

Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien
Band 21

Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien

Schriftenreihe des
Studiengangs Jüdische Studien
in der Fakultät IV
der Carl von Ossietzky Universität

Band 21

Herausgeber

Aron Bodenheimer †, Michael Daxner,
Kurt Nemitz, Alfred Paffenholz †,
Friedrich Wißmann

mit dem
Vorstand des Studiengangs Jüdische Studien
und dem Dekan der Fakultät IV

Mit der Schriftenreihe „Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien“ tritt ein junger Forschungszweig der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg an die Öffentlichkeit, der sich eng an den Gegenstand des Studienganges *Jüdische Studien* anlehnt. Es wird damit der Versuch unternommen, den Beitrag des Judentums zur deutschen und europäischen Kultur bewusst zu machen. Deshalb sind die Studiengebiete aber auch die Forschungsbereiche interdisziplinär ausgerichtet. Es sollen unterschiedliche Themenkomplexe vorgestellt werden, die sich mit Geschichte, Politik und Gesellschaft des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart beschäftigen. Ein anderes Hauptgewicht liegt auf der biblischen und nachbiblischen Religion. Ergänzend sollen aber auch solche Fragen aufgenommen werden, die sich mit jüdischer Kunst, Literatur, Musik, Erziehung und Wissenschaft beschäftigen. Die sehr unterschiedlichen Bereiche sollen sich auch mit regionalen Fragen befassen, soweit sie das Verhältnis der Gesellschaft zur altisraelischen bzw. Jüdischen Religion berühren oder auch den Antisemitismus behandeln, ganz allgemein über Juden in der Nordwest-Region informieren und hier auch die Vernichtung und Vertreibung in der Zeit des Nationalsozialismus behandeln. Viele Informationen darüber sind nach wie vor unberührt in den Aktenbeständen der Archive oder auch noch unentdeckt in privaten Sammlungen und auch persönlichen Erinnerungen enthalten. Diese Dokumente sind eng mit den Schicksalen von Personen verbunden. Sie und die Lebensbedingungen der jüdischen Familien und Institutionen für die wissenschaftliche Geschichtsschreibung zu erschließen, darin sehen wir eine wichtige Aufgabe, die mit der hier vorgestellten Schriftenreihe voran gebracht werden soll.

Die Herausgeber



Sidney Corbett im Oktober 2001
Foto: Jörg Landsberg, Bremen

Barbara Busch (Hrsg.)

Sidney Corbett

Einblicke in sein kompositorisches Schaffen



BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2011

Verlag / Druck / Vertrieb

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg

E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

ISBN 978-3-8142-2256-1

Inhalt

<i>Michael Daxner</i> Vorwort	9
<i>Barbara Busch</i> Einführung	11
Biografische Notizen	15
<i>Sidney Corbett</i> im Gespräch mit Barbara Busch	21
<i>Sidney Corbett</i> Ortung und Abschied	41
<i>Sidney Corbett</i> Schreitet die Musik fort? Gedanken zur Lage der heutigen Musik	49
<i>Sidney Corbett</i> Die amerikanische Neue-Musik-Szene. Subjektiver Überblick eines Komponisten	55
<i>Sidney Corbett</i> Das Dunkel ergründen. Strategien beim Umgang mit Text als musikalische Morphologie	69
<i>Briefwechsel von Sidney Corbett mit Christoph Hein</i> Ein „Arbeitstagebuch“ zur Oper <i>Noach</i>	101
<i>Hubertus Dreyer</i> Portrait Sid Corbett	231
<i>Ingrid Allwardt</i> „... und alles ist Gesang“. <i>Fractured Eden</i> . Phänomenologische Betrachtungen eines Streichquartetts	267

Werkverzeichnis	281
Anschriften der Verlage	313
Diskografie	315
Schriften von und über Sidney Corbett	317
Personenregister	319
Glossar zum Personenregister	330
Autorinnen und Autoren	347

Vorwort

Gegenwart, reine Gegenwart. Selten geworden in der Not und Notwendigkeit, an jüdischer Geschichte und Beweissicherung auszugraben, zu retten, zu kommentieren, in die Gegenwart einzubringen, was immer nur möglich ist. Um zu beweisen, dass es nicht nur die Shoa ist, aus der sich das europäische Judentum erklärt und neu beschreibt; dass die Zeit vor der Shoa noch lange keine Kontinuität im Verhältnis von jüdischen und nicht-jüdischen Umgebungskulturen, aber auch Beziehungen erlaubt; um sich im „neuen“ jüdischen Leben zu beweisen, das sich unwiderruflich aus der Opferrolle entfernt. Judäozentrische Archäologie hat auch ihre Probleme, sicher hat sie ihren Sinn an der Schwelle einer weiteren Stufe der Historisierung.

Was aber hier vorliegt, ist so gänzlich anders. Barbara Busch und ihre Mitautoren lassen einen Komponisten und Intellektuellen sprechen und zeigen ihn in einem Kontext zeitgenössischer Kunst – ihren Bedingungen, ihrer Produktion. Das ist kein internationaler Künstler, sondern ein globaler: Wenn Sidney Corbett Einblicke in sein kompositorisches Schaffen gibt und erhält, dann geschieht das nicht mehr Prätext der Frage, ob er ein jüdischer Künstler, ein christlicher, ein amerikanischer oder ein deutscher Komponist sei. Jüdisch-katholisches Elternhaus erzeugt noch lange keine jüdisch-christliche Leitkultur; wer sich nicht religiös definiert, kann trotzdem glauben und sich zu seiner/n Religion(en) und zur Theologie hingezogen fühlen.

Barbara Busch, Hubertus Dreyer, Ingrid Allwardt geben uns ein dichtes Bild, das dem Titel des Bandes entspricht. Natürlich kann man die zentrale Rolle der produktiven Freundschaft mit Christoph Hein auch ausdeuten in Richtung auf Gemeinsamkeiten und Inkongruenzen, natürlich kann man kulturgeschichtliche, jüdische, europäische, christliche Mutmaßungen anstellen darüber, was sich im Schaffen von Corbett ausdrückt. Aber, und das erscheint mir wichtiger, man kann auch diesen Kompositorsbericht lesen und dazu die Musik sich anhören und etwas darüber lernen, wie heute – heute, nicht vor dreißig Jahren – komponiert werden kann; wie sich einer von klassischer

Avantgarde distanzieren muss, um Avantgarde zu sein, wie jemand ausgerechnet Chagall als Leitmotiv wählen kann, ohne immer etwas von ihm gehalten zu haben. Und hierin liegt ein besonderer Wert dieses Buches: Es zeigt eine Schnittfläche mit dem jüdischen Diskurs, eine von vielen anschlussfähigen Oberflächen, die zusammen eine Person ausmachen.

Als wir die Oldenburgischen Beiträge zu Jüdischen Studien begründeten, gab es Anlass zur Hoffnung auf ein reiches Leben dieser Jüdischen Studien. Die befinden sich noch in ihrer Adoleszenz, aber ich sage angesichts gerade der Reihe und dieses Buches keineswegs „leider“. Vielleicht kommt erst die Zeit jenseits des Nachkriegs- und Post-Shoa-Historismus, die sich eben der Berührung der Oberflächen komplexer Textkörper mit der einen, jüdischen Nachbarfläche widmen können.

Barbara Busch fragt in ihrem langen Interview nach dem Fortschritt, dem Fortschreiten in der Musik. Meine Assoziation bei dem kurzen Antwortparagrafen war sofort Ernst Bloch, dessen Fortschrittsgedanken auch eine Jüdische Dimension haben: Ins Exil zu entkommen, ist ebenso Fortschritt, wie aus ihm heraus weiterhin der Heimat in Demokratie zuzustreben und damit viele Unfreiheiten hinter sich zu lassen. Ich sehe einen Fortschritt in der Leichtigkeit, die Corbett ausstrahlt, die weder als zu leicht noch als leichtfertig abgetan wird, die aber auch nicht von der deutschen Tiefe beschädigt wird, die so viel Produktives vermindert. Ich höre mich leicht hinein, wie ich mich leicht in dieses Buch lese.

Michael Daxner
Oldenburg, im Januar 2011

Einführung

Musik ist auch eine theologische Angelegenheit. Nicht wahr? Ich habe Musik in meinem Kopf, Du nicht! Warum? Woher kommt diese Stimme? Ich habe eine innere Vorstellung von Musik und dieser Vorstellung jage ich nach.

Sidney Corbett (1999)

Der eigenen inneren Stimme zuhören und ihr folgen – an diesem Grundsatz orientiert sich der 1960 in Chicago geborene Komponist Sidney Corbett. Diesem Gedanken ist er – trotz aller personalstilistischen Veränderungen im Laufe der Zeit – treu geblieben. Der vorliegende Band ermöglicht Einblicke in die Gedankenwelt Corbetts und will auf diesem Wege zum einen Grundlagen schaffen für die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Œuvre und zum anderen Anregungen geben für die interpretatorische Arbeit.

Die Publikation wird eröffnet mit *biografischen Notizen*, die zugunsten der Übersichtlichkeit bewusst kurz gefasst sind. Sie konnten zudem knapp formuliert werden, weil ein im Auftrag des Bayerischen Rundfunks geführtes *Interview* mit Sidney Corbett folgt, in dem umfangreiche autobiografische Betrachtungen neben Hintergrundinformationen zum eigenen Schaffen und zu allgemeinen musikästhetischen Reflexionen stehen.

Diesem Interview folgen vier Texte, die Corbett zwischen 1993 und 2007 verfasst hat. *Ortung und Abschied* ist zum einen eine künstlerische Standortbestimmung aus dem Jahre 2007, mit der in gewisser Weise auch jene Lücke geschlossen wird, die zwischen 1999, als Corbett das oben genannte Interview gab, und der Gegenwart liegt. Auf der anderen Seite liest sich der Text als Hommage an György Ligeti – dem wohl wichtigsten Lehrer Corbetts.

Es gibt zwei Themen, die sich wie ein roter Faden durch Corbetts musik-ästhetisches Denken und Handeln ziehen. Neben Überlegungen zum Phänomen der Schönheit steht die kritische Reflexion des Fortschritt-Gedankens. In seinem 1993 formulierten Beitrag *Schreitet die Musik fort? Gedanken zur Lage der heutigen Musik* fragt er, ob der Begriff Fortschritt in musikalischem Zusammenhang überhaupt sinnvoll angewandt werden kann und ob Fortschrittlichkeit tatsächlich ein Merkmal für die Qualität zeitgenössischer Musik ist.

Ohne den engen Kontakt zu seiner US-amerikanischen Herkunft jemals aufgegeben zu haben, lebt Corbett seit 1985 in Deutschland. Vor diesem Hintergrund verfasste er 1998 als intimer Kenner sowohl der nordeuropäischen als auch nordamerikanischen Musikszene einen Essay für die Zeitschrift *Musik & Ästhetik* über *Die amerikanische Neue-Musik-Szene* mit dem Untertitel *Subjektiver Überblick eines Komponisten*.

Im vierten Text wendet sich Corbett schließlich wieder dem eigenen Schaffen zu. Unter dem Motto *Das Dunkel ergründen. Text als morphologisches Mittel in Vokalmusik* beleuchtet er das Phänomen der Form bzw. der Formlosigkeit in der Musik. Diese ursprünglich englischsprachige Spurensuche aus dem Jahr 2004 erscheint im vorliegenden Band erstmals in deutscher Sprache.

Im März 1993 stieß Sidney Corbett in der *Stuttgarter Zeitung* auf einen Bericht über eine Lesung des Schriftstellers Christoph Hein, der in diesem Rahmen seine damals noch unveröffentlichte Noach-Erzählung *Ein älterer Herr, federleicht* vorstellte. Corbett nahm diesen Bericht zum Anlass, brieflich in Kontakt mit Hein zu treten. Damit war ein erster Impuls gegeben für die gemeinsame Arbeit an der Oper *Noach*, die am 19. Oktober 2001 am Bremer Theater zur Uraufführung gelangte. Das 8-jährige Ringen um die Entstehung und Aufführung des Bühnenwerkes bis zum Beginn der Probenarbeit im Mai 2001 am Bremer Theater ist in einem spannenden Briefwechsel zwischen Corbett und Hein von rund 150 Seiten dokumentiert und liest sich als eine Art Tagebuch zur Oper *Noach*.

Sieht man ab von einem *Werk- und Schriftenverzeichnis* sowie von einem – vom Komponisten selbst – ebenso unkonventionell wie anregend kommentierten *Personenregister*, dann wird die Publikation abgerundet von zwei musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit Corbetts Schaffen.

Ingrid Allwardt widmet sich quasi exemplarisch einem einzigen Werk, dem Streichquartett *Fractured Eden*, das im Mai 2006 durch das Aurnyn Quartett

in der Tonhalle Düsseldorf uraufgeführt worden ist; als Dramaturgin beobachtete sie damals die Probenarbeit. Für ihren Beitrag wählt sie eine phänomenologische Betrachtungsweise. Folglich ist ihr Text als sprachlicher Spiegel der Musik zu verstehen und soll den Leser bzw. Hörer zu einer eigenen stilkritischen Auseinandersetzung mit dem Werk ermuntern.

Ganz anders arbeitet Hubertus Dreyer. Als Komponist und Studienkollege der gemeinsamen Jahre bei Ligeti nähert er sich dem Gesamtschaffen Corbetts und entwirft ein sehr persönliches Porträt seines Freundes Sid Corbett. Dabei arbeitet er klar die personalstilistischen Wendepunkte im Schaffen Corbetts heraus. Dass biografische Aspekte in Dreyers Studie neben analytischen Ergebnissen eine ebenso große Rolle spielen, ist nahe liegend und schließt den Kreis. Dreyer gelangt zu der Feststellung, dass Corbett als Gitarrist der Band *Vierte Heimat* „den raren Typus des Komponisten, der gleichzeitig in einer Popband mitspielt“, verkörpert und ergänzt. „Ein ganzes langes 20. Jahrhundert über beäugten Komponisten, Jazzer und Popmusiker (im weitesten Sinne) einander mit nicht selten unverhohlenem Misstrauen – klar, es gab Versuche, die Gräben zu überwinden [...] – trotzdem, im Allgemeinen Gift und Vorurteile ohne Ende. [...] Dass hier nicht restlos in der Sache selbst gerechtfertigte, für die Entwicklung der Musik im Allgemeinen sogar eher schädliche Grenzen aufrechterhalten wurden, dieses Empfinden haben wohl viele Leute meiner Generation gehegt und mit Vergnügen Miles, Mahler und Massive Attack durcheinander gehört. Nun endlich zieht einmal jemand daraus praktische Konsequenzen und beteiligt sich aktiv an der Berliner Technoszene, ohne deswegen als Komponist etwa billige Kompromisse einzugehen! Hut ab.“

Zu danken habe ich Maria Luise Schulten, die mich vor vielen Jahren auf die Musik Sidney Corbetts aufmerksam machte. Silvia Teschner und Silvia Müller trugen im Rahmen von Transkriptions- und Recherchearbeiten zur Fertigstellung des Manuskripts bei. Zudem geht mein Dank an Adelheid Busch und Kolja Lessing, die mich beim Korrekturlesen unterstützten.

Nicht zuletzt gilt mein Dank Sidney Corbett, den ich als fabelhaften Komponisten und Menschen kennen und schätzen gelernt habe.

Barbara Busch
Würzburg, im Juli 2010



Sidney Corbett im Rahmen der Generalprobe zur Aufführung des Klavierkonzertes am 22. Oktober 2010 im Anna-Reiß-Saal der Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim.
Foto: Martin Rinderspacher, Mannheim

Biografische Notizen

1960

- am 26. April in Chicago, USA, geboren

1974 bis 1978

- E-Gitarrenunterricht mit Schwerpunkt Blues

1977 bis 1978

- Unterricht in Musiktheorie bei Jerome Margolis an der Harvard School, Los Angeles
- Als erste Komposition entstehen die *Präludien. Zwei Klavierlieder in d-Moll*

1978 bis 1982

- Studium an der University of California, San Diego, mit den Fächern Philosophie sowie Komposition bei Pauline Oliveros, Joji Yuasa und Bernard Rands

1982

- Abschluss „Bachelor of Arts“

1982 bis 1985

- Graduiertenstudium an der Yale University: Komposition bei Jacob Druckman, Martin Bresnick und Morton Subotnick, Musiktheorie bei Allen Forte (nach Heinrich Schenker) und Dirigieren bei Arthur Weisberg. 1985 Abschluss „Master of Musical Arts“ mit Zulassung zur Promotion

1983 bis 1985

- Dozent für Komposition an der Yale University

1985 bis 1987

- Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg bei György Ligeti im Rahmen eines Stipendiums des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)
- Promotionsstudium der Systematischen Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg bei Vladimir Karbusicky

1986

- Erster Kompositionspreis im Rahmen eines internationalen Wettbewerbs: Der Broadcast Music Inc. (BMI), New York, verleiht den Preis für das Stück *Arien IV: Solo Music for Guitar*

1987 bis 1994

- Der Verlag Moeck nimmt erste Werke unter Vertrag.

seit 1987

- Zahlreiche Werke entstehen im Rahmen von Kommissionsaufträgen, so z. B. die *Sinfonie Nr. 1* im Auftrag des Radio-Sinfonie-Orchesters Stuttgart (1991/92) sowie die Oper *Noach* im Auftrag des Theaters Bremen (1999/2000)
- Programmgestaltung verschiedener Konzertreihen für Neue Musik (u. a. College Music Society Europe, Köln, sowie Musica Nova, Stuttgart, und Verein Musik 21, Düsseldorf)

1988

- Teilnahme an der Gaudeamus Musikwoche Amsterdam (*Arien IV: Solo Music for Guitar*) sowie am „New Music Orchestral Projekt“, New York, (*Ghost Reveille* für großes Orchester)

1989

- Promotion an der Yale University bei David Lewin mit einer Arbeit zum Thema: „An Examination of Metaphor Structures in Contemporary Music“. Diese Untersuchung beinhaltet u. a. eine detaillierte Analyse der Komposition *Hyperprism* von Edgard Varèse.

- Teilnahme am Steirischen Herbst, Graz, (*Pianos' Dreams* für zwei Klaviere) sowie an der Zagreb Biennale (*Ghost Reveille* für großes Orchester)

seit 1991

- Gastvorträge und Meisterkurse zum eigenen Schaffen sowie generell über zeitgenössische Musik (u. a. Universität Hamburg, Königliches Konservatorium Aarhus, Yale University, University of California Berkeley, Northwestern University Evanston, University of Chicago)

seit 1993

- Intensive Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller Christoph Hein

1993

- Teilnahme am internationalen Wettbewerb der Irino Foundation, Tokio, (*Pianos' Dreams* für zwei Klaviere)

1994 bis 1995

- Gastprofessur für Komposition und musikalische Analyse, Duke University, Durham, USA

1994 bis 2003

- Zusammenarbeit mit dem Berliner Verlag Neue Musik

1997 und 1998

- Arbeitsstipendien der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks für die Herstellung der elektronischen Passagen des *Konzertes für Klavier und Tonband*

seit 2003

- Zusammenarbeit mit der Videokünstlerin Anna Katharina Scheidegger
- Vorstandsmitglied von ha'atelier – Werkstatt für Philosophie und Kunst, Berlin

seit 2004

- Corbetts Werke werden primär durch edition nova vita und edition ex tempore, Berlin, vertreten

November 2005

- Gründung der Elektronik-Band *Vierte Heimat*:
 - Club-Gigs in Berlin und anderswo (u. a. Documenta Kassel 2007, Black Box Münster 2007)
 - Musik zum Tanztheaterwerk TURBO, UA im Tacheles, Berlin, im November 2006

2006

- Jahresstipendium der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks für die Vollendung verschiedener Kompositionen

seit März 2006

- Vorstandsmitglied von Musik 21 (Organisation zur Förderung zeitgenössischer Musik mit Sitz in Düsseldorf)

seit Oktober 2006

- Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Mannheim



Sidney Corbett im Oktober 2010 in Mannheim.
Foto: Martin Rinderspacher, Mannheim

Sidney Corbett im Gespräch mit Barbara Busch

Das folgende Interview basiert auf einem Gespräch, das ich am 12. Oktober 1999 mit Sidney Corbett im Studio Franken des Bayerischen Rundfunks führte. Das Gespräch wurde transkribiert und für die vorliegende Publikation von Sidney Corbett überarbeitet.

Biografisches

Ihre Entscheidung, sich dem Komponieren zu widmen, erfolgte erst im Alter von 17 Jahren - also relativ spät. Wie kam es dazu?

Wir hatten keine Berufsmusiker in der Familie. Zwar liebten meine Eltern Musik, aber ganz unterschiedliche. Mein Vater liebte Bach und Jazz, Duke Ellington vor allem. Meine Mutter hingegen stand auf Frank Sinatra, war in ihrem Geschmack recht flexibel, während mein Vater ganz tyrannisch seinen musikalischen Kanon durchsetzte. Das hieß, Bach und Ellington waren erlaubt, alles Andere war verboten. Meine Mutter hat ihre wertvollen Sinatra-Platten weggegeben, weil sie sie nicht hören durfte. Einmal schenkte mein Cousin meinem Vater die Beatles-Platte *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* – es müsste 1967 gewesen sein. Mein Vater war über diese Platte äußerst empört und schmiss sie in den Kamin. Mein Bruder und ich haben sie gerettet und heimlich gehört. Erst als meine Eltern sich trennten – ich war zehn Jahre alt – wurde es lockerer mit der Musik. Ich begeisterte mich für die Beatles, vor allem für *Let it Be*, aber auch für die Rolling Stones, The Who, Roberta Flack, für all das, was es Anfang der 1970er Jahre gab. So begann dann meine musikalische Laufbahn: Mein Bruder, seine Kameraden und ich nahmen Tennisschläger, „spielten“ und sangen dazu. Irgendwann sagten wir uns, dass das so nicht weitergeht; daraufhin haben wir dann alle Gitarrenunterricht genommen. Von uns Vieren war ich der Einzige, der dabei geblieben ist. Ich habe den E-Gitarrenunterricht weitergeführt. Mein Lehrer war ein langhaariger Blues-Spieler namens Jerry. Mit ihm studierte ich die

Spielweisen der Blues-Meister wie B. B. King, Albert King, Johnny Winter usw. Parallel spielte ich in verschiedenen Bands.

Das Komponieren fing eigentlich so an, dass ich auf dem Heimweg von der Schule Gitarrensoli im Kopf hatte, lange, ausgedehnte Blues-Soli nach Liedern wie *Johnny B. Goode* von Chuck Berry. Und ich dachte: „Mensch, das wäre toll, wenn ich die festhalten könnte“, denn zu dieser Zeit war ich als Sechzehnjähriger noch nicht notenkundig. Ich habe alles nach Gehör gemacht, Lieder von den Platten abgehört und nachgespielt bzw. den anderen Mitgliedern meiner verschiedenen Bands die Bass-, Keyboard- und zum Teil auch Schlagzeugpartien gezeigt, denn ich konnte mich schon immer auf mein Ohr verlassen.

Meine „richtige“ Musikausbildung im Sinne einer formellen, theoretischen Ausbildung begann erst mit siebzehn Jahren, als ich an der Highschool in Los Angeles einen für mich sehr anstrengenden, aber lohnenden Kurs in Harmonielehre belegte. Damals wurde neben der traditionellen Harmonik über Mikrintervalle gesprochen. Als ich dann danach in der 11. Klasse die Schule wechselte, konnte ich meine musikalische Ausbildung vertiefen. Mein damaliger Lehrer an der neuen Schule, Jerome Margolis, war selbst Komponist und hat mich sehr unterstützt; ihm verdanke ich sehr viel. Ich fing an, meine ersten Stücke zu schreiben, zwei Klavierpräludien in d-Moll mit Quartharmonien. Als ich 1978 in San Diego mein Studium anfang, wechselte ich quasi das Fach und studierte Philosophie, weil ich zu jener Zeit mit der dort gepflegten Musik der Avantgarde wenig anfangen konnte. Später aber nahm ich das Musikstudium wieder auf und studierte beide Fächer, Komposition und Philosophie.

Das Kompositionsstudium war in der Tat nicht einfach, z. B. war der Konzertchor Pflicht, nur war ich noch nicht sicher im Blattsingen und wir sangen damals Strawinskys *Les Noces*. Um mitsingen zu können, habe ich die ganze Partie auswendig gelernt. Nach und nach habe ich mich dann doch an die Materie herangewagt, habe meine musikalische Ausbildung sogar mit hoher Auszeichnung abgeschlossen. Schließlich entdeckte ich, dass ich mehr als nur Gitarrengeschichten im Kopf hatte; es offenbarten sich auch eine ganze Reihe anderer Klänge. Damit war wohl die wichtigste Frage für einen Komponisten gestellt: „Was machst du mit dieser Stimme, mit der eigenen inneren Stimme?“ Entweder du nährst sie oder du lässt sie austrocknen, machst also etwas Vernünftiges, wirst Arzt oder Anwalt oder irgendetwas, das deine Oma gern sähe. Oder aber du setzt dein Leben für die Musik ein,

denn das ist die einzige Möglichkeit. Die Musik ist eifersüchtig und erwartet hundertprozentigen Einsatz. Du musst ihr einfach immer das geben, was sie braucht, und das habe ich seitdem versucht.

Als ich dann nach San Diego kam, war ich hinsichtlich meiner Kenntnisse des klassischen Repertoires völlig unbelastet: Ich kam ja von der American Garage, von Rock, Jazz, Fusion. Dies war sowohl ein gewisses Handicap als auch eine Art Freiheit. Im Gegensatz zu manchen deutschen Kollegen beispielsweise, die sich schon sehr früh mit der klassischen Tradition auseinandersetzen mussten, hatte ich keine klassischen oder romantischen Vorbilder, somit praktisch keine fundierten Kenntnisse dieses Repertoires. Ich kam also an einen Ort, an dem die extremsten Formen der Avantgarde-Musik gepflegt und ein bestimmter Kodex an Regeln und musikalischen Vorstellungen vorausgesetzt wurden und als selbstverständlich galten. So war beispielsweise die ganze Dur-Moll-Tonalität völlig tabu. Was für mich heute ein großes Problem darstellen würde, war damals interessant und sehr aufregend. Ich wurde ermutigt, jenseits dieser tonalen Vorstellungen nach anderweitigen musikalischen Zusammenhängen zu suchen.

Überhaupt war die Zeit in San Diego sehr aufregend. Hier war ein Podium vieler wichtiger Komponisten und Musiker. Die Lehrenden und Studierenden waren internationaler Herkunft, und es herrschte ein Klima des Experimentierens. Dabei wurde viel diskutiert, auch sehr scharf kritisiert. Ich habe mich in dieses Klima total integriert, suchte nach Neuem. Es galt, einen eigenen Weg zu suchen. Ich war damals ein erbitterter Gegner aller von Pop oder Tonalität beeinflussten Musik und identifizierte mich mit dem Programm in San Diego völlig. Aus heutiger Perspektive ein großes Glück, weil ich das, was ich in dieser Zeit kennen lernte, völlig unbelastet antasten, anschauen, gestalten und formen konnte. Es war eine sehr spannende Zeit.

Wendepunkte: Yale und Europa

Nach meinem Bachelor-Diplom im Jahr 1982 ging ich an die Yale University. Dort begann ich mich zum ersten Mal sehr stark für die sogenannte traditionelle Musik zu interessieren; gleichzeitig fühlte ich mich anfänglich extrem deplatziert, hatte den Eindruck, die anderen Studenten seien besser als ich. Sie waren an ganz berühmten Konservatorien ausgebildet worden: an der Indiana University, der Eastman School of Music und der Juilliard School. Sie konnten alle sehr viel und waren fantastische Instrumentalisten. Und ich war eben dieser Gitarrist aus Kalifornien ... So war das am Anfang.

Aber dann stellte ich fest, dass auch ich ganz gute Stücke schreiben und mit ihnen durchaus mithalten konnte. Die dortige Kompositionsklasse war sehr interessant besetzt: Zu ihr gehörten u. a. Aaron Kernis, der Pulitzer-Preisträger von 1998, David Lang, Michael Gordon und Julia Wolfe von Bang on a Can und auch Michael Torke. Alle sind inzwischen profilierte Komponisten. Wir waren alle in der gleichen Klasse; ein faszinierender und anregender Zufall. Wir haben uns jeden Tag getroffen und diskutiert und uns gegenseitig Werke gezeigt. Aaron Kernis hatte gerade ein Werk komponiert, das vom New York Philharmonic Orchestra aufgeführt worden war, und David Lang hatte vom Boston Symphony Orchestra einen Auftrag erhalten.

Ich habe in dieser Zeit viele Recitals besucht, Klarinettenisten nach Fingersätzen für Brahms-Werke gefragt und versucht, die Möglichkeiten des klassischen Instrumentariums zu erfassen. Aber die musikalische Sprache der eigenen Kompositionen war damals noch sehr stark von der Avantgarde geprägt, d. h. dass die tonale Dur-Moll-Harmonik für mich völlig untauglich war, es sei denn als Zitat. Meine Begeisterungsfähigkeit für manche Haltungen, insbesondere in Bezug auf die Harmonik, hing mit meiner Unkenntnis der Neuen Musik zusammen. Diese Begeisterung hat im Laufe der Jahre stark nachgelassen, als ich entdeckte, dass sich auch die Welt der Avantgarde sehr vieler Konventionen und Erwartungshaltungen bedient. Die Stücke klangen nicht mehr so frisch, die Lösungen mit Blick auf die Harmonik verloren an Aktualität.

Aber trotz allem war Yale eine fantastische Zeit für mich, in der ich sehr viel gelernt habe, sowohl von den Studierenden als auch durch das riesige Angebot. Umberto Eco und Jacques Derrida haben dort gelesen. Rückblickend profitierte ich von zwei Welten: von dem eher avantgardistisch geprägten Klima in San Diego sowie von der ebenso konservativen wie auch professionellen Atmosphäre der Yale University.

Die nächste Wende kam im September 1986 als mein Vater starb. Dieses Ereignis brachte mich dazu, viele Dinge radikal zu überprüfen. Ich fragte mich: „Was machst du hier eigentlich?“ Ich lebte zu dieser Zeit bereits in Deutschland – in einem fremden Land, in Hamburg. Ich war allein. Andrea, meine damalige Freundin, die ich später heiratete, lebte bereits in Stuttgart. Ich hatte sehr wichtige Lehrer und irgendwie war der Gedanke da, sie beeindruckt zu wollen. Ich wollte zu dieser Avantgarde-Szene gehören, also passte ich mich an. Doch dann habe ich mich gefragt: „Welche Musik willst Du denn hören?“ Und ich versuchte, jene Musik zu schreiben, die ich

tatsächlich selbst hören wollte. Und das war nicht die Musik, die ich bisher geschrieben hatte. Ich habe die alten Stücke noch gern. Es ist nicht so, dass ich die früheren Werke absolut ablehne, sie bleiben ein Teil von mir. Aber ich habe festgestellt, dass in diesen Werken auch der Versuch da war, meine innere Stimme mit Inhalten zu verbinden, die zu mir nicht passten, nicht die Meinigen waren – und diesen Versuch habe ich aufgegeben.

Mein damaliger Lehrer György Ligeti war selbst der Avantgarde müde; er hatte sich bereits deutlich von ihr distanziert. Er kritisierte meinen damaligen Stil, weil er seiner Meinung nach zu stark avantgardistisch behaftet war. Mich hat seine Kritik aber nicht entmutigt, sondern angeregt, meine eigene Schreibweise tiefer, kritischer und vor allem genauer zu betrachten. Ich war ja bei ihm, um zu lernen.

Nach dem Tod meines Vaters konnte ich ein Jahr lang nichts schreiben. Das erste Stück danach war *Milwaukee Ballad Nr. 1*, ein kurzes Stück für Klavier solo, in einfacher AA'BA''-Form gehalten. Eine Liedform, weil ich der Frage nachgehen wollte, ob es möglich sei, auf eine neue, eigene Art mit Tonalität umzugehen. Es ist sozusagen das erste Werk, in dem ich die Tonalität bewusst eingesetzt habe, allerdings schon damals als erweiterte Tonalität. Es war ein erster Versuch, eigentlich eine Vorstufe für ein größeres Werk für zwei Klaviere, nämlich *Pianos' Dreams*, eine Art Instrumental-Requiem für meinen Vater. Das Werk hat vier Sätze, die alle einen konkreten Bezug zu ihm haben.

Authentizität

Stehen die biografischen Momente im Zusammenhang mit dem, was Sie einmal als Ehrlichkeit bezeichnet haben? Muss Musik autobiografisch sein, um ehrlich zu sein?

Ehrlichkeit ist in der Musik ein sehr heikler Begriff. Prinzipiell wäre eine unehrliche Haltung bei der Komposition denkbar, man könnte eine fremde Haltung annehmen, die beispielsweise erfolversprechender zu sein scheint, doch für mich wäre das unsinnig. Was ist schon „Erfolg“ in der Musik? Wer durch die Musik Reichtum oder ähnliches erlangen will, soll meiner Meinung nach schleunigst zum Arzt gehen. Meine ehrliche Meinung ist, dass die Musik selbst weiß, was sie braucht und wo sie hin will. Meine Aufgabe als Komponist ist es, zu ermöglichen, dass die Musik dahin gehen kann, wohin sie selbst möchte. Die Musik muss ihren Weg selbst beschreiten können.

Wenn die Musik abhängig ist von etwas anderem, von anderen Künsten, dann ist es schwache Musik.

Dabei gibt es selbstverständlich auch immer technische Aufgaben und Grenzen. Man hat immer mit Rahmenbedingungen zu tun, wie zum Beispiel der Besetzung oder auch der Länge des Werkes. Aber innerhalb dieser umschriebenen Welt bestehen unendlich viele Möglichkeiten. Ich habe zum Beispiel eine höchst persönliche Vorstellung von der Geige, was sie ist, was sie selbst singen möchte. Ich versuche dann, diese persönliche Vorstellung mit dem in Verbindung zu bringen, was ich schon im Kopf habe und aus der Literatur kenne. Denn natürlich wird man auch beeinflusst, kennt Stücke und Klänge, die man gehört und mit auf den Weg genommen hat. Man ist nie frei von Einflüssen oder Eindrücken.

Lehrer und Leitbilder

In San Diego hatten Sie drei verschiedene Lehrer: Pauline Oliveros, Bernard Rands, Joji Yuasa. Welche Bedeutung nehmen sie rückblickend für Sie ein?

Ich habe von allen Lehrern dort unendlich Vieles und Vielfältiges gelernt. Meine erste Lehrerin war Pauline Oliveros. Sie ist sehr anders, ich kenne niemanden wie Pauline. Unsere erste Unterrichtsstunde war eine Meditation. Wir saßen im Raum und haben uns vorgestellt, dass alles, was wir hören können, in einer unendlich kleinen Blase tief in unserem Innern ist, die sich langsam ausdehnt, bis sie das ganze Universum umfasst. Diese und ähnliche Übungen halfen sehr, die eigene Wahrnehmung für Zeit, Raum und Klang zu schärfen. Später ging ich in meiner Musik zwar ganz andere Wege, aber Pauline hat mir damals einen Satz gesagt, der mir noch heute besonders wichtig ist: „Pass auf, welches Papier Du nimmst, weil die Proportionen des Papiers Deine Erfassung von Proportionen beeinflussen werden“.

Als wichtigsten Lehrer würde ich wahrscheinlich Bernard Rands bezeichnen. Er ist Engländer, kam Mitte der 1960er Jahre nach San Diego und ist inzwischen emeritierter Professor der Harvard University. Er hat vor allen Dingen die Stimme sehr geliebt und schrieb sehr schöne Vokalmusik. Bernard hatte viel Disziplin. „Chance favors the prepared mind“, sagte er mir einmal, d. h. „der Zufall bevorzugt den vorbereiteten Geist“.

In San Diego habe ich auch bei dem japanischen Komponisten Joji Yuasa studiert. Die Arbeit mit Yuasa war sehr schwierig, da er sehr abstrakt redete. Aber er hat uns interessante Aufgaben gestellt, Aufgaben, die das Ziel hatten,

unseren Horizont zu erweitern. So sollten wir z. B. ein Stück nur mit einem einzigen Ton schreiben. Die Kommunikation mit Yuasa war nicht immer einfach, denn er verwendete zum Teil seltsame englische Begriffe, die er aus seinem Wörterbuch entnahm. „You must sublimate“ sagte er einmal. Niemand wusste, was er in dem Zusammenhang damit meinte, niemand in der ganzen Klasse kannte das Wort. Dann haben wir nachgeschlagen. Es heißt eigentlich „untermauern, auf verschiedenes Bezug nehmen, aufbauend“. Um ehrlich zu sein, war ich auch zu jung, um mit seiner Art zu denken richtig umzugehen.

Während meiner Zeit in San Diego gab es noch zwei andere Personen, die mich sehr beeindruckt haben. Toru Takemitsu war ein Trimester als Regent's Lecturer, als eine Art Gastdozent dort. Takemitsu war für mich sehr wichtig. Er sagte: „Musik ist immer wie ein Gebet“ und „Musik muss immer schön sein“. Außerdem war John Cage da, den ich damals überhaupt nicht verstanden habe. Zu dieser Zeit arbeitete er an dem Hörspiel *Marcel Duchamp, James Joyce, Eric Satie: An Alphabet* (1982), ein äußerst abstraktes Werk, in dem für mich zusammenhanglose Buchstaben des Alphabets zusammengewürfelt waren. Ich konnte darin überhaupt keinen Sinn erkennen und doch war er für mich eine imposante Gestalt, diese Ruhe, diese Liebe und dieses Spiel; alles war für ihn ein Spiel.

Am letzten Tag seiner Zeit in San Diego gab es ein Konzert, bei dem verschiedene seiner Werke, verstreut im ganzen dortigen Konzertsaal, gespielt wurden. Große Werke wie *Atlas Eclipticalis*, sowie kleinere Werke. Dabei liefen verschiedene Werke simultan, der ganze Saal war voller Cage-Musik. Das Konzert war wundervoll und ist bis heute eines der beeindruckendsten geblieben, die ich je erlebt habe. Am Schluss ging Cage selber zu einem Klavier, direkt vor dem Stuhl, auf dem ich saß. Er spielte sein Stück *A Flower*, für Klavier und Sopran; es sang die wunderbare Carol Plantamura. Cage spielte Rhythmen auf dem „geschlossenen Klavier“, Carol sang eine ganz leise Melodie, bestehend aus langsamen Glissandi – es war magisch.

Es waren also weniger die handwerklichen Dinge, die Sie in San Diego von Ihren Lehrern vermittelt bekamen, sondern vielmehr spezifische, subjektive Zugänge zur Musik.

Ich glaube, ich lernte dort eine musikalische Haltung, Respekt vor Grenzgängern, vor dem Experimentieren. Vor allem wurde mir bewusst, dass die Suche nach dem eigenen inneren Klang eine ernste Sache ist und dass die einzigen gültigen Grenzen die eigenen sind.

Welche Lehrer lernten Sie in Yale kennen?

Es waren im Wesentlichen zwei Lehrer: Jacob Druckman, für den ich als Assistent arbeitete und der mir zu einem guten Freund wurde und Martin „Marty“ Bresnick, der vielfach unterschätzt wurde. Er studierte in den sechziger Jahren bei Gottfried von Einem in Wien und später bei György Ligeti an der Stanford University in Kalifornien.

Inwiefern wurde in Yale die neue europäische Musikszene rezipiert? Was bekamen Sie von ihr mit und was führte schließlich dazu, dass Sie entschieden, nach Hamburg in die Meisterklasse von György Ligeti zu gehen?

Ligeti war für mich immer eine Art Vorbild. Am Anfang fand ich seine Partituren sehr faszinierend, Stücke wie *Atmosphères* oder *Lontano* mit seiner Mikropolyphonie, 60 oder 80 Stimmen, die kontrapunktisch auf das Engste verwoben sind. Das hat mich immer fasziniert. Doch zunächst dachte ich mir, Ligeti würde ich bestenfalls auf dem Rückweg vom Mond besuchen. Dass ich wirklich zu ihm gehen darf, habe ich nicht zu träumen gewagt. Marty sagte aber: „Ja, ich denke, dass Ligeti das, was du machst, gut finden könnte. Schick‘ doch ein paar Stücke hin“. Das habe ich dann auch gemacht, ihm Noten geschickt und es im Grunde vergessen. Dann kam ein Brief zurück, ja, ich durfte kommen. Das hat mein Leben natürlich entscheidend verändert. Ligeti ist sicherlich mein wichtigster Lehrer geworden.

Gibt es bestimmte Werke von György Ligeti oder eine bestimmte musikalische Schreibweise, die Sie besonders ansprachen? Oder rührt die Faszination eher von der Art und Weise, wie er mit Ihnen arbeitete?

Ich bin zu ihm gegangen, weil ich seine bekannteren, d. h. auch in den USA bekannteren Stücke wie z. B. *Lontano*, *Atmosphères* oder die drei Stücke *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung für zwei Klaviere* sehr geliebt habe. Wie gesagt, faszinierte mich seine Technik der Mikropolyphonie ebenso wie seine Art, mit Rhythmus und Überlagerung umzugehen. Aber die Stücke von Ligeti, die mir heute so am Herzen liegen, sind außer dem *Trio für Violine, Horn und Klavier* von 1982 im Wesentlichen während meiner Studienzeit entstanden: die *Etüden für Klavier*, das *Klavierkonzert*, das *Violinkonzert*. Ich war gerade da, als er am *Klavierkonzert* arbeitete, sowie bei der Entstehung einer ganzen Reihe von *Klavieretüden*. Ich durfte die Uraufführungen von diesen Werken, dem *Klavierkonzert* und dem *Violinkonzert* in den verschiedenen Fassungen live miterleben.

Ligeti hat immer die gleichen Maßstäbe gesetzt – sowohl für sich als auch für uns. Er hat uns als Kollegen betrachtet, trafen wir uns doch jeden Dienstag nachmittag in seiner Wohnung und tagten bis nach Mitternacht – wir, das waren Hans Peter Reutter, Hubertus Dreyer, Unsuk Chin, Xiaoyong Chen, Tamae Okatsu, Mari Takano und Mike Rutledge. Regelmäßig stießen auch ehemalige Studenten wie Manfred Stahnke und Wolfgang-Andreas Schultz hinzu.

Es wurde über alles Mögliche gesprochen, z. B. über die Brücken der Seine, über Architektur, über Philip Johnsons Häuser in New York, über Sprachwandel und vieles Andere mehr. Und wir sprachen sehr viel über Musik, allerdings eher über die alte als über die zeitgenössische Musik. Wenn über das zeitgenössische Schaffen gesprochen wurde, dann über die Geisteshaltungen und weniger über technische Aspekte.

Die Fähigkeit, die Qualität einer Partitur zu prüfen, hat Ligeti anhand unserer Arbeiten gnadenlos eingefordert, konnte er doch beim Lesen einer Partitur sofort erkennen, wo einer wichtigen Entscheidung ausgewichen wurde und daher die Struktur deutlich zerfiel und die Komposition immer schwächer wurde. Er wusste auch auf den Takt genau, wo kopiert wurde. Er griff in seinen Notenschrank und spielte genau diese Stelle vor. Es war furchtbar. Er hat uns alle entsetzlich „geprügelt“, wir wurden mehrfach bis ins Detail auseinander genommen. Im Prinzip war er wie ein Kind zu Weihnachten, das sich auf die neuen Geschenke freut, aber nicht jedes Jahr das gleiche Geschenk bekommen will. Er hat sich immer auf den Unterricht mit uns gefreut, allerdings war er enttäuscht, wenn er in unseren Arbeiten Ideen sah, die er schon kannte. Also war er eigentlich immer enttäuscht, als wir gingen.

Wie gesagt, er legte uns gegenüber die gleichen Maßstäbe an wie bei sich selbst, und die waren unerreichbar. Er sagte, er erwarte von uns als Mindestniveau das technische Können eines Igor Strawinsky und die Originalität eines Conlon Nancarrow – als Mindestmaß! Er war als Lehrer sehr streng. Ich erinnere mich an eine der ersten Stunden; ich zeigte ihm ein Stück für Kontrabass und 2 Schlagzeuger, geschrieben im Sommer vor meiner Ankunft in Hamburg. Er sagte: „Dein Niveau ist zu niedrig. Do you understand, your level is too low, you must raise your level“. Er hat uns entsetzlich kritisiert. Aber das war richtig so. Ich dachte mir: „Meine Güte, er verbringt seine Zeit damit, meine Sachen anzuschauen.“ Es war hart, aber ich habe unendlich viel gelernt – es war fantastisch.

Nicht nur von Ligeti, auch von anderen Komponisten haben Sie gelernt und verehren sie noch heute. Die Namen von Sofia Gubaidulina, Galina Ustvolskaya, Arvo Pärt fallen dabei und in besonderer Erwähnung der Name György Kurtágs. Haben Sie spezielle Werke Kurtágs im Kopf oder eine bestimmte Herangehensweise, die Sie anspricht?

Meiner Erfahrung nach sind die ganz großen Menschen, die ich kennen gelernt habe, unglaublich bescheiden und demütig, wenn sie über ihre eigene Arbeit sprechen. Kurtág hat mich sehr beeindruckt, als ich ihn in Darmstadt erlebt habe. Was seine Werke betrifft, denke ich zum Beispiel an seine *Kafka-Fragmente* für Sopran und Geige. Sie sind so skurril und so witzig, aber gleichzeitig auch so unendlich traurig. Mich beeindruckt seine Art, mit der Vokalstimme umzugehen, auch beispielsweise sein *Messages of the Late Miss R.V.Troussova* (Op. 17). Er schreibt sehr extrem, verwendet einen großen Ambitus und große Sprünge. Meine eigene Stimmführung ist meistens eher ruhig. Auch seine Musik für Streicher, z. B. die *Zwölf Mikroludien* für Streichquartett (Op. 13) finde ich sehr individuell und ausdrucksstark. Diese Musik liebe ich sehr. Und sein Orchesterwerk *Stele* finde ich auch sehr beeindruckend. Er hat eine große innere Ruhe. Auch wenn er laut wird, ist die eigentliche Geste bei ihm ruhig. Das spricht mich sehr an.

Kompositionsverfahren. Wechselspiele mit anderen Künsten

Auf der einen Seite steht also die geistige Haltung, die Sie anspricht. Wie steht es um kompositionstechnische Momente?

Ja, die musikalische Technik ist die andere Seite. Mich haben mittelalterliche Kompositionstechniken schon immer beschäftigt. Ab der Renaissance, ab der Einführung des Taktstriches und der Einigung auf ein Metrum ist eine rhythmische Glättung vorgenommen worden. Komponisten im Mittelalter hingegen haben immer nur Einzelstimmen geschrieben und keine Partitur. Im späten Mittelalter, in der Musik der sogenannten „Ars Subtilior“ (Komponisten des späten 14. Jahrhunderts wie z. B. Ciconia, Senleches, Solage), waren rhythmische Unterteilungen in Zweier- oder Dreiergruppierungen auf jedem Schlag möglich. Es entstand eine unglaublich reiche und komplexe Verästelung, die in unserer Notation kaum wiederzugeben ist. Außerdem ergab sich dadurch eine rhythmische Flexibilität, die ich sehr faszinierend und spannend finde, da die Musik nicht immer gezwungen wird, dem Diktat des relativ groben Drei- oder Vier-Viertel-Taktes zu gehorchen. In meinen eigenen Werken versuche ich, diese Flexibilität, dieses Innenleben der Rhythmik zurückzuge-

winnen, das durch den Taktstrich verloren gegangen ist, wobei ich dies aus praktischen Gründen innerhalb unseres Notationssystems versuchen muss, z. B. indem ich komplexe Taktarten wähle, wie 12/8, da diesem Metrum sowohl Zweier- als auch Dreierunterteilungen inhärent sind.

Auch im Umgang mit den Tönen habe ich einige Denkmodelle aus der Kompositionstechnik des Mittelalters in meine musikalische Sprache übernommen. Gut, im Mittelalter war die Harmonik von der Diatonik geprägt. Aber das Prinzip eines „Colors“, einer Gruppe von Tönen, die als tonales Reservoir dienen, kann man ausdehnen und so ausbauen, dass es komplexer wird. Diese Art des Umgangs mit den Tönen ist primär linear gedacht, kommt also nicht von der tonalen Kadenzierung, ist von der Polarität Tonika-Dominante befreit. Und darum geht es eigentlich. Die Eigenständigkeit der Töne, sowohl in rhythmischer als auch melodischer Hinsicht, steht für mich im Vordergrund. Gleichmaßen baue ich eine Harmonik auf, bei der es gleichzeitig verschiedene Vorstellungs- bzw. Deutungsmöglichkeiten gibt, die jedoch immer mit der inneren Frage gekoppelt sind, wo der Akkord, die Linie hinzieht.

Nehmen Sie primär die harmonische Entwicklung in den Blick oder gilt Ihre besondere Aufmerksamkeit der linearen Entwicklung, ausgehend von der Einzelstimme?

Beides trifft zu. Meine Musik ist linear geprägt, eigentlich denke ich stetig in Linien. Die Linien stehen aber immer in einem harmonischen Zusammenhang. Auch eine Vokalise ohne Begleitung sehe oder höre ich harmonisch. Ähnlich wie bei der rhythmischen oder melodischen Komponente meiner Sprache geht es mir um eine Unabhängigkeit, gleichzeitig aber brauche ich klare Gestalten. In meiner Harmonik beleuchte ich einen Ton oder mehrere Töne aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig. Wenn wir z. B. den Ton B betrachten, so existiert dieser Ton in verschiedenen harmonischen Beziehungen, er hat beispielsweise eine Bedeutung in g-Moll oder in Bezug auf die Töne As, Es, F usw. Es gibt also harmonische Universen, die näher oder ferner liegen, manche aber, wie z. B. Ais, die so gut wie unerreichbar sind, wenn wir vom Quintenzirkel als Basis ausgehen. Alle nur denkbaren tonalen Beziehungen sind implizit vorhanden in jedem Ton. Dieser Umstand hat auch Anton Webern zu seiner radikalen Reduktion geführt. Ich male manche dieser Beziehungen aus, lasse den Ton B gleichzeitig in verschiedenen, näher oder ferner liegenden Beziehungen erscheinen.

Sie suchen immer wieder bewusst die Konfrontation mit anderen Künsten – sowohl im Hinblick auf die Literatur als auch auf die Bildende Kunst. Mit welcher Intention greifen Sie auf literarische Texte zurück? Wie wählen Sie Texte aus und was erwarten Sie von diesen? Sind sie eher Steinbrüche, Inspirationsquellen oder geht es um Textvertonung, um programmatische Momente?

Es gibt in meiner Arbeit unterschiedliche Herangehensweisen. In den Chorwerken *Zwei leise Gebete*, zum Beispiel, möchte ich die Texte als Klangikonen bezeichnen. Der erste Text ist nur ein Klang auf der Silbe „Ö“. Im Ungarischen heißt das „er“ oder „sie“ und ist auch die Bezeichnung für Gott und daher ein Begriff, in dem sowohl das Männliche als auch das Weibliche abgebildet ist. Für mich ist dieses Wort, das eine Einheit bildet, auch als Vokal für die Anbetung einer Gottheit geeignet. Das gleiche Prinzip gilt für den zweiten Satz, „Dom L’adonai“ (zu deutsch: Sei stille dem Herrn und warte auf ihn, Psalm 37,7). Diese wenigen Silben reflektieren als Klangikonen eine geistige Haltung. Das ist eine Möglichkeit.

Wenn ich aber zum Beispiel an Shakespeare denke, an die *Cordelia Fragmente Love, and be Silent*, haben wir es mit einer ganz anderen Problematik zu tun. Als Englisch Sprechender überhaupt die Dreistigkeit zu besitzen, Shakespeare zu vertonen, ist schon eine Sache für sich. Die Texte sind bekannt, sehr beliebt und leben friedlich auch ohne mich. Außerdem sind es natürlich Bühnentexte, d. h. man muss auch die Bühne berücksichtigen, wenn man Shakespeare vertont – es sei denn, man vertont ein Sonett, was mir nicht sinnvoll erscheint, da es an sich schon Musik ist. Um mir nicht überflüssig vorzukommen, muss ich also eine Strategie finden, wie ich etwas Neues aus den Texten machen kann. Ich habe versucht, aus den *Cordelia Fragmenten* eine Taschenoper zu machen, indem ich die Geschichte des König Lear aus der Perspektive der Cordelia erzähle. Cordelia ist nur am Anfang des Dramas da, sagt gleich am Anfang das ganze Unheil voraus. Als sie zu sich selbst „What shall Cordelia do? Love, and be silent.“ murmelt, weiß sie, dass es, egal was sie sagt, kein Entkommen gibt. Von der Struktur des Werkes her betrachtet, gibt es eine Protagonistin, die Cordelia, und einen Erzähler in dritter Person, in diesem Fall das Klavier. Im Klavierpart habe ich versucht, die Szenen, die Atmosphäre – wie soll ich es nennen – die Umgebung, in der Cordelia sich befindet, zu umschreiben oder darzustellen. Das ist eine ganz andere Strategie, als der Umgang mit Klangikonen. Die *Cordelia Fragmente* sind eher ein kleines Bühnenwerk.

Zudem besteht noch die Möglichkeit, Poesie als Textvorlage zu verwenden, ein Gedicht also im traditionellen Sinne zu vertonen. Es gibt Kollegen, die die Vertonung eines Textes für unzeitgemäß halten, doch wurde Poesie ja ursprünglich immer gesungen. Wenn man Dichter beim Lesen der eigenen Gedichte hört, dann singen sie immer. Nicht mit Tönen, aber sie haben eine ganz bestimmte Art, ihre eigenen Gedichte vorzutragen. Von daher sehe ich es nicht als ein Verbrechen an, Gedichte zu vertonen.

Ich könnte mir denken, dass diese Einstellung nun auch auf Ihr Verhältnis Musik und Bildende Kunst übertragen werden kann. Bei Die Stimmen der Wände haben Sie mit einer bildenden Künstlerin zusammengearbeitet. Können Sie die Zusammenarbeit kurz beschreiben?

Die Stimmen der Wände entstanden in enger Zusammenarbeit mit Brigitte Zarm. Brigitte arbeitet mit Taubenfedern, Stahldraht und mit Glas. Ihre Arbeiten sind sehr transparente, filigrane und handwerklich fantastisch gearbeitete Plastiken. Ich habe diese Künstlerin in Mönchengladbach kennen gelernt, als ich 1987 Preisträger des Ensemblia-Wettbewerbs war. Ich wurde bei Brigitte Zarm privat untergebracht. Seitdem sind wir sehr gute Freunde. 1993 bekamen wir die Möglichkeit, ein Projekt zu realisieren, bei dem wir zugleich in unseren jeweils unterschiedlichen Disziplinen ein Werk schaffen sollten, das inhaltlich zusammenhängt. Gleichzeitig sollten sowohl Brigittes Objekte als auch meine Kompositionen unabhängig voneinander bestehen können. Unsere gemeinsame Inspirationsquelle war die Kunst des Mittelalters. Wir bezogen uns insbesondere auf architektonische Proportionen des romanischen Münsters in Mönchengladbach aus dem 11. Jahrhundert, sowie auf Melodien aus einem Missale aus dem gleichen Jahrhundert, das sich im dortigen Archiv befindet. Es war fantastisch, in dem alten Buch zu blättern, mit seinen unglaublich schönen Schriften. Mir vorzustellen, wie die Mönche mühsam die Texte eingefügt haben, das war sehr bewegend.

Die Frage war, mit welcher Sprache wir arbeiten konnten. Wir haben uns nach reichlichem Hin und Her und nach vielen intensiven, bis tief in die Nacht gehenden Gesprächen auf die Proportionen als Basis geeinigt. Man kann musikalische Strukturen und Verhältnisse zum Teil durch Proportionen, d. h. als eine Art klingende Mathematik beschreiben. Für unser Stück habe ich beispielsweise Takte und Metronomzahlen genommen, die sich aus den architektonischen Proportionen des Münsters ergeben, wobei mir die Zahl 6 wesentlich erschien. Es entstand also ein musikalisches Werk für ein Ensemble von sechs Musikern in sechs Sätzen, während Brigitte sechs

Objekte – es sind wunderschöne Objekte geworden – in Glasvitrinen schuf. Es gibt eine ganze Reihe von mathematischen Entsprechungen und Spiegelungen, manche sehr komplex, die durch die Partitur laufen, doch diese musikalische Mathematik ist dabei nur eine Art Beschreibung. Sowohl die bildende Kunst als auch die Musik kennen Proportionen, die in Zahlen ausgedrückt werden können. Sie haben als Möglichkeit gedient, uns anzunähern. Aber letztendlich ging es uns um die Aussage, die notwendigerweise jeweils anders formuliert werden musste. Wir hatten zwar die gleiche Ausgangsposition, sind bei unserer Arbeit aber ganz unterschiedlich vorgegangen. Es war uns ganz wichtig, dass beide Kunstrichtungen autark blieben. Wenn die Kunst von der Musik abhängig ist, oder wenn die Musik von der Kunst abhängig ist, dann sind beide schwach. Sie müssen ihren eigenen Prinzipien, ihren eigenen Regeln gehorchen. Dennoch gibt es eine gegenseitige Befruchtung. Die eine Arbeit reflektiert die andere. Ich bin mir sicher, dass im Resultat eine bestimmte Qualität da ist, die man bemerkt. Aber ich denke nicht, dass es notwendig ist, die Objekte zu sehen. Es ist natürlich sehr schön, Beides zu erleben, die Musik zu hören und die Objekte gleichzeitig zu sehen. Dann hat man die Möglichkeit zu erkennen, inwiefern diese Befruchtung tatsächlich erfahrbar ist oder nicht. Ich würde aber nicht sagen, dass es notwendig ist. Die Musik steht, so glaube ich, ganz gut für sich selbst.

Kommen wir zum Thema der außermusikalischen Beeinflussung. Ich greife hier ein Beispiel heraus: Wie verhält sich die Bedeutung der Bilder Chagalls für die 1998 komponierten Geigensoli?

Chagall – ja, das ist eine merkwürdige Geschichte. Chagall ist mir eigentlich nicht immer sympathisch gewesen. Ich konnte mich mit seinen fliegenden Ziegen und seiner, in meinen Augen, dekorativen Art nicht so recht anfreunden. Langsam aber fing ich an, ein wenig tiefer in seine Bilder hineinzuschauen und so habe ich diese kleinen merkwürdigen Gesichter entdeckt und die verschiedenen Ebenen, die sein Werk durchziehen, die komplexen Beziehungen zwischen den Charakteren in seinen Bildern. Bei Chagall gibt es Ikonen, die sein gesamtes Schaffen durchziehen. Geiger, zum Beispiel, sind ein sehr wichtiges Motiv für Chagall, aber auch unheimlich viel Liebe, fast ein Koitus perpetuus, immer wieder mit seiner Bella durch die Gegend fliegend, oder die Liebe zur Heiligen Schrift. Man sieht immer wieder hebräische Buchstaben in merkwürdigen Ecken und wenn er Bibeldarstellungen macht, dann wählt er oft eher weniger gebräuchliche Motive, wie zum Beispiel die Geschichte von Hagar und Ismael in der Wüste. Diese Geschichte scheint mir aber bezeichnend für Chagalls Art, mit der Bibel und mit dem

Glauben umzugehen. Ismael ist nämlich der Sohn Abrahams und auch der Vater des arabischen Volkes. Chagall malte viele Kreuzigungsbilder, obwohl er jüdisch war. Diese Spiritualität, die über allen Glaubensrichtungen stand, hat mich sehr beeindruckt, sowie auch der unerschütterliche Optimismus, selbst in den schlimmsten Zeiten. Er hat auch alles durchlebt, die Pogrome in Russland, die Revolution, beide Weltkriege, Holocaust ... Trotz dieser Erlebnisse hat er dabei niemals seine Liebe zur Schöpfung, zur Welt, zu Gott verloren. Dies ist für mich unglaublich beeindruckend.

Kann es für diese Beobachtungen und Erkenntnisse einen entsprechenden musikalischen Ausdruck geben?

In der Tat: ein schwieriger Prozess. Ich habe versucht, Topoi zu finden und diese dann zu Themen zu machen. Zum Beispiel war ein Topos davon im zweiten Satz *Die Heilige Schrift*, die im Zusammenhang steht mit dem Streben des Geistes nach oben. Der Zirkus, das Thema des dritten Satzes, war auch ein sehr wichtiges Motiv für Chagall. Er hat gesagt, sein Zirkus spielt im Himmel. Für ihn war der Zirkus ein Schauplatz zwischen Himmel und Erde. Da habe ich versucht, etwas von diesem Zwiespalt zwischen dem irdischen, auch kindisch leichten Charakter einerseits und dem nach oben Strebenden andererseits darzustellen. Der letzte Satz *L'adieu*, der Abschied, ist auf Chagalls letztes Bild gemünzt, das er mit zitternder Hand in Bleistiftstrichen nur wenige Stunden vor seinem Tod gezeichnet hat. Es ist ein Selbstbildnis: Er sitzt vor dem Spiegel, umgeben von seinem Lieblingsbegleiter, einer Taube, die auf seinem Kopf sitzt. Seine ganzen Ikonen waren bei ihm, als er sich im Spiegel anschaute. Der vierte Satz *Der Fiedler und der Engel* ist ebenfalls direkt durch ein Bild Chagalls inspiriert. In diesem Fall eine Tuschezeichnung, in der es einen Fiedler gibt und einen Engel, der in sein Ohr flüstert. Es beginnt mit eher grobschlächtigen Bauerngeigenklängen. Doch nach und nach holt der Engel ihn durch ganz leise Flageolett-Töne in Form einer zarten Melodie hoch gen Himmel. In diesem Stück ist die Musik der Kunst Chagalls sehr nah, was für mich eigentlich untypisch ist.

Die Aspekte der Themenfindung, der Inspirationsquellen und das dialogische Prinzip mit anderen Kunstwerken und Künstlern sind deutlich geworden. Wie aber sieht der konkrete Arbeitsprozess aus? Wie kann man sich ihn vorstellen?

Ich komponiere am Schreibtisch und teste das Geschriebene erst nachher am Klavier. Ich möchte nicht von einem Instrument abhängig sein, denn die Ideen verändern sich beim Spielen und es besteht die Gefahr, dass man sich

beim Komponieren wiederholt und das schreibt, was die Finger schon kennen. Außerdem ist es wichtig, diszipliniertes Denken zu üben.

Manchmal gehe ich sogar in eine Kneipe, um dort zu arbeiten, weil ich das Bedürfnis habe, unter Menschen zu sein. Wenn es aber um die Reinschrift geht, brauche ich einfach Ruhe, da muss ich allein sein. Die wichtigste, aber schwierigste Aufgabe ist es, die Proportionen zu erfassen: Wie lange soll z. B. eine Passage oder das ganze Werk sein? Dabei hilft mir meine kleine, private Kabbala. Mit der Zeit habe ich gelernt, wie sich die Zahl 23 anfühlt, wie Tempo, Rhythmus und Metrum gestaltet werden können. Meine Zahlen helfen mir bei der Vorstellung von Länge und Proportionen.

Haben Sie von Anfang an eine Idee von der Gesamtlänge? Gibt es am Anfang schon eine intuitive Gesamtschau auf das Ganze? Oder ist es gerade dieses horizontale Arbeiten in Schichten, welches das Ganze ergibt?

Es kommt auf das jeweilige Werk an. Bei meinen Klavierstücken, den *Piano Valentines* zum Beispiel, ist es Gesetz, dass sie nur zwei Seiten lang sein dürfen, wobei allerdings die zeitliche Länge vom Tempo und Metrum abhängt. Bei der Oper *Noach* hingegen habe ich ein Libretto, das mir die Struktur schon vorgibt. Wenn ich Instrumentalmusik schreibe, versuche ich, mir die Instrumentalisten, die Besetzung vorzustellen. Dann fallen mir vielleicht verschiedene Texturen, Frakturen ein und ich überlege, ob ich diese Ideen weiterführen kann. Das Gefühl sagt mir, ob es mehrere Sätze werden oder nur ein Satz mit verschiedenen Stationen wird. Wenn diese ersten Gedanken ungefähr klar sind, fängt der Prozess des Annäherns an. Jedes Mal, wenn ich diese Ideen anschau, dann sehe ich ein bisschen mehr von dem, was da ist. Und wenn all dies in meinen Skizzenbüchern soweit ist, dass ich sage: „Okay, jetzt kann ich schreiben“, dann erst kommt es zur Reinschrift.

Zu welchem Zeitpunkt machen Sie sich Gedanken über die Instrumentation?

Oft erfolgt das durch Begegnungen mit Menschen. Zum Beispiel kenne ich einen sehr guten Bassklarinettisten, der im Gewandhausorchester Leipzig spielt und ein Stück möchte. Dann überlege ich, was ich für Bassklarinette schreiben kann. Manchmal entsteht die Besetzung auch durch den Inhalt. Bei *Archipel Chagall* war zum Beispiel klar, dass es eine Geige sein muss.

Fortschrittsgedanke und zeitgenössische Musik

Lassen Sie uns erneut über die Begriffe Neue Musik und Avantgarde sprechen, die beide mit dem Begriff Fortschritt assoziiert werden können. Vor einiger Zeit stellten Sie sich selbst die Frage, ob der Begriff Fortschritt sinnvoll in der Musik angewendet werden kann.

Ich glaube nicht, dass der Begriff Fortschritt geeignet ist, um Kunst zu beschreiben. Ich glaube auch nicht, dass Musik oder Kunst im Allgemeinen fortschreitet, sondern vielmehr, dass wir heute einfach andere Fragen stellen als unsere Vorgänger: Fragen, die andere Antworten und andere künstlerische Lösungen verlangen. Es ist für mich sehr leicht erklärbar, warum das, was ich die „historische Avantgarde“ nenne, wie z. B. die Darmstädter Schule, entstanden ist. Auf der einen Seite ist sie aus der von vielen Komponisten und auch Musiktheoretikern empfundenen Notwendigkeit entstanden, die funktionale Tonalität aufzulösen. Man denke an die von Arnold Schönberg maßgeblich entwickelte Tradition. Auf der anderen Seite ist die Situation nach dem 2. Weltkrieg zu berücksichtigen, die nicht nur Komponisten vor die Frage gestellt hat, wie es nun weitergehen kann. Und aus dem persönlich erlebten Leid der Komponisten dieser Zeit, ich denke hier besonders an Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, auch an Hans Werner Henze, die alle diese schrecklichen Ereignisse auf verschiedenste Weise höchstpersönlich erlebt haben, entstand die Überzeugung, dass ein Neuanfang notwendig sei. Wobei ich nicht daran glaube, dass es diesen Neuanfang wirklich gegeben hat. Aber die Avantgarde ist eine für mich abgeschlossene musikalische Epoche, wie Rokoko oder Barock. Es gibt natürlich nach wie vor eine, vor allem in Deutschland sehr stark vertretene Schule, die noch den Regeln der „historischen Avantgarde“ gehorcht. Diese Tradition lebt also weiter. Für mich persönlich sind diese Wiesen aber weitestgehend abgegrast. Das heißt aber nicht, dass die nachfolgenden musikalischen Haltungen „fortschrittlicher“ wären als jene der Avantgardisten. Es gibt heute andere Interessen, die andere musikalische Lösungen verlangen. Ich bin 1960 geboren und gehöre damit einer anderen Generation an. Was habe ich erlitten? Zöge ich mir die Klamotten der „historischen Avantgarde“ an, als ob das alles mit mir zu tun hätte, wäre das Heuchelei.

Da komme ich wieder zurück auf die Frage der Ehrlichkeit und die hat mit mir als Mensch in der Gesellschaft zu tun, nicht nur mit meiner Rolle als Künstler. Für mich ist es notwendig, dass ich eine Möglichkeit finde, meine Existenz zu bejahen und danach zu handeln – als Künstler und als Bürger.

Das ist ganz wichtig. Es hilft nicht zu sagen, „Oh, ich weiß nicht, der Wald ist dunkel und gefährlich“ oder „ekelhaft“ oder was auch immer. Wir müssen ihn durchqueren – es gibt viele Wege durch den Wald.

Ich bleibe hartnäckig: Muss Musik fortschreiten? Es wird häufig postuliert, dass Musik zeitgemäß sein müsse. Kann es diese aus Ihrer Sicht denn überhaupt geben?

Zeitgemäß? Ich denke wir sind alle Gesellen dieser Welt, und wir nehmen unsere Gegenwart wahr, ob wir wollen oder nicht. Und wenn man sich wirklich ehrlich ansieht, was geschieht, dann ist man ein Geselle dieser Welt und dieser Gesellschaft. Die Antworten, die man in der Kunst und auch sonst sucht, sind also zeitgemäß. Man muss einfach die Ohren und die Augen offen halten. Das ist eine Bedingung, nicht nur für die Kunst, sondern auch für das Leben, denn wenn du durch die Gegend läufst und die Augen und Ohren verschließt, dann wird ganz sicher keine gute Kunst entstehen. Das ist einfach unmöglich. Kunst ist nicht trennbar vom Leben in dieser Welt, in dieser Zeit.

Zur Frage des Fortschritts: Es gibt sicherlich Fortschritte in der Wissenschaft, in der Medizin. Wir wollen nicht mit historischen Instrumenten, mit Säge und Whiskey usw. operiert werden. Es ist schon toll, dass es in Bereichen wie der Medizin Fortschritt gibt. Aber auf die Kunst übertragen würde dies heißen, dass Yves Klein ein größerer Maler ist als Leonardo. Das ist natürlich Schwachsinn. Wir haben heute einfach andere Fragen zu beantworten als in der Renaissance, oder man könnte sagen, die Fragen sind immer die gleichen geblieben, nur brauchen sie in verschiedenen Zeiten verschiedene Antworten. Ich suche Fragen, die unmittelbar mit meinem eigenen Leben zu tun haben, und dazu möchte ich die entsprechenden Antworten finden.

Lebenswelten und Glauben. Mehrfach klang schon die Beschäftigung mit religiösen, mit spirituellen Themen an. Welchen Einfluss hat der jüdische Glauben, dem Sie angehören, auf Ihre Sprache der Musik?

Ich benenne es kurz: meine Mutter ist Jüdin, nach dem Talmud bin ich also jüdisch. Mein Vater war aber Katholik, d. h. ich kenne auch die christliche Religion. Ich denke nicht, dass es wichtig ist, welchen Namen das Unnennbare trägt. Gleichwohl gibt es nach meiner Meinung zwei wesentliche Unterschiede zwischen den christlichen und den jüdischen Auffassungen; zum einen die Fleischwerdung des Menschen Jesus, die mit dem jüdischen Verständnis von Gott unvereinbar ist, zum anderen die Frage einer Stellvertre-

tung für die Sünden des Menschen. Aber ich bin weder Christ noch ein besonders guter Jude, glaube eigentlich nicht an Sünde, auch nicht an einen Gott, den man sich auf welche Art auch immer vorstellen kann, denn jede menschliche Vorstellung ist per Definition endlich und infolgedessen jene in sich vollkommene Transzendenz unangemessen. Ich habe aber sehr großen Respekt vor jeder aufrichtigen Gottesverehrung, also selbstverständlich auch für die christliche, deren Historie mich allerdings eher abschreckt.

Für mich sind theologische oder spirituelle Themen wesentlich, so zum Beispiel die Frage, welcher der große hebräische Gelehrte Abraham Heschel nachging: „Wo liegt der Unterschied zwischen einem Propheten und einem Mystiker?“ Nach Heschels meines Erachtens sehr überzeugender Darstellung ist es der Unterscheid zwischen einer radikalen Nüchternheit des Propheten und dem verklärten Daseinszustand des Mystikers.

Ich lese viel über theologische Fragen, auch beispielsweise über die islamische Mystik. Ich habe großen Respekt und Ehrfurcht vor Menschen, die sich radikal dem Leben des Geistes zuwenden. Für mich ist diese spirituelle Beschäftigung eine Quelle der Inspiration, denn für mich sind Fragen nach dem Spirituellen mit dem Musikalischen eng verwandt, sogar voneinander untrennbar, denn es geht in beiden Fällen um den Ursprung. Ich habe Musik in meinem Kopf. Warum? Woher kommt diese Stimme und was braucht sie, wie kann ich sie ernähren? Ob als Komponist oder Interpret, in der Musik geht es eigentlich um das Gleiche, nämlich um das Ringen mit einer inneren Vorstellung, der man näher zu kommen versucht. Auch ein Geiger, der einen Ton spielen will, muss erst einmal wissen, wie dieser Ton klingt, bevor er ihn spielt. Er muss den Ton im inneren Ohr gehört haben. Sonst ist er nur eine Maschine. Genauso ist es beim Komponisten, mit dem Unterschied, dass der Komponist diese inneren Klänge erst formulieren, in eine Gestalt zu bringen hat.

compono ergo sum

Als Komponist sind Sie unentwegt auf der Suche nach den eigenen Ausdrucksformen und -möglichkeiten. Interessiert Sie Ihr Adressat? Wer ist es: die Interpreten oder das Publikum?

Eine gute Frage. Für wen schreibe ich? Ich kenne mein Publikum nicht. Es ist jedes Mal ein anderes. Ich schreibe zunächst für meine Musiker. Es ist mir sehr wichtig, was sie zu ihr sagen, denn sie kennen meine Musik unter Um-

ständen besser als ich, oder jedenfalls auf eine andere Art und Weise, weil sie die Stücke einüben und Fingersätze machen. Es ist mir wichtig, dass sie mir erzählen, was sie beim Üben und Spielen erfahren haben, dass sie mir erzählen, wo es Schwierigkeiten gibt, und wo sie das Gefühl haben, dass sie die Arbeit an meiner Musik auch in ihrer Entwicklung ein Stück weiter gebracht hat.

Mein Publikum? Mich interessieren Menschen, die Musik lieben, die konzentriert der Musik zuhören, weil die Musik für sie – wie auch für mich – eine der wichtigsten Quellen geistiger Nahrung ist. Für diese Menschen versuche ich dann so zu schreiben, dass es auch bei mehrmaligem Hören überzeugend ist.

Schließlich schreibe ich für mich bzw. für Gott, wenn das vielleicht auch hoch gegriffen erscheint. Für mich ist Er die letzte Instanz. Ich frage mich, wie nahe ich an den Ursprung gekommen bin. Dieses ist mein strengster Maßstab. Ich verstehe meine Aufgabe als Auftrag, so nah wie irgend möglich an die Quelle zu kommen.

Last but not least gibt es natürlich meine Freunde und Weggefährten; Leute, die mich länger kennen und die in der Lage sind, sich sehr differenziert zum jeweiligen Werk zu äußern. Das ist für mich ein sehr wichtiges, weil auch kritisches Publikum. Jenes kann mir sagen, wo ich mich vielleicht wiederholt habe oder aber, wo das Stück eine neue Farbe hinzugewonnen hat, wo ich vielleicht einer Frage ausgewichen bin.

Abschließend möchte ich die schwierige Frage stellen, welches Selbstverständnis Sie von sich als Komponist haben in einer Kulturlandschaft, die ihr Profil ständig wandelt und erneuert.

Oh, ich empfinde mich selbst als eine Brücke. Eine Brücke zwischen Kulturen und Zeiten. Ich beschäftige mich seit Jahrzehnten mit alten, zum Teil sehr alten Gedankenwelten. Ich suche Verbindungen zwischen dem Geerbten und dem stetig neu Entstehenden. Zunächst für mich versuche ich herauszufinden, wie ich zu dem Urquell gelangen kann, in dem das Ringen mit dem Ungreifbaren stattfindet. Für mich ist aber unabdingbar, dass diese Brücke für den Zuhörer begehbar ist. Für einen Zuhörer, der seinen Geist und seine Ohren offen hält und auf Musik richten und somit an dieser Suche teilhaben kann. Wie Leonardo es in seinem Textfragment „Caverna“ zum Ausdruck bringt, wenn er davon spricht, dass der Zuhörer auf die Suche nach den „wunderbaren Dingen“ (miraculosa cosa) geht, die im Verborgenen liegen.

Sidney Corbett

Ortung und Abschied¹

Hamburg, 1985

Als ich im August 1985 nach Hamburg kam (es war ein strahlend schöner Sommer, ein Jahrhundertjahrgang für Weine aus dem Bordeaux), war ich mit meinen 25 Jahren zwar älter als die meisten meiner Mitschüler des Jahrgangs, die zur Ligetiklasse gehörten (von den anderen – Hubertus Dreyer, Unsuk Chin, Hans Peter Reutter, Volker Helbing und Xiaoyong Chen – war nur Xiaoyong älter), fühlte mich aber viel zu jung und unerfahren, um bei dem großen Meister studieren zu dürfen. Also ging ich zur Wohnung Ligetis in der Mövenstrasse, um mich vorzustellen, zitternd klingelte ich, wurde empfangen, wir sprachen über Musik, ich spielte ihm einige Jazzimpros auf der Gitarre vor, die ihm zu gefallen schienen, dann aber bat er mich, am Klavier etwas vorzuspielen, was für mich einer Hinrichtung gleich kam. Nach wenigen Takten brach er ab, sagte, es würde nicht gehen, mein Klavierspiel sei zu schlecht (womit er auch recht hatte). Durch die Intervention des Vize-Präsidenten der Hochschule und mit der Erlaubnis des Fachbereichssprechers durfte ich trotz des Klaviermangels ausnahmsweise dann doch in Hamburg bleiben, war also 1985 bis 1988 Mitglied der Ligetiklasse.

Bei meiner Ankunft in Hamburg war ich, meiner San Diego Herkunft entsprechend, noch ein recht strenger Verfechter der Prinzipien der Avantgarde, war von der Notwendigkeit der totalen Chromatik sowie der unbedingten und unanfechtbaren Richtigkeit des Fortschrittsglaubens überzeugt, insbesondere was die Erweiterung des Klangmaterials betrifft, wenngleich ich durch meine Erfahrung an der Yale University, wo ein deutlich traditionsbewussterer Umgang mit allem Musikalischen gepflegt wurde, auch dafür sensibilisiert war. Ich las Beckett und Artaud (tue ich weiterhin), war von der Notwendigkeit

¹ Dieser Text wurde im Jahr 2007 eigens für den vorliegenden Band geschrieben, er kreist um die Beisetzung von György Ligeti.

komplexer Harmonien überzeugt, war von experimentellen, das hieß „neuen“ Spieltechniken begeistert, liebte neben Ligeti auch Boulez, Xenakis, Nono (ebenfalls weiterhin) und andere avantgardistische Komponisten, wollte unbedingt ein „moderner“ Komponist sein. Dies hängt wohl auch mit dem, was ich eine „Minimalvergiftung“ nennen möchte, zusammen, denn der „Minimalismus“ ist zu einer Art amerikanischem Nationalstil geworden, häufig mit einer von Copland hergeleiteten Hollywoodromantik beigemischt. (Nebenbei kann Copland nichts dafür, dass sein Stil, schlecht kopiert, zur Lingua franca der Hollywoodstudios wurde.) Für mich war all das unerträglich fad und in dieser unbändigen Suche nach dem Neuen – das Projekt der Avantgarde – sah ich etwas Frisches, Unverbrauchtes, sah ich noch Möglichkeiten weiter zu kommen.

Allerdings stellte ich recht bald fest, namentlich spätestens bei den Darmstädter Ferienkursen im darauf folgenden Sommer 1986, dass auch Europa eine Art kontinentalen Stil entwickelt hatte. Wir in der Ligetiklasse nannten ihn „Darmstädter Stil“, ich nenne ihn aber lieber den Stil der „historischen Avantgarde“. Mir schien in vielen Stücken dieser Richtung etwas sehr Angepasstes – man komponiert so, dass es unverkennbar nach „Neuer Musik“ klingt, mit obligatorischen Zutaten. Mir ist das Gefühl der Frische bei dieser Musik leider schnell abhanden gekommen.

Wien, 2006, i

Ich flog nach Wien zusammen mit Unsuk Chin, da wir beide in Berlin leben. Am Flughafen angekommen, haben wir Louise Duchesneau und ihren Mann, Sid McLaughlan getroffen, kurz danach traf Heinz-Otto Pleitgen ein, mit dem wir in einer Limousine zum Friedhof fuhren. Es war ein sehr heißer Tag und bereits am Vormittag stöhnten manche bei der Hitze. Als wir in der Kapelle ankamen, war der erste Mensch, den wir sahen, György Kurtág. Ich stellte mich nur als Ligetis Schüler vor, er nickte und berührte sanft meinen Ärmel.

Hamburg, 1985 bis 1988

In der Ligetiklasse der 80er Jahre wurde viel über Auswege diskutiert, denn nach Ligeti: „Die alte Musik ist tot, aber die neue Musik ist auch tot.“ In der Klasse wurde nicht nur, und fast würde ich sagen, nicht mal primär über Musik gesprochen, sondern viel über Völkerwanderungen, Sprachverbindungen zwischen weit auseinanderliegenden Kulturen, über Architektur und die Problematik der Postmoderne. Wenn über Musik diskutiert wurde, dann wie mehrfach andernorts erwähnt, viel über die Musik des Subsahara-Afrikas,

über Nancarrow und die Musik des späten Mittelalters, d. h. die Musik der Ars Subtilior, über die alten Niederländer, über Machaut, und über Chopin, Brahms und Beethoven, gelegentlich auch über Boulez, Stockhausen (Mari Takano spielte uns in der Klasse z. B. sein Klavierstück 13 vor) und auch andere, eher entlegene Musiken. Ich erinnere mich aber sehr stark an ein Beispiel: Ligeti legte eine Schallplatte auf und bat uns zu erraten, von wo und wann diese Musik sei. Für mich war diese Musik so rätselhaft schön, es war Vokalmusik und hatte etwas Klagendes an sich; es war Musik aus Georgien, aus dem 17. Jahrhundert. Der Tenor des „Unterrichts“ – es waren eigentlich lange polyphone Gespräche, jeden Dienstag von 15 Uhr bis nach Mitternacht – war der des neugierigen Suchens. Ligeti schien sich über unsere Ankunft zu freuen, erhoffte von uns brauchbare Denkanstöße und wurde stets enttäuscht, vielleicht wie ein Kind zu Weihnachten, das sich auf neue Geschenke freut und nun feststellen muss, dass es die gleichen sind wie die vom vorigen Jahr.

In meinem Fall (wir haben alle unser Fett abbekommen) wurde die gesamte Richtung des Denkens Gegenstand herbster Kritik. Ligeti: „Sie müssen weit, weit weg von dort, Sie müssen alles neu überlegen, Sie müssen Ihr Niveau anheben“. Einmal sagte er mir, als ich ein neues Werk zeigte, „Sie sind besser geworden“, dann aber sogleich korrigierte er sich, „das heißt, damals waren Sie viel schlechter“. Es ging nicht nur um Stilkritik, sondern auch um Einzelheiten in der Partitur. Ligeti konnte genau sehen, wo eine Entscheidung in der vorkompositorischen Arbeit nicht getroffen worden war und deshalb das Werk stetig schwächer wurde. Er sagte auch, wo wir Ideen, Klänge und Strukturen geklaut hatten, auf den Takt genau. Es war wundervoll. Natürlich stürzte es mich in eine tiefe Krise. Aber das Geschenk, dass einer der größten lebenden Komponisten sich so intensiv an unseren Bestrebungen beteiligte, war, egal was gesagt wurde, höchstes Lob.

Ich begann von vorne, begann also, mich intensiv mit der Gestaltung der melodischen Linie zu beschäftigen. Wie gestaltet man Linien, welche Eigenschaften brauchen sie, um zu atmen? Und dann, in welche Umgebungen kann man sie führen, wie gestaltet man die Umgebungen, in denen die Linien geführt werden? Sind sie der Linie gegenüber wohlgesonnen oder feindselig oder neutral? Ich schrieb viele Werke anhand dieser Fragestellung, entwickelte verschiedene Techniken der Verästelung von Linien, Techniken der Übernahme von Tönen, auch Methoden, die erlauben, bestimmte Töne oder Tonkomplexe von verschiedenen harmonischen Perspektiven gleichzeitig zu

beleuchten. Die *Sinfonie Nr. 1 „Tympan“*, die mit einer langen Unisono-Melodie beginnt, ist ein gutes Beispiel dieser Denkweise.²

Unter anderem ging es mir bei dieser Denkweise darum, einen Ton von verschiedenen harmonischen Blickwinkeln gleichzeitig erfahrbar zu machen, eigentlich eine Idee, die ich von Webern entwendet habe. Für Webern aber war die bloße Behauptung eines Tons, z. B. „cis“, gleichzeitig die Behauptung jeder nur denkbaren Assoziation mit diesem Ton; radikal ausgedrückt ist mit jeder Intonierung des Tones „cis“ gleichzeitig die gesamte 5. Sinfonie Mahlers mitgemeint (und Beethovens op. 131 usw.), d. h. so wie ich Webern erlebe, ist in diesem einzigen Ton zugleich jede denkbare Beziehung mitgedacht, deshalb wäre es überflüssig, diese Beziehungen konkret auszumalen. Ich hingegen entschied mich, einige ausgewählte harmonische Beziehungen auszudeuten, um eine Art prismatisches Bild von Tonkomplexen zu gestalten, die zwar ihre tonale Herkunft nicht verleugnen, andererseits aber in der alten kadenzierenden Tonalität nicht mehr gefangen sind.

Mit der Zeit lernte ich, mit dem, was ich die „Ikonographie der Intervalle“ nenne, umzugehen, denn jedes Intervall bringt seine über tausendjährige Geschichte mit sich. Wenn wir beispielsweise eine Quinte oder eine Sexte hören, schwingen all unsere Erinnerungen an dieses Intervall mit. Für mich ist einer der Hauptfehler des Serialismus nicht jene Strukturverliebtheit, auch nicht der Versuch, die Musik von klischeehaften emotionalen Überhängen zu befreien, bis hin zu dem Versuch, die Musik ganz von Emotionalem zu befreien, sondern dass eine mathematische oder eher arithmetische Verhältnismäßigkeit die Ikonographie des Intervalls ersetzen sollte, denn dies kann nur fehlschlagen. Wir hören jede Musik mit den gleichen Ohren, d. h. auch mit den gleichen Erfahrungen, und jede Sexte, die wir hören, ruft mehr oder minder bewusst jede Sexte hervor, die wir je hörten. Also, wenn wir mit Intervallen arbeiten wollen, müssen wir bewusst mit dieser „Ikonographie“, wie ich sie nennen möchte, umgehen.

Wien, 2006, ii

Es waren viele bekannte Gesichter dort, aus der Klasse und aus dem erweiterten Kreis: Mari Takano ist aus Tokyo eingeflogen, auch Xiaoyong Chen, Benedict Mason und Detlev Müller-Siemens waren unter den zahlreichen und häufig prominenten Gästen der Trauergemeinde. Und natürlich Vera und Lukas. Es gab viele Reden, u. a. eine bewegende Rede des ungari-

² Vgl. zur Sinfonie Nr. 1 die Notiz zur Uraufführung des Werkes am Ende des Textes.

schen Botschafters, gehalten in Deutsch und in Ungarisch. Dann gingen György und Marta Kurtág ans kleine Klavier und spielten Bach, es war einer der ergreifendsten musikalischen Momente meines Lebens. Kurtág verbeugte sich kurz über dem mir so klein scheinenden Sarg seines alten Freundes, dann setzte er sich.

Hamburg, 1999

Ich sah Ligeti zum letzten Mal (abgesehen von öffentlichen Großereignissen wie z. B. der Uraufführung seines Hornkonzerts im Januar 2001) im Sommer 1999. Manfred Stahnke und ich hatten uns mit ihm verabredet. Wir kamen zu ihm in seine Wohnung in der Mövenstrasse in Hamburg, wie so oft in unseren Studienzeiten. Wir nahmen im Arbeitszimmer Platz. Wir sprachen über drei Stunden, vor allem über Schubert und das gigantische Plateau, auf dem alle Komponisten seit Schubert bis Bruckner und darüber hinaus ihre harmonische Sprache aufgebaut haben. Er sagte: „Es lohnt sich nicht, unter dem Niveau des späten Beethoven zu komponieren.“ Er zeigte uns eine Postkarte mit einem Bild von Gerhard Richter, die Frau mit der Flamme, für mich etwas vermeerhaft in der Stimmung. Es war ein Geburtstagsgruß von mir – er war unzufrieden, er meinte, wir wären dort sehr weit von dem „Beethoven-schen Niveau“ entfernt. Wir sprachen über die Möglichkeiten, die obersten Obertöne in unserem Werk einzusetzen, welche technischen Schwierigkeiten damit verbunden waren. Manfred und er debattierten lange über Notierungsmöglichkeiten für diese Klänge, die ja in seinem Hamburgischen Konzert Verwendung fanden. Und über vieles andere mehr wurde gesprochen, es war wie in den vergangenen Zeiten, und wieder fühlte ich mich sehr beschenkt.

Wien, 2006, iii

Nach der Trauerfeier gab es die üblichen flüchtigen Gespräche, keiner wusste, was er sagen sollte. Ich sprach Paul Griffiths aufgrund seines bewegend eigenen Gedichtes an, bei dem die Buchstaben des Namens LIGETI fehlten. Anschließend fuhren wir alle in die Stadt. Nachmittags gab es ein Konzert, in dem Pierre-Laurent Aimard eine große Auswahl an Klavierwerken spielte. Er war sichtlich mitgenommen, danach wurde *Lux Aeterna* gesungen und zum Schluss das *Poème Symphonique* für 100 Metronome aufgeführt. Als nach und nach die Metronome schwiegen und nur zwei und schließlich nur eines übrig blieb, wurden wir alle uns des Verlustes und der entstandenen Leere auf besondere Weise bewusst. Nach dem Konzert gab es wieder Gespräche.

Berlin, ab 2001

Mit meiner Oper *NOACH*, die im Oktober 2001 in Bremen uraufgeführt wurde, habe ich ziemlich alles, was mir zur Gestaltung von Linien und Melodien einfiel, in die Gesangs- und Instrumentalpartien eingebaut. Insofern ist *NOACH* für mich eine Art Kulmination; hernach schienen für mich diese Wiesen voller Melodieblüten weitestgehend abgegrast. Daraufhin legte ich mir eine Zeitlang eine Art Melodieverbot auf, es kamen Melodien nur noch in fragmentarischer Form vor. Ich begann mich intensiv mit Fragen der Motorik und Pulsationen zu beschäftigen. Noch immer beschränke ich mich auf die Zweier- und Dreier-Unterteilung von Schlägen, die ich aus der Musik des Mittelalters herleite, setzte aber Wiederholungen in verschiedenen Schichten ein, so dass die verschiedenen Zeitebenen und Zeitmaße deutlich wahrnehmbar werden. Beispiele für diesen in meinem Werk jüngeren Ansatz sind die *Gesänge der Unruhe*, durch Texte des portugiesischen Dichters Fernando Pessoa inspiriert, sowie besonders die schnellen Sätze der Orchesterwerke *Sinfonie Nr. 2 (the immaculate sands)*, *Yael* für Violine und Orchester und *Exits* für E-Gitarre und Kammerorchester. In der dritten Sinfonie, *Breathing the Water*, ist diese Technik der Überlagerung von Pulsen wohl am weitesten gediehen.

In letzter Zeit interessiert mich zunehmend das Musiktheater. Im Januar 2007 wurde meine neue Kammeroper *Keine Stille außer der des Windes* nach Texten von Fernando Pessoa, uraufgeführt. Es ist eine Art 17-stimmige Sinfonie für Sänger, einen Schauspieler und kleines Orchester von 11 Solisten. Die Unabhängigkeit der einzelnen Stimmen, sowohl vokal als instrumental, ist sehr weit getrieben, alle sind für sich selbst zuständig, dennoch sind sie alle eng miteinander verwoben. Auch auf der Ebene des Textes sind die Partien einerseits miteinander durch Anspielungen auf ähnliche Gedanken eng verbunden, andererseits aber durch die jeweiligen Autismen der Figuren letztlich voneinander unabhängig. Insofern ist die neue Oper wieder eine Synthese mehrerer Gedankenebenen, die mich seit einer guten Weile beschäftigen, auf der einen Seite die meloharmonische Ebene, die mit der Sprache der Pulsierungen verbunden wird, auf der anderen die musikalische Integrierung der literarisch-philosophischen Ebene. Derzeit kündigt sich die erneute Suche nach noch nicht kahl gefressenen Wiesen an. Die im Jahr 2002 begonnene Zusammenarbeit mit der Videokünstlerin Anna Katharina Scheidegger wird fortgesetzt, außerdem wird die Beschäftigung mit Elektronik, die ich nicht zuletzt in meiner Arbeit mit der Gruppe *Vierte Heimat* intensiv betreibe, weitergeführt.

Wien, 2006, iv

Nach dem Konzert und Empfang lud mich Unsuk Chin zu einem sehr guten japanischen Essen ein. Wir saßen im Vorgarten eines Lokals unweit der Wiener Staatsoper. Wir sprachen über Vieles, alte Zeiten und neue Projekte und wir schwiegen ziemlich lange. Ich sagte dann, „Immerhin haben wir ihn gekannt“. „Nein“, sagte sie sehr bestimmt, „gekant haben wir ihn nicht“, womit sie auch sehr recht hatte. Wir haben ihn lediglich eine Zeit lang erlebt. Am Abend flogen wir wieder nach Berlin.

Sidney Corbett
Sinfonie Nr. 1 Tympan

Eine Melodie, zuerst alleine gespielt (Unisono), wird im Laufe der etwa 18-minütigen Dauer des Werks in immer neu werdende Umgebungen geleitet, wird refraktiert, geteilt, um dann von diesen Teilen gespiegelt zu werden (Mobile con anima), wird von einer leisen, jedoch unerbittlichen Paukenstimme angespornt und dabei von den Holzbläsern verziert und ausgemalt, von entfernten Nebenstimmen umgeben, die immer präsenter werden, bis das gesamte Orchester schreiend zusammenschallt (Chiaro sostenuto), und schließlich hängt sie am Himmel, wird transformiert, wird körperlos, wie eine Stimme, die sich der Unendlichkeit entgegen sehnt (Voci sospese).

Der Titel *Sinfonie* bezieht sich sowohl auf die Gattungsbezeichnung eines mehrsätzigen Orchesterwerks also auch und vielmehr auf den griechischen Ursprung des Worts (sym = „zusammen, zugleich“ und phonein „tönen, schallen“) bzw. einige seiner unmittelbaren wie ferner liegenden Konnotationen und musikgeschichtlichen Assoziationen.

„Symphonia“ war in der antiken griechischen Musiktheorie die Bezeichnung für das „Intervall im Einklang“ (die Prime), im Gegensatz zu Antiphonia (die Oktave) bzw. Paraphonia (die Quinte). In der spätgriechischen sowie der mittelalterlichen Musiktheorie wurde „Symphonia“ als Konsonanz (im Gegensatz zu „Diaphonia“, Dissonanz) ausgelegt.

Das Material dieser *Sinfonie Nr. 1*, von der einstimmigen Melodie, mit der das Stück eröffnet wird, bis zur Aneinanderreihung der einzelnen Sätze, aus der die Gesamtform besteht, wird aus der Quelle der assoziativen Bindungen an die Bezeichnung „Symphonia“ geschöpft.

Dies gilt auch für den dritten Satz, in dem die Pauke eine solistische Rolle spielt, so dass dieser Satz zeitweise den Charakter eines Pauken

konzerts annimmt. Denn im frühen Mittelalter war „Symphonia“ zusätzlich eine Bezeichnung für verschiedene Typen von Musikinstrumenten, u. a. (nach Isadora de Sevilla, ca. 630) für die Trommel.

Wie die architektonischen Tympana, die über den Türen und Fenstern von romanischen oder gotischen Kathedralen stehen, wird diese Tympanum-Stimme mit einer bunten, komplexen Polyphonie geschmückt und verziert.

Auf Grund dieser Betrachtungen und Reflexionen kann diese Sinfonie insgesamt als meine persönliche Studie des „Zusammentönens“ aufgefasst werden.

Im Altfranzösischen gibt es das Verb „tympaniser“, das soviel heißt wie „ausposaunen, jemandem die Ohren voll reden“. In ihrer überaus konsonanten Harmonik und ihrer starken Betonung des Melodischen kann dieses Werk auch als ein leises, sanftes, eher bescheidenes „Tympanisieren“ der in meinen Ohren häufig „diaphonischen“ Welt der neuen Musik verstanden werden.

Sinfonie Nr. 1 Tympan – ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks – wurde zwischen Januar 1991 und März 1992 komponiert. Es ist meiner Frau Andrea gewidmet.

aus: Programmheft der Uraufführung in Stuttgart am 6. März 1993

Sidney Corbett

Schreitet die Musik fort? Gedanken zur Lage der heutigen Musik³

Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden. ⁴

Friedrich Schlegel

Es gibt in der heutigen Musik nach meiner Wahrnehmung eine übertriebene Fixierung auf die technische Entwicklung der musikalischen Sprache, die u. U. soweit führen kann, dass die musikalische Botschaft selbst undeutlich wird. Unlängst fand in Stuttgart ein Podiumsgespräch statt, das mich dazu animierte, über dieses Phänomen tiefer nachzudenken. Der Titel des Gesprächs hieß „Vokalmusik heute – Rückschritt ins Singen?“ Nicht die Legitimität des Singens, die ich für selbstverständlich halte, hat mich beschäftigt, sondern die Verwendung des Begriffes Rückschritt, denn verborgen hinter dieser Fragestellung liegt die Unterstellung, dass es Rückschritt bzw. Fortschritt in der Musik überhaupt gibt und weiter, dass die Fortschrittlichkeit einer Komposition etwas über ihre künstlerische Qualität oder gar ihre Relevanz auszusagen vermag. Die Fragen, ob der Begriff Fortschritt in musikalischem Zusammenhang sinnvoll angewandt werden kann und ob Fortschrittlichkeit ein Merkmal für die Qualität zeitgenössischer Musik ist, möchte ich näher beleuchten.

Das Wörterbuch definiert Fortschritt wie folgt: „*Das Fortschreiten, Weitergehen zum Besseren, zur Vollendung, zur Fertigstellung, Entwicklung zum*

³ Dieser Aufsatz entstand im Jahr 1993.

⁴ Friedrich Schlegel: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1984, S. 82.

*Besseren, Höheren, Komplizierten; Ggs. Rückschritt.*⁵ Technologien machen zweifellos Fortschritte. Fortschritt in der Medizin zum Beispiel heißt neue Entdeckungen oder Entwicklungen, die eine bisher unheilbare Krankheit heilbar machen. Eine zeitliche Entwicklung also, in der der neuere Stand der Entwicklung eine Besserung gegenüber dem Bisherigen darstellt. In der Kommunikationsbranche gibt es durch Telekommunikation und Satellitentechnologie ungeheuerliche technologische Fortschritte gegenüber vergangenen Zeiten, die uns ermöglichen, nahezu jeden Winkel des Globus durch elektronische Medien zu erreichen. Ob die *Kommunikation* zwischen Menschen selbst dadurch besser wird, ist aber eine ganz andere Frage.

In der Kunst begleitet den künstlerischen Ausdruck stets eine Auseinandersetzung mit den dazu erforderlichen technischen Mitteln. In seinem Ringen mit der Muse muss der Künstler sich das Handwerk aneignen, das ihm ermöglicht, seine Inspirationen zum Ausdruck zu bringen. In diesem Kampf kann man gewiss auch von Fortschritten reden, wenn zum Beispiel ein junger Maler in der Kunstakademie mit geduldiger Übung die Kunst der Perspektive allmählich meistert. Das Streben nach technischer Vollkommenheit ist ständiger Begleiter des künstlerischen Prozesses, dessen Ziel es ist, Einigkeit zu erreichen zwischen Vorstellung und Ausdruck. Fortschritt in der Kunst hieße also eine zunehmende technische Vollkommenheit auf der einen Seite, aber auch eine Annäherung an ein künstlerisches Ideal, eine Utopie. Am Ende eines langen Künstlerlebens berichtete Paul Cézanne in einem Brief an seinen Freund und Kollegen Emile Bernard von seiner „ständigen Beschäftigung mit dem zu erreichenden Ziel. Ich arbeite weiter nach der Natur und es scheint mir, als machte ich langsame Fortschritte“.⁶ Diese Art von Fortschritten ist das Resultat einer höchst persönlichen und intimen inneren Auseinandersetzung mit der eigenen künstlerischen Vorstellung, bei der nur der Künstler selbst beurteilen kann, ob Fortschritte erzielt werden oder nicht.

Dass der einzelne Künstler als Individuum Fortschritte erzielen kann, sowohl im Hinblick auf handwerkliche Vollkommenheit als auch in seiner Annäherung an seine künstlerische Utopie, heißt aber nicht unbedingt, dass die Kunst selbst fortschreitet. Um bei der bildenden Kunst erst mal zu bleiben, kann wirklich von Fortschritt die Rede sein, wenn heutige Kunst mit Werken vergangener Epochen verglichen wird? Die Maltechniken Paul Klees oder Jackson Pollocks zum Beispiel, oder die, die Yves Klein für sein *Mono-*

5 Knaurs Großes Wörterbuch der Deutschen Sprache. München 1985, S. 385.

6 Paul Cézanne: Briefe, hrsg. v. John Rewald. Zürich 1979, S. 307.

chrome bleu, das in der Stuttgarter Staatsgalerie hängt, benötigte, können kaum als höhere Stufen der Vollendung bezeichnet werden gegenüber denen eines Caravaggio oder Leonardo. In der Tat wäre ein solcher Vergleich geradezu absurd und hätte außerdem überhaupt nichts mit der Qualität oder dem ästhetischen Wert der jeweiligen Bilder zu tun. Bezeichnenderweise wird in der zeitgenössischen Malerei kaum von „Fortschritt“ oder „Progressivität“ gesprochen, sondern eher von der Zeitgemäßheit des künstlerischen Ausdrucks. Freilich malt man jetzt anders, da wir Cézanne und Picasso kennen, dennoch sind die Ergebnisse dieser Erfahrungen keineswegs als Fortschritte im qualitativen Sinn zu betrachten.

Die musikalische Sprache erfährt eine stetige chronologische Entwicklung, doch auch hier ist eine Entwicklung nicht gleich Fortschritt. War denn die plötzliche Erscheinung des Dreiklangs bei Dufay oder Binchois im 15. Jahrhundert eine Besserung gegenüber dem manieristisch gewordenen, doch unglaublich reichen und komplexen polyphonen Stil des *Ars Subtilior*? Dufay selber war ein Meister sowohl der alten Polyphonie als auch des neuen, einfacheren Chanson-Stils. In dem Streit zweihundert Jahre später zwischen Anhängern der *Prima prattica* des Palestrina und den Neutönern um die *Camerata Bardi*, die in ihren Bestrebungen, die alten griechischen Tragödien neu zu beleben, die Anfänge der modernen Oper schufen, ging es ebenfalls um eine grundlegende Erneuerung des Kompositionsstils, sogar um eine Erweiterung des musikalischen Vokabulars, doch auch hier kann keineswegs von einer „Besserung“ gesprochen werden. Die Komponisten der Zeit wurden mit anderen künstlerischen wie existentiellen Fragen konfrontiert, die neue kompositorische Lösungen verlangten.

Dass in der Musik die Verbindung zwischen Fortschrittlichkeit – besonders bezüglich der Behandlung des Materials der musikalischen Sprache – und die Beurteilung des künstlerischen Werts so stark ausgeprägt ist, verdanken wir einer seit Beethoven geltenden engen Verknüpfung von Originalität der musikalischen Persönlichkeit mit der Frage, inwieweit die Erweiterung der musikalischen Sprache selbst durch die kompositorische Arbeit vorangetrieben wurde. Die explosionsartige Ausdehnung der Proportionen der Durchführungen, z. B. in der *Eroica*-Sinfonie, oder die Lockerung der Tonika-Dominante Beziehungen durch die harmonische Nutzung der Terz-Verwandtschaften sind Eigenschaften seiner Tonsprache, die in eine nicht vorherzusagende musikalische Zukunft wiesen. Chopin gilt als großer Erneuerer der Musik wegen seiner rhythmischen Komplexität sowie insbesondere wegen der Radikalität seiner Harmonien, die Modulationen zu den entferntesten

Regionen der Tonalität zuließen und dadurch gleichzeitig die Auflösung der traditionellen Tonalität vorbereiteten. Durch diese Verwandlung der musikalischen Formen, diese „Erweiterung“ der Sprache, ist im 19. Jahrhundert eine Tradition entstanden, ganz im Geiste der industriellen Revolution mit ihrem rasanten technologischen Fortschritt, die Komponisten seitdem verpflichtet, bei der Anstrengung um eine Realisierung einer musikalischen Vorstellung auch die Erweiterung der Sprache selbst zu berücksichtigen.

Diese Tradition der Erfindung, des Experiments, ist der eigentliche Ursprung der Moderne und hat der Musikgeschichte große Bereicherungen beschert. Doch eine akademische Überbewertung dieser Tradition birgt zwei große Gefahren, die die Arbeiten zeitgenössischer Komponisten noch heute belasten. Erstens kann eine Überbewertung der technischen Erneuerung eines Komponisten die eigentliche Botschaft seiner Musik überschatten und zu einem verzerrten Verständnis seiner Werke führen. Beethoven hat mit Sicherheit einen großen Teil seiner kompositorischen Aufgabe darin gesehen, neue Möglichkeiten zu finden, die ihm die Realisation seiner Konzeptionen ermöglichten, doch die Sprache zu erweitern war bei Beethoven niemals Selbstzweck, sondern wuchs aus einer inneren Notwendigkeit heraus. Beethovens musikalische Impulse haben ihn zu einer radikalen Erweiterung seiner Form- und Tonsprache gezwungen. Chopins freche Harmonien und rhythmische Skurrilitäten, die Schumann so begeisterten, selbst seine Virtuosität, waren alle eine Art Tarnung, hinter der die einfachen Weisen seiner polnischen Heimat verborgen lagen. Das Wesentliche in der Musik Chopins liegt in einer Synthese zwischen einer kosmopolitisch parfümierten Virtuosität, die ihm Zugang zu den Salons und Konzertsälen Paris gewährte, dem unerschöpflichen Erfindungsreichtum seiner völlig neuartigen Harmonik, Rhythmik und Ornamentik, und der Sehnsucht nach der Ferne, die stets seinen Kompositionen zugrunde lag. Die technische Entwicklung war immer ein Mittel, um ein aus einer starken und tiefen inneren Notwendigkeit geborenes musikalisches Ideal auszudrücken.

Die zweite große Gefahr einer Überbewertung des vermeintlichen Fortschritts ist die Abwertung dessen, was Aleksandr Solschenizyn, einen gesunden Konservatismus“ nennt. In einer in New York gehaltenen Rede, die in der New York Times unter dem Titel ”The Relentless Cult of Novelty And How It Wrecked the Century“ veröffentlicht wurde, sprach Solschenizyn von der Notwendigkeit, aber auch von der Unvermeidbarkeit der Verbindung zwischen zeitgenössischen Künstlern und den großen Vorbildern und Meisterwerken der Vergangenheit: ”The divine plan is such that there is no limit

to the appearance of ever new and dazzling creative talents, none of whom, however, negate in any way the works of their outstanding predecessors, even though they may be 500 or 2,000 years removed.”⁷ Besonders in unserem Jahrhundert fand eine extreme Polemisierung der „progressiven“ und „konservativen“ Strömungen in der Musik statt, die insbesondere durch den Einfluss von Theodor W. Adorno zu einer Art „Diktatur der Avantgarde“ führte, dessen Spuren noch immer die europäische Szene zeitgenössischer Musik prägen. Wieder liegt die Gefahr nicht in der Experimentierfreudigkeit und Neugier der Avantgarde, sondern in einer Überbewertung der technischen Innovationen, die zu einer Verzerrung oder gar einem Verbergen der musikalischen Vorstellung führen kann.

Die serielle Kompositionsmethode beispielsweise nimmt Bezug auf die Tonsprache Anton Weberns, ihre kristalline Welt der reinen, transparenten Strukturen und Symmetrien. Doch vergessen wird dabei, dass Webern im Kern ein Romantiker war, der die harmonische Sprache der deutschen Spät-Romantik so verinnerlicht hatte, dass ihm jede ausbuchstabierte harmonische Beziehung überflüssig war. Für Webern enthielt jeder Ton gleichzeitig jeden anderen nur denkbaren tonalen Bezug, daher hat er seine Tonsprache auf das Minimum reduziert, um die maximale Intensität – und zwar im romantischen Sinn – zu erreichen. Vor allem die Spielanweisungen in seinen Partituren, sowohl die gedruckten als auch insbesondere die eigenhändigen Anmerkungen lassen seine romantischen Wurzeln erkennen. Die serielle Organisation der musikalischen Parameter allein zu isolieren und sie als die Botschaft selbst zu abstrahieren, wäre eine Verzerrung der musikalischen Welt Weberns, denn bei Webern war seine Formsprache der Symmetrien sein Mittel, zu einer inneren Utopie von äußerster Intensität zu kommen.

Eine Beschäftigung über Gebühr mit dem Material der musikalischen Sprache auf Kosten der Klarheit und Transparenz einer übergeordneten, aus innerer Notwendigkeit geborenen musikalischen Vorstellung, gekoppelt mit einer übertriebenen „Kultifizierung“ des Komponisten als originellem „Schöpfer“ – eigentlich ein Überrest des romantischen „Genie-Typus“ – führen also in meinen Augen zu einem ungesunden Zustand in der neuen Musik, in dem die Gefahren der künstlerischen Impotenz oder gar des Aus-

7 Aleksandr Solschenizyn: The Relentless Cult of Novelty and How it Wrecked the Century. Rede anlässlich der Verleihung des „Medal of Honor“ für Literatur vom National Arts Club. In: The New York Times Book Review, 7. Februar 1993, S. 3. Übersetzung ins Englische von Ignat und Stephan Solschenizyn.

sterbens der europäischen Kunstmusik nicht mehr von der Hand zu weisen sind. Die Elemente der Tonsprache werden häufig geradezu wissenschaftlich behandelt, doch Musik ist keine Wissenschaft. Zu oft bleibt beim Hören nur das Gefühl der Kälte, einer objektiven Gleichgültigkeit übrig. Für mich ist die Musik die wichtigste Quelle der geistigen Ernährung, doch für viele Komponisten scheinen Fragen der Spiritualität oder gar Emotionalität in der Musik tabu geworden zu sein. Aber wer soll diese Bereiche des menschlichen Daseins ansprechen, wenn nicht die Künstler? Dürfen wir unsere innersten Bereiche einem Gehirnlosen „New Age“ überlassen?

Die Aufgabe des Komponisten muss nach meiner Auffassung sein, erstens der eigenen inneren Stimme zuzuhören, sie allmählich zu erkennen, zu entwickeln und zu pflegen. Das heißt auf der einen Seite, sie durch Erfahrungen und durch die Aneignung technischen Handwerks zu bereichern und zu stärken, auf der anderen Seite aber von allen unwesentlichen bzw. dieser eigenen Stimme fremden Elementen zu befreien. Zweitens muss der Komponist die geeignete Form des musikalischen Ausdrucks finden, damit ein intelligentes, sich auf diese Musik konzentriertes Publikum – zu denen der Komponist selbst gehört – erreicht werden kann. Um seiner inneren utopischen Vorstellung näher zu kommen, ist das Handwerk ein Hilfsmittel – allerdings ein unendlich wichtiges –, doch eine Musik, die mich berühren soll, muss eine konsequente Struktur mit einer Aussage, die mich als Mensch anspricht und bereichert, verbinden. In demselben Brief Cézannes an seinen Freund Bernard schrieb Cézanne die folgenden Zeilen: „Sie müssen entschuldigen, daß ich unablässig auf denselben Punkt zurückkomme, aber ich glaube an die logische Entwicklung dessen, was wir beim Studium der Natur sehen und empfinden und beschäftige mich erst später mit den technischen Verfahren; denn die technischen Verfahren sind für uns nichts als einfache Mittel, um dem Publikum zu veranschaulichen, was wir selbst empfinden und um uns verständlich zu machen. Die Großen, die wir bewundern, dürften nichts anderes getan haben.“⁸

8 Paul Cézanne: Briefe, hrsg. v. John Rewald. Zürich 1979, S. 308.

Sidney Corbett

Die amerikanische Neue-Musik-Szene. Subjektiver Überblick eines Komponisten⁹

”Ha! You’re writing an article about the American new music scene?! Make it a blank page.” Dies war der Kommentar eines komponierenden Kollegen zum vorliegenden Projekt. Doch gar so düster ist es um die Neue Musik in den USA nicht bestellt. Gleichwohl bestehen große Unterschiede zwischen dem Neue-Musik-Leben hier und dort, Unterschiede, die sowohl Probleme als auch Chancen in sich bergen. Zuerst ein Dementi: Jede derartige Untersuchung ist per definitionem subjektiv, es werden Personen, Richtungen und Institutionen erwähnt, die manche Kollegen und Kenner der Szene unterschlagen hätten, und umgekehrt werden manche Sachverhalte unerwähnt bleiben, die bei anderen größere Beachtung gefunden hätten. Wie dem auch sei, Ziel dieses Artikels ist es, die Strukturen des Neue-Musik-Lebens in den USA zu skizzieren und dann regional die Institutionen sowie Personen kurz zu schildern, die meiner Meinung nach wesentlich sind, um dem außenstehenden Europäer einen Überblick zu geben. Schließlich werde ich ein paar Bemerkungen zu den Chancen und auch den Schwierigkeiten des Neue-Musik-Lebens der USA anfügen.

Struktur

Arthur Rubinstein, gefragt warum er so viel Zeit mit Bank- und Geschäftsleuten verbringen würde: „Wissen Sie, mit Bankern können Sie sich über Musik, Kunst und Kultur unterhalten. Mit Musikern reden Sie nur über Geld.“ – Die amerikanische Neue-Musik-Szene unterscheidet sich in einem ganz wesentlichen Punkt von der Szene in Deutschland – es gibt in den USA

9 Ein Erstabdruck dieses Textes erfolgte in der Zeitschrift Musik & Ästhetik Nr. 2, April 1998, S. 77-88.

kaum öffentliche Subventionierung. Selbst renommierte Institutionen wie das Cleveland Orchestra oder gar die Metropolitan Opera sind praktisch vollständig privat finanziert. Es gibt zwar steuerbegünstigte Stiftungen und Institutionen, die Kunst und Kultur fördern, aber im Gegensatz zu Deutschland gibt es keinen öffentlichen Auftrag, kulturelle Einrichtungen zu unterstützen. Dies hat natürlich weitreichende Konsequenzen für die kulturelle Landschaft Amerikas, insbesondere für die Neue Musik, da Musik eine gesellschaftliche Kunstform ist, die zur Aufführung Instrumentalisten benötigt (ausgenommen elektronische Musik). Die aufführenden Institutionen des Musiklebens sind also gefordert, sich selbst um die Neue Musik zu kümmern, doch wie stark sie sich für die Neue Musik engagieren und auf welchem Niveau – das ist eine andere Frage.

Allgemein zusammengefasst, ist das amerikanische Neue-Musik-Leben in drei Kategorien zu unterteilen: 1. die „Großen“ (Opernhäuser und Sinfonieorchester), 2. Akademisches (Universitäten und Musikhochschulen) und 3. die unabhängige bzw. regionale Szene.

Die großen Institutionen: Opernhäuser und Sinfonieorchester

Am sichtbarsten sind die großen Institutionen, d. h. die Opernhäuser und Sinfonieorchester. Hier ist der Unterschied zu Deutschland wohl am größten, denn während hier viele Städte gleichzeitig über drei Sinfonieorchester und ein Opernhaus (womöglich ein Dreispartenhaus!) verfügen, gibt es in den USA relativ zur Größe des Landes sehr wenige Opernhäuser, die eine gesamte Spielzeit bestreiten, und bei weitem nicht in allen Großstädten ein Sinfonieorchester. Die meisten kleineren „Häuser“, oder besser gesagt Organisationen, produzieren eine bis maximal vier Opern in der Saison, und in der Regel verfügen sie weder über ein eigenes Orchester noch ein Ensemble, natürlich auch nicht über festengagierte Bühnentechniker, Dramaturgie, Schneidereien usw. An den großen, berühmten Opernhäusern (wie MET, Lyric Opera Chicago und Los Angeles Opera) war in der Vergangenheit kaum eine Uraufführung zu verzeichnen. Diese Zeiten scheinen sich aber allmählich zu ändern. Selbst die MET hat für die kommenden Spielzeiten einige Opernaufträge vergeben und setzt auch „modernere“ Werke aufs Programm, wie etwa in der laufenden Spielzeit Strawinskys *The Rake's Progress*. Dabei muss gesagt werden, dass, wird die MET aktiv, dies immer auf Weltniveau geschieht (in diesem Falle mit Dawn Upshaw, Sam Ramey, Jerry Hadley und dem Maestro James Levine). Die Lyric Opera Chicago hat gleichfalls

allmählich die Lust an der Neuen Musik entdeckt, und in Houston, wo Christoph Eschenbach seit Jahren GMD ist, werden häufiger neue Werke aus der Taufe gehoben, wie jüngst Michael Daughertys *Jackie O*. Die National Opera in Washington ist in dieser Hinsicht auch erwähnenswert. Die New York City Opera hingegen hat eine lange Tradition für zeitgenössische Musik und zahlreiche Uraufführungen bestritten bzw. Opernaufträge vergeben. Generell ist die Situation bei diesen großen Institutionen aber sehr prekär, da die Auslastung eine sehr große Rolle spielt. Die MET beispielsweise muss mit einer 90-prozentigen Auslastung für jede Vorstellung rechnen, damit sie über die Runden kommt. (Kein Opernhaus in Deutschland muss da mithalten.) Deshalb sieht sich die MET gezwungen, große, spektakuläre Produktionen des Standardrepertoires aufs Programm zu setzen, um den Operntourismus zu bedienen. Für neue, gewagtere Produktionen, wie eben Strawinsky, werden kreative Finanzierungsstrategien entwickelt und Sponsoren an Land gezogen.

Bei den Sinfonieorchestern gibt es eine Institution, *Composer-in-Residence*, die die Repräsentanz der Neuen Musik in den Orchesterprogrammen der USA sehr verbessert hat. Inzwischen haben fast alle namhaften Orchester einen Komponisten ans Haus gebunden, der für die Neue Musik zuständig ist, aber auch an der Seite des GMD bei der Programmgestaltung im allgemeinen beratend fungiert. Orchester, die relativ viel Zeitgenössisches spielen, sind vor allem das St. Louis Symphony Orchestra, früher unter Leonard Slatkin und nun unter der Leitung von Hans Vonk, die San Francisco Symphony unter Michael Tilson Thomas, der bei jedem Konzert ein nach 1960 geschriebenes Werk eines amerikanischen Komponisten auf das Programm setzt, das Chicago Symphony Orchestra, bei dem Augusta Read Thomas die Position des *Composer-in-Residence* von Shulamit Ran übernommen hat und das regelmäßig Kompositionsaufträge vergibt, sowie die Brooklyn Philharmonic, geleitet von Dennis Russell Davies, die schwerpunktmäßig Neues aufführt. Es gibt zudem das American Symphony Orchestra, das ausschließlich neue amerikanische Musik spielt, aber nur drei Programme im Jahr bestreitet. Die Sinfonielandschaft Amerikas ist aber vielerorts auf sehr wackeligen Beinen. In Detroit hat sich die Lage nach Jahren mühsamster Kämpfe beruhigt, dies ist hauptsächlich das Verdienst des GMD Järvi. In San Diego musste in den 1980er Jahren Konkurs angemeldet werden, doch auch hier scheint derzeit Ruhe zu herrschen. Wenn man jedoch diese Millionenstädte mit einer mittelgroßen Stadt Deutschlands vergleicht – wie Stuttgart mit drei Sinfonieorchestern, einem Dreispartenhaus, diversen

Kammerbesetzungen und etlichen Neue-Musik-Formationen –, sieht man, wie schwierig es die amerikanischen Kollegen haben.

Die Situation bei den großen Institutionen ist nicht nur durch Finanzierung oder Organisation zu erklären. Die sogenannte klassische Musik ist in Amerika eine Importware und spielt, besonders bei den großen Institutionen (Oper bzw. große Sinfonieorchester), auch die Rolle eines gesellschaftlichen Ereignisses. Diese Musiktradition hat nicht den Stellenwert, den sie in Deutschland genießt. Für viele der Opern- oder Sinfoniekonzertbesucher ist der Sprung von Beethoven oder auch gar Mahler hin zu Elliott Carter (oder noch schwächer: Boulez oder gar Lachenmann) einfach zu groß. Da aber diese Orchester, die in den meisten Fällen auch Veranstalter sind, auf hohe Besucherzahlen angewiesen sind, ist das Risiko bei der Programmgestaltung um ein Vielfaches höher als hier in Deutschland, wo diese Musik subventioniert wird. So gesehen ist der Mut der Orchester wie in St. Louis, Los Angeles oder San Francisco umso mehr zu bewundern. Gleichwohl zeigen Erfolge wie in San Francisco, wo jedes Konzert der San Francisco Symphony ausverkauft ist, dass das Publikum bereit wäre, innovativere Programme zu honorieren. Dennoch ist für wirklich Experimentelles sehr selten Platz auf den Programmen der großen Orchester. Es gibt zwar Ausnahmen, aber in den überwiegenden Fällen wird bei der Auswahl der Werke nach der Zugänglichkeit der Musik gefragt. Das Problem liegt häufig bei den Vorständen der großen Orchester, die der Ansicht sind, dass Neues und Unbekanntes das Publikum verjagen würde.

Akademische Einrichtungen: Universitäten und Musikhochschulen

Die Universitäten und Musikhochschulen in den USA übernehmen eine sehr wichtige Rolle bei der Produktion wie auch der Verbreitung zeitgenössischer Musik. Beinahe jede große Universität, aber auch etliche kleinere akademische Institutionen bilden Komponisten aus (mit Diplomstudiengängen bis hin zur Promotion in Komposition). Für die Studierenden kann dies sogar günstig sein, da den Doktoranden oft recht großzügige Stipendien angeboten werden, damit sie in die Lehrpläne eingebunden werden können (etwa für Gehörbildung, Theorie etc.). An den besseren amerikanischen Universitäten bzw. Musikkonservatorien wird heranwachsenden Komponisten eine vernünftige Mischung aus theoretischem Unterricht, der sowohl die klassische Musiktheorie als auch, was hierzulande als historische Musikwissenschaft bezeichnet wird, umfasst, praktischem Musiktraining (Instrumentalunter-

richt) sowie Einzelunterricht in Komposition angeboten. Es werden Konzertreihen für neue Kompositionen der Studenten veranstaltet, und oft werden Gäste von außerhalb eingeladen, um Meisterkurse bzw. Konzerte zu geben. Der Unterricht ist meist sehr streng geführt, und jedes Seminar wird mit einer Abschlussnote beurteilt, die auf einer erbrachten Leistung (Referat, Aufsatz usw.) basiert. An amerikanischen Hochschulen ist die Trennung zwischen ausübender Musik, wozu Komposition gehört, und den theoretischen Fächern (wie Musikwissenschaft oder Musiktheorie) lang nicht so stark wie in Deutschland. Außerdem besteht die Möglichkeit, an Universitäten (weniger an Konservatorien) Lehrveranstaltungen aus anderen Fakultäten zu besuchen (wie beispielsweise Philosophie, Literaturwissenschaft usw.), was viel genutzt wird. Ein entscheidender Unterschied zwischen amerikanischen und deutschen Musikhochschulen ist der Stand der Entwicklung der Musiktechnologie, d. h. der Computer- und der elektronischen Musik. Man kann sagen, dass fast jede Hochschule mit Komposition als Lehrfach auch Computer- bzw. elektronische Musik anbietet, und zwar meistens mit einer recht guten Ausstattung. Außerdem haben viele Hochschulen Meisterensembles „in Residence“, wie beispielsweise das Tokyo String Quartet an der Yale University oder das Ciampi Quartet an der Duke University, und diese Ensembles stehen den studierenden Komponisten auch begrenzt zur Verfügung.

Es gibt einige Hochschulen, die für die Neue Musik eine wesentliche Rolle spielen. An der Ostküste, insbesondere in der Gegend zwischen Boston und Philadelphia, ist eine Vielzahl von renommierten Ausbildungsinstitutionen von internationaler Bedeutung. Die Julliard School in New York muss erwähnt werden, auch wenn diese Hochschule nicht unbegründeterweise einen eher konservativen Ruf hat. (Sicher ist aber, dass Julliard-Absolventen ihr Handwerk gründlich beherrschen.) An der Yale University wurden viele der führenden Komponisten der jungen Generation ausgebildet (Michael Torke, Aaron Kernis, Augusta Read Thomas, Michael Gordon, David Lang, Julia Wolfe, Michael Daugherty etc.). Die Kompositions fakultät dort besteht aus Martin Bresnick und einer wechselnden Reihe prominenter Gastprofessoren, wie beispielsweise Louis Andriessen und Fredric Rzewski. In Bundesstaat New York befindet sich die Eastman School of Music, in Boston und Umgebung gibt es das New England Conservatory, die Brandeis University, die Harvard University und das Massachusetts Institute of Technology. Im Süden gibt es die Duke University, die Florida International University in Miami, im Mittleren Westen die University of Illinois, die University of Michigan, die University of Chicago, Northwestern University und in Kali-

formien die Stanford University, an der John Chowning die Computermusik-
abteilung leitet, das California Institute of the Arts (*Cal Arts* genannt), an der
Morton Subotnick unterrichtet, UC San Diego, deren renommierte Fakultät
(Brian Ferneyhough, Joji Yuasa, Roger Reynolds) seit Jahrzehnten Akzente
setzt, sowie UC Berkeley, an der auch ein hervorragendes Computermusik-
Institut beheimatet ist. Alle diese Hochschulen haben gute und renommierte
Kompositionsfachbereiche.

Die amerikanischen Universitäten und Musikhochschulen sind sehr bedeut-
sam, weil sie einen der wenigen Orte bilden, wo gearbeitet und experimentiert
werden kann, ohne dem Druck des kommerziellen Erfolges ausgesetzt zu sein.
In den kleineren Städten, den so genannten „College Towns“ (wie
beispielsweise Urbana, Illinois, einer Kleinstadt mitten in den Maisfeldern)
ist die Universität die wichtigste kulturelle Einrichtung. Diese Institutionen
sind Zentren des geistigen Austausches zwischen gelehrten Menschen, und
es herrscht an diesen Orten zumeist eine offene, aufgeklärte Atmosphäre.
Doch diese „Narrenfreiheit“ hat seinen Preis, denn durch die Abgeschlossenheit
entbehren diese Zentren einer Qualität, die ich „soziale Resonanz“
nennen möchte. Das Publikum besteht in der Regel aus Fakultät, Studenten
und vielleicht einigen interessierten Einheimischen, doch es dringt sehr
wenig nach außen. Im Vergleich: Die enge Vernetzung der kulturellen Ein-
richtungen in Deutschland bietet die Möglichkeit des überregionalen Aus-
tausches. In Kneipen in Stuttgart wird über die Neuenfels-Inszenierung der
neuen Oper von Adriana Hölzszky oder die Hamburger Uraufführung der
Lachenmann-Oper diskutiert. Dieser Austausch verleiht der Neuen Musik in
Europa eine, wenngleich geringe soziale Relevanz, die meines Erachtens in
den kleinen Universitätsstädten Amerikas fehlt.

Der musikalische „Arbeitsmarkt“ in den USA ist äußerst eng, mit der Folge,
dass die Konkurrenz bereits an den Hochschulen sehr hart ist. Instrumentalisten
werden ausgesprochen streng geschult, besonders in Bezug auf Fragen
der rhythmischen Präzision und der Intonation. In den meisten Fällen wird
auch Neue Musik unterrichtet und der Umgang mit Komponisten, sowohl
Studierenden als auch Lehrkräften, von den Instrumentalisten gesucht. Die
Hochschulen sind Nährboden für Freundschaften zwischen Instrumentalisten
und Komponisten, die sich häufig später zu professionellen Beziehungen
entwickeln. Für ausgebildete Komponisten sind allerdings die Arbeitsmög-
lichkeiten noch erheblich dünner gesät als für Instrumentalisten. Es gibt un-
zählige Universitäten und Konservatorien, die Jahr für Jahr ausgebildete
Komponisten munter ins Leben schicken, wohlwissend, dass eine große Zahl

ganz woanders landen wird. Im Wesentlichen bestehen die folgenden Möglichkeiten für Komponisten nach dem Studium. Promovierte Komponisten können sich um eine Professur bewerben. Eine geringe Zahl wird damit Erfolg haben, oft mit der Folge, dass sie in einer kleinen Provinzstadt „Music Appreciation“ (Einführung in die musikalischen Meisterwerke) unterrichten müssen. Wenn man an einer der besseren Hochschulen unterkommt, hat man in der Regel mehr Freiheiten. Viele Kollegen, insbesondere die, welche gute Instrumentalisten bzw. Dirigenten sind, gründen Ensembles für Neue Musik, um die eigenen Werke, aber auch Werke anderer Kollegen aufzuführen. Ensembles wie *Sequitur* in New York, gegründet vom Komponisten Harold Meltzer, sind auf diese Weise entstanden. Manche Komponisten gründen auch Festivals, wie das *Bang on a Can* Festival, gegründet in New York von den Komponisten David Lang, Michael Gordon und Julia Wolfe. Andere Kollegen finden Arbeit im allgemeinen Musikleben, als Orchesterbibliothekare, Rezensenten, in der Musiktechnologie (etwa als Tonmeister), und viele, vielleicht sogar die Mehrzahl der Hochschulabsolventen in Komposition ergreifen andere Berufe, arbeiten in „fremdem“ Branchen und versuchen, etwas Freizeit zu finden, um ihre Werke schreiben zu können. Ob sie dann tatsächlich weiter komponieren oder nicht, wird so zur Privatsache.

Die unabhängige bzw. regionale Szene

Jenseits der großen Institutionen und auch der Hochschulen gibt es in den USA eine sehr große, bunte und regional unterschiedliche, freie unabhängige Szene, die meines Erachtens das interessanteste Gebiet des Neue-Musik-Lebens darstellt. New York bleibt nach wie vor das Zentrum des amerikanischen Musiklebens, was auch für die Neue Musik gilt. Scharen von Komponisten unterschiedlichster Richtungen leben und arbeiten im New Yorker Raum und schaffen dort eine kulturelle Szene des Austausches, gelegentlich auch des Schlagabtausches. Jeden Abend gibt es verschiedene Möglichkeiten, jüngst komponierte Werke zu hören, von großen Sinfoniekonzerten bis hin zu intimen Kammermusikaufführungen in bescheidenem Rahmen. Diese bunte Vielfalt, die die ethnischen, gesellschaftlichen und stilistischen Gegensätze von New York ausmacht, ist sowohl der Reiz als auch der Fluch dieser Stadt, denn die Existenzkämpfe der Komponisten, Interpreten, und Veranstalter sind um ein Vielfaches rigorosere als in Deutschland. Für die Musik heißt dies, dass Konzerte oft unzureichend geprobt werden. Auf längere Sicht ist allerdings gravierender, dass es zunehmend schwierig wird, die geistige und emotionale Identifizierung mit der jeweiligen Musik aufzubringen, die

für eine wirklich gelungene Aufführung stets notwendig wäre. Die Szene wird zunehmend von Zynismus geprägt, was insbesondere für die Neue Musik, die ja immer eine äußerst fragile Pflanze war, tödlich ist.

Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Organisationen und Vereinigungen in dieser Stadt, die mit Idealismus – wenngleich durch tägliche Realität streng geprüft – maßgeblich zum kulturellen Leben New Yorks beitragen. Dazu gehört wohl an oberster Stelle die Gruppe um das Festival *Bang on a Can*. Gegründet wurde das ursprünglich kleine, seltsame Festival in New York 1987. Am Anfang gab es nur eine Konzernacht, den *Marathon*, ein Konzert von etwa 16 Stunden, das *Downtown* (d. h. in Greenwich Village) stattfand. Inzwischen umfasst das Festival mehrere Konzerte (den *Marathon* eingeschlossen) und wird im vornehmen Lincoln Center ausgetragen, eine Veränderung, die von der Szene nicht nur wohlwollend betrachtet wird. Mitbegründer des *Bang on a Can* Festivals waren die Komponisten David Lang, Michael Gordon und Julia Wolfe. Es war ihnen ein Anliegen, möglichst viele Stilrichtungen bei der Auswahl der Werke zu berücksichtigen, vor allem sollte kulturelle und ethnische Vielfalt ihren Platz finden. Zugegeben wird gleichwohl, dass die Komponisten Vorlieben haben, und da sie selbst Veranstalter sind, wird diesen Vorlieben breiter Platz eingeräumt. Zwei der Geistesväter des Festivals sind Martin Bresnick und Louis Andriessen. Zu den assoziierten Komponisten der Gruppe *Bang on a Can* gehören Evan Ziporyn, Jack Veas, Lois Vierk, Jeffrey Brooks, Ingram Marshall, Bunita Marcus und Scott Lindroth. Die Musik ist häufig direkt oder indirekt von Popmusik beeinflusst, zeitweilig auch post-minimalistisch angehaucht und oft von großer „Energie“ geprägt.

Der Gegenpol zur so genannten „Downtownszene“ New Yorks, zu der *Bang on a Can* gehört, war lange Zeit die so genannte „Uptownszene“, die lose verbunden war mit den Komponisten der Columbia University. Diese Szene, die sich eher der europäischen Avantgarde-Tradition verpflichtet fühlte, ist so gut wie ausgestorben. Zwar werden einige ihrer wichtigsten Vertreter, etwa Charles Wourinen, Mario Davidovsky oder Milton Babbitt nach wie vor aufgeführt, doch diese Richtung ist fast nicht mehr relevant. Es gibt aber neuere Gruppen in New York, die den Post-Minimalisten das Feld nicht kampflos überlassen wollen. Hierzu gehört unter anderem das neue Ensemble *Sequitur*, vom Komponisten Harold Meltzer gegründet. Es produziert mehrere Programme im Jahr und widmet sich sowohl neuer Kammermusik als auch neuem Kammermusiktheater. Dabei liegt ein Schwerpunkt unter anderem auf zeitgenössischer europäischer Musik.

Ein wichtiges Zentrum für Neue Musik in den USA ist der Bundesstaat Minnesota, wo Komponisten nach europäischem Muster öffentlich gefördert werden. Das American Composers Forum, früher Minnesota Composers Forum, aber nun auf das ganze Land ausgedehnt, veranstaltet Konzerte, fördert den Komponistenaustausch, vergibt Kompositionsaufträge und leistet organisatorische Arbeit, ähnlich wie die Amsterdamer Gaudeamus Stiftung. Eine Vielzahl inzwischen namhafter Komponisten stammt von dort. Genannt seien Libby Larson, Stephen Paulus, Eleanor Hovda, Carol Barnett, Jeffrey Brooks und Randall Davidson. Wichtige Klangkörper, die Neue Musik häufig aufführen, sind in Minnesota beheimatet, unter anderem das St. Paul Chamber Orchestra, die Minnesota Symphony, die Dale Warland Singers und das Ensemble Zeitgeist.

In Miami hat sich ein Kreis von Komponisten zusammengetan, um ein abenteuerliches Festival zu gründen: *BONK*. Die Komponisten Eric Lyon und Robert Constable (er war kurze Zeit Ligeti-Schüler in Hamburg) veranstalten seit etwa fünf Jahren ein buntes, sehr widersprüchliches Festival, bei dem Komponisten aufgerufen sind, selbst mitzugestalten, sei es als Interpreten, sei es in einer unterstützenden Rolle. Die Finanzierung ist sehr wackelig, so dass die partizipierenden Komponisten keine Gagen erhalten, sondern ausdrücklich aufgefordert sind, den notwendigen Idealismus mitzubringen. Die Flötistin Barbara Siesel und der Komponist Orlando Jacinto Garcia (einst Feldmanschüler in Buffalo) veranstalten Konzerte experimenteller Musik in Zusammenhang mit der Florida International University.

Es gibt unzählige weitere Beispiele von unabhängigen Gruppierungen, die sich für die Neue Musik einsetzen. In sehr vielen kleineren Städten existieren hierfür Konzertreihen und auch ortsansässige Ensembles, oft von erstaunlich hohem professionellem Niveau. Im Bereich Kammermusik gibt es auch in kleineren und entlegenen Gebieten ein recht beachtliches Angebot an kammermusikalischen Darbietungen. Teilweise sind diese Konzertreihen bzw. Ensembles lose mit Universitäten verbunden oder erhalten eine geringe Unterstützung durch die lokale Regierung. Doch sind diese Organisationen weitestgehend für ihr finanzielles Weiterkommen selbst verantwortlich.

Komponisten

Von den amerikanischen Komponisten, die in Europa einigermaßen bekannt sind, sind die meisten bereits verstorben: John Cage, Morton Feldman und der spät entdeckte Conlon Nancarrow. Unter den Lebenden sind außer den

Minimalisten Phillip Glass, Steve Reich, Terry Riley und inzwischen auch John Adams allenfalls noch Altmeister wie Elliott Carter oder Milton Babbitt ein vager Begriff. Es gibt aber tatsächlich eine ganze Reihe ganz unterschiedlicher Komponisten, die eine breite Palette von Stilrichtungen und kulturellen Hintergründen darstellen. Ich möchte einige dieser Komponisten erwähnen, die in Europa meines Erachtens noch nicht hinreichend bekannt sind. Es handelt sich hierbei um eine höchst subjektive Auswahl, die dennoch ein möglichst breites Spektrum des kompositorischen Schaffens in den USA der Gegenwart widerspiegeln soll, wobei ich mich hauptsächlich auf Komponisten um 50 Jahre und jünger konzentriere.

Martin Bresnick (*1946) ist Leiter der Kompositionsfakultät der Yale University und damit Lehrer einer Vielzahl der wichtigsten Vertreter der jüngeren Generation. Bresnick war unter anderem Schüler von Ligeti und hat viel Kammermusik geschrieben (drei Streichquartette, Klaviertrio u. ä). Er schreibt in einem sehr expressiven, lyrischen und harmonisch anspruchsvollen Stil. Chinary Ung (*1942) wurde in Kambodscha geboren, lebt seit über 30 Jahren in den USA und ist derzeit Professor an der Arizona State University. Sein Stil ist eine Mischung aus fernöstlichem Material (auch Spieltechniken und formale Strategien) auf der einen Seite und westlichen Techniken, einschließlich Improvisation und Pop-Musik-Elementen, auf der anderen. Charles Wourinen (*1938) gehört schon zu der etwas älteren Generation. Er beschreibt sich selbst gern als „Maximalist“. Seine Musik ist sehr komplex strukturiert, mit wechselnden Tempi und auch Tonmaterial. Bernard Rands wurde 1935 in Sheffield (England) geboren und lebt schon seit den 1960er Jahre in den USA. Er schreibt in einem lyrisch-expressiven Stil, der zeitweise an die Musik seines Freundes Berio erinnert. Andere wichtige Komponisten der „älteren“ Generation sind Morton Subotnick, ein Pionier der elektronischen Musik, Pauline Oliveros, eine Komponistin, die für ihre *Sonic Meditations* bekannt ist, die die Grenzbereiche der musikalischen Erfahrung erforschen, sowie die Komponisten John Harbison, Christopher Rouse, Roger Reynolds und William Bolcom.

Es findet derzeit in den USA ein Generationswechsel statt, wobei von den Vertretern der jüngeren Generation, der Jahrgänge etwa ab 1955, sehr viel Energie und Frische ausgeht. Viele der Komponisten dieser Generation wurden durch Popmusik beeinflusst, die meisten haben Erfahrungen als Rockmusiker in „American Garages“ gesammelt, auch wenn die eigenen Kompositionen nicht unbedingt unmittelbar diese Einflüsse zeigen. Viele der bedeutenden Komponisten dieser Generation sind in New York zu Hause. Die

Bang on a Can-Komponisten Lang, Gordon und Wolfe sind mehr oder weniger von Popmusik beeinflusst. Gordons CD *Trance* fügt Elemente einer sehr komplexen Rhythmik, einer vielfach überlagerten „Polymelodik“ und „Bass-Grooves“ (d. h. pulsbetonte Basslinien, die typischerweise in der Pop-Tanzmusik auftreten) auf eine sehr packende Weise zusammen. Die Musik Wolfes ist von den dreien wahrscheinlich am wenigsten am Pop angelehnt. Ihr Werk *Arsenal for Democracy* entstand in enger Zusammenarbeit mit dem Amsterdam Ensemble De Vollharding, das oft mit Louis Andriessen kooperiert.

Aaron Jay Kernis, ebenfalls in New York ansässig, war früher von den Minimalisten beeinflusst, doch seine jüngeren Werke, darunter drei Sinfonien und andere größere Orchesterwerke, sind freitonal mit einer sehr deutlichen romantischen Gestik. Sein Kollege Michael Torke hingegen ist mehr oder weniger seinem Bestreben treu geblieben, den Minimalismus weiterzuentwickeln. Dabei stützt er sich auf eine sichere Beherrschung des imitativen Kontrapunkts und hat eine sehr innovative rhythmische Sprache entwickelt, wengleich auf harmonischem Gebiet von ihm wenig Neues zu erwarten ist. Jack Vees, Leiter der Computermusikabteilung an der Yale University, bekennt sich ausdrücklich zu seinen „Rock-Fusion“-Wurzeln, doch seine Musik ist durch einen ausgesprochen zynischen und äußerst intelligenten Humor geprägt, wie Werke wie *Tattooed Barbie* attestieren. Weitere wichtige Vertreter der jüngeren Generation sind unter anderem Scott Lindroth, Stephen Jaffe, Michael Daugherty, Bun Ching Lam, Daniel Rothman, Lois Vierk, Chaya Czernowin, David Felder, Rand Steiger und Orlando Jacinto Garcia.

Sonstige Einrichtungen und Informationsstellen des amerikanischen Neue-Musik-Lebens

Komponisten, sofern sie von ihrem Beruf leben, finanzieren sich durch Kompositionsaufträge, die wie in Europa unter anderem von Klangkörpern und Aufführungsorganisationen wie Sinfonieorchestern und Ensembles sowie von Veranstaltern und Festivals vergeben werden. In Amerika gibt es aber außerdem Organisationen, die eine vermittelnde Rolle bei der Vergabe von Kompositionsaufträgen spielen und dabei sehr innovative Methoden entwickelt haben, die auch erheblich zur Weiterverbreitung der beauftragten Werke beitragen. Zwei dieser Organisationen sind *Meet the Composer* und *Chamber Music America*. Beide Organisationen arbeiten mit dem Modell der „Consortium“-Aufträge, bei dem drei verschiedene Ensembles mit der glei-

chen Besetzung (z. B. Streichquartett), vorzugsweise auch aus verschiedenen Regionen des Landes, zusammen einen Auftrag erteilen. Dabei muss sich jedes der drei Ensembles verpflichten, das neue Werk mindestens fünfmal zu spielen. Auf diese Weise wird es fünfzehnmal gespielt und an verschiedenen Orten, statt, wie leider so oft in Europa der Fall, nur einmal. *Meet the Composer* stellt außerdem noch Mittel zur Verfügung, damit Komponisten den Aufführungen ihrer Werke beiwohnen können mit der Bedingung, dass der Komponist sich bereit erklärt, vor dem Konzert einen kurzen Vortrag über das zu spielende Werk zu halten. Auf diese Weise entsteht ein Forum für ein breiteres und auch tieferes Verständnis des Werkes. *Meet the Composer* war auch die Organisation, die das *Composer-in-Residence*-Programm an den Orchestern ins Leben gerufen hat.

Wie auch in Europa sind Festivals ein wichtiger Bestandteil der amerikanischen Neue-Musik-Szene. Einige davon sind auch im Ausland bekannt, wie beispielsweise das Tanglewood Festival, das jeden Sommer im westlichen Massachusetts stattfindet, wo es gleichfalls ein Seminar für Komponisten gibt. In Aspen (Colorado) findet alljährlich ein Festival für Musik statt, ebenfalls mit einem eigenen Seminar für Komponisten. Weitere nennenswerte Festivals für Neue Musik sind *June in Buffalo*, das *Cabrillo Festival* bei Santa Cruz und das *Ojai Festival* (beide in Kalifornien), das *Norfolk Festival* für Kammermusik (in Norfolk, Connecticut, nordwestlich von New York) sowie das *Santa Fe Festival*, New Mexico, wo alljährlich eine Opernuraufführung stattfindet.

Für Komponisten, die einen ruhigen Ort benötigen, um Projekte zu realisieren, gibt es „Artists Colonies“, Einrichtungen die mit dem *Künstlerhof Schreyahn* in Deutschland vergleichbar sind. Meistens sind Künstler verschiedener Sparten gleichzeitig anwesend. Zu den wichtigsten Einrichtungen dieser Art in den USA gehören das *Djerassi Resident Artists Program* in Kalifornien, die *MacDowell Colony* in New Hampshire, *Yaddo* in Saratoga Springs (New York) und das *Villa Montalvo Artist Residency Program* in Saratoga (Kalifornien).

*

Die amerikanische Neue-Musik-Szene unterscheidet sich von der europäischen nicht nur im Hinblick auf Fragen der Strukturen und Finanzen, auch wenn diese Unterschiede sehr wesentlich sind. Amerika hat eine ganz andere musikalische Tradition, eine, die nicht nur oder gar hauptsächlich eurozentrisch ist, sondern sich auch nach Westen zu den reichen Traditionen des

„Pacific Rims“ (Japan, Australien, China, Indonesien, Thailand) öffnet, die sich auch auf die tief in der amerikanischen Kultur verwurzelten afrikanischen Traditionen besinnt und die die verschiedenen „nicht klassischen“ Musikrichtungen (Jazz, Blues, Rap, Pop, Techno) als mögliche Inspirationsquellen ansieht. Diese Offenheit ist die große Chance Amerikas. Vilém Flusser schrieb in seinem kurzen Band *Die Schrift* von dem drohenden Untergang der Schrift als geeignetem „Code“ für die Verständigung zwischen Menschen. Mit dem Advent der Computersprache, der Sprache von 0 und 1, und des Zeitalters des Internets werden Fragen der Autorenschaft immer weniger entscheidend. In Amerika ist der Prozess der Vernetzung und Integration viel weiter fortgeschritten als in Europa. Die Frage bleibt allerdings offen, ob dies zu begrüßen ist.¹⁰

10 Informationen zu den verschiedenen Einrichtungen der Neuen Musik sowie auch über einzelne Komponisten bzw. Ensembles und Solisten, die sich für Neue Musik interessieren, können u. a. über die folgenden Organisationen bezogen werden: American Composers Forum, 332 Minnesota Street, E-145, St. Paul, MN 55101-1300/USA / American Music Center, Suite 1001, 30 West 26th Street, New York, NY 10010-2011/USA / Chamber Music America, 305 Seventh Avenue, New York, NY 10001/USA

Sidney Corbett

Das Dunkel ergründen. Strategien beim Umgang mit Text als musikalische Morphologie¹¹

I.

Der Punkt ist ein unsichtbares Wesen.

Wassily Kandinsky

Kürzlich gab meine Freundin ihrem Vater eine Aufnahme meiner Musik. Seine Reaktion war, dass ihm die Musik „amorph“ erschiene. Darüber habe ich mir Gedanken gemacht. Wie mag „amorphe Musik“, also Musik ohne Form wohl sein?

Einige Komponisten haben die Grenzen zwischen Form und Formlosigkeit in Musik erforscht; spontan fallen mir neben anderen John Cage, Morton Feldman und Giacinto Scelsi ein.

Als beispielsweise der Geiger János Négyesy die *Freeman Etüden* von John Cage einstudierte, kann ich mich erinnern, wie er (in seinem starken ungarischen Akzent) sagte, dass dies keine Musik sei. Diese Aneinanderreihung von ungelenken und scheinbar unverbundenen Doppelgriffen widersetzte sich seinen Bemühungen, diese Musik zu verinnerlichen. Mit der Zeit aber drängte sich ihm aus der scheinbaren Strukturlosigkeit eine strukturelle

11 Dieser Text erschien zunächst in englischer Sprache unter dem Titel “To fathom the dark”: *Approaches to Text in Vocal Music as Musical Morphology*. In: Mahnkopf, C./Cox, F./Schurig, W. (Hrsg.): *Musical Morphology. Music and Aesthetics in the 21st Century*. Bd. 2. Hofheim 2004, S. 68-85. Im Rahmen der Übersetzung überarbeitete Sidney Corbett den Text.

Logik auf; er fing an, Schemata zu hören, melodische und harmonische Bezüge wurden für ihn fassbar: Allmählich offenbarte die Musik eine Form. Unser Verstand scheint nach einer Struktur zu verlangen, und in der Abwesenheit einer offenkundigen Form wird sich aus der inneren Architektur unseres Geistes eine eigene formelle Gestaltung entwickeln.

Der Terminus *Morphologie* ist griechischen Ursprungs. *Morphe* bezeichnet die Form und *logos* das Wort. Im heutigen Sprachgebrauch findet sich ein dreifaches Verständnis des Begriffs Morphologie¹²:

1. Die Sprachwissenschaft kennzeichnet hiermit die Formveränderungen von Wörtern, die sich aus Deklinationen und Konjugationen ergeben.
2. Im medizinischen und biologischen Bereich wird mit diesem Begriff die Wissenschaft von der Gestalt und dem Bau des Menschen, der Tiere und Pflanzen bezeichnet.
3. Schließlich handelt es sich generell um eine Wissenschaft von den Gestalten und Formen.

Meinen folgenden Überlegungen liegt die dritte Definition zugrunde. Speziell geht es mir um die Genese der Form. Genauer formuliert: Mein Interesse liegt im Raum zwischen einem form- und gestaltlosem Fließen – was man auch als fluides oder kinetisches Chaos beschreiben könnte – und der konkreten, festen Form, in welcher sich musikalische Ideen letztlich immer ausdrücken.

II.

*Die Erde aber war wüst und wirr,
Finsternis lag über der Urflut und Gottes
Geist schwebte über dem Wasser.*

Genesis 1,2

Die Tatsache der Existenz setzt die Möglichkeit der Nicht-Existenz voraus. Existiert also eine Form, dann bedingt diese eine präexistente Formlosigkeit, auf die wiederum eine Form aufgesetzt wird. In der jüdisch-mystischen bzw. in der kabbalistischen Theorie der Schöpfung finden wir ein ähnliches Moment. Gershom Scholem reflektiert in seinem kurzen Essay „Schöpfung

¹² Webster's Seventh New Collegiate Dictionary. Springfield. Massachusetts 1969, S. 551.

aus Nichts und die Selbstverschränkung Gottes”¹³ die Frage des Übergangs zwischen ewiger, zeitloser Leere zur dynamischen, historischen Welt des Lebendigen: „Das Konzept der Schöpfung aus dem Nichts, d. h. aus dem Akt der Schöpfung im eigentlichen Sinne, ist eines der größten Themen der Theologie der monotheistischen Religionen. In der Tat ist dies der Ausgangspunkt jeder anderen Art von Schöpfung, die Welt zu erneuern, die Welt zu reformieren, Form in das Formlose zu bringen“. Scholems brillanter Essay konzentriert sich auf das kabbalistische Konzept der Emanation, also auf das Hervorgehen aller Dinge aus dem unveränderlichen, vollkommenen, göttlichen Einem, sowie auf das Konzept des „EnSof“. Damit ist jener Bereich des Göttlichen gemeint, der sich zwischen der zeitlosen, bewegungslosen, in sich ruhenden Vorzeit und der allerersten fassbaren Manifestierung der Schöpfung, wie wir sie kennen, befindet. Die theosophischen Verzweigungen wären Thema einer weiterführenden Betrachtung; uns betrifft hier nur der Augenblick der Schöpfung.

Michelangelo Buonarroti war in der Lage, seine Skulptur bereits in jenem unbearbeiteten Marmorblock zu erkennen, den er schließlich auswählte. Seine Aufgabe war es alles wegzumeißeln, was nicht der Hervorbringung des Wesentlichen diene. Alberto Giacometti, ein Kollege Michelangelos aus dem 20. Jahrhundert, war in ähnlicher Weise damit beschäftigt, ja sogar davon besessen, durch Reduktion beim Malen und Gestalten immer derselben Modelle bzw. derselben Gesichter von Diego und Annette jene Charakteristika zu finden, die für die Identität der Gesichtszüge unverzichtbar sind. Der Weg von der unendlichen Welt der ungeformten Möglichkeiten bis hin zur endlichen und konkreten Welt des Kunstwerks scheint also grundlegend mit dem Prozess der Reduktion verbunden zu sein.

Als Komponisten haben wir es immer mit Annäherungen zu tun. Genau genommen ist jeder menschliche Ausdruck, sei es als Wort, Klang oder Bild, ein mehr oder weniger grober Versuch, dem Fluidum in seiner abstrakten, radikalen Reinheit und seinen naturgemäß unfassbaren Inhalten eine adäquate Form zu geben. Diese flüchtigen, polydirektionalen elektronischen Impulse des Hirns, Erinnerungen, Referenzen ohne generische oder strukturelle Grenzen könnten als die Welt der Prä-Idee beschrieben werden.

13 Gershom Scholem: Über einige Grundbegriffe des Judentums. Frankfurt a. M. 1996, S. 53–60.

Kurz: Bezogen auf die Komposition von Musik bezeichnet Morphologie also den Prozess der Reduktion auf das Essentielle und das damit verbundene Ringen mit dem Unfassbaren und Unbenennbaren.

III.

*Alle Begrenzungen sind vom Licht abhängig. Ist Gott nicht das erste, ursprüngliche Dunkel und das erste Licht, um das Dunkel zu ergründen?*¹⁴

Edmond Jabès

George Steiner beschreibt Musik als unterbrochene Stille¹⁵. Daher werde ich mit den Anfängen beginnen. Welche Strategien können wir für den Anfang entwickeln und weiter verfolgen? Wie können wir die Dreistigkeit aufbringen, unsere endliche und sterbliche Imagination einer unendlichen in sich ruhender, stillen Perfektion aufzudrängen?

Die Sinfonien von Gustaf Allan Pettersson scheinen ein Ausschnitt aus einem endlosen Kontinuum zu sein, das sich der typischen kausalen Entwicklung widersetzt. In der Musik von John Cage setzt die Anwendung des Zufalls auf zentrale Parameter die traditionelle zeitliche Entfaltung der Musik außer Kraft, dadurch erhält die Musik ihre expansive und transzendente Qualität. Dennoch, bei näherer Betrachtung der Präzision, mit welcher Cage die Entfaltungsmöglichkeiten des Zufalls einschränkt, eröffnet sich uns seine ganz klar artikulierte und persönliche musikalische Vorstellungskraft. Die Werke von Edgard Varèse führen oft ins Unendliche. Er selbst beschrieb seine Musik als Klang, der in den Raum projiziert wird, ohne die geringste Hoffnung zurückreflektiert zu werden. Jedoch haben die Anfänge von Varèses Werken sehr viel von einem Lichtschalter in der Art des biblischen Lichtes. Unweigerlich setzt der Beginn eines musikalischen Werks einen Klang voraus. Selbst Cages bahnbrechende *Vier Minuten und 33 Sekunden* setzen eine klangliche Wahrnehmung in Gang. Die Frage ist also nicht *ob* Stille unterbrochen wird, sondern *wie*.

In meinen eigenen Werken habe ich eine Reihe von Strategien entwickelt, um mit dem Dilemma des Beginns umzugehen. Für den Anfang meines Kla-

14 Edmond Jabès: *The Book of Questions II*. Hanover, New Hampshire 1983, S. 43.

15 George Steiner: *Grammars of Creation*. New Haven, Connecticut 2001, S. 131.

vierduos *Pianos' Dreams*, einem Instrumentalrequiem für meinen Vater, habe ich mir eine Truhe vorgestellt, die eine seiner Lieblingsmelodien, das Volkslied „Amazing Grace“ enthält. Diese Truhe wird mit einem harten Axtschlag (in diesem Fall durch Akkorde *martellando sforzando*) aufgebrochen und lässt die Melodie in eine achttimmige Polyphonie treiben. Die „Karate-Schlag-Eröffnung“, die ich natürlich nicht erfunden habe, dient als Modell für den Anfang einer Reihe meiner Werke. Ein weiteres Beispiel hierfür wäre der zweite Satz meines *Konzerts für Klavier und Elektronik*.

Eine andere Strategie, die ich verwende, könnte man den „Sonnenaufgangs-Ansatz“ nennen, bei welchem eine musikalische Idee allmählich erwacht und an Stärke gewinnt. Der Beginn meiner Sinfonie *Tympan* ist eine einzige Linie, die allmählich zu einem orchestralen Tutti-Unisono erwächst. Diese Linie dient als Ausgangsmaterial für die ganze Sinfonie.

Es gibt noch eine Menge anderer Strategien, um die Stille zu durchbrechen, die ich hier beschreiben könnte, aber der Urzustand ist immer eine essentielle innere Notwendigkeit, die aus dem Werk selbst entsteht. Ich beziehe Inspiration für meine Arbeit häufig aus außermusikalischen Quellen, wie beispielsweise aus den bildenden Künsten, aus Literatur oder Theologie, und manche Werke sind in direkter Kollaboration mit Künstlern aus anderen Bereichen entstanden, wie bei der Komposition *Die Stimmen der Wände*, eine Kollaboration mit der bildenden Künstlerin Brigitte Maria Zarm. Die Formen und Strukturen jener anderen Künste beeinflussen meine musikalischen Entscheidungen in Hinblick sowohl auf die Auswahl der Anfangsstrategie als auch auf die weitere Entwicklung des Werkes.

IV. Musik für Gesang: drei Werke und drei Ansätze

Vokalmusik nimmt eine zentrale Stellung in meiner Arbeit ein, und in meiner Vokalmusik ist immer Text involviert. Meine Umgangsweise mit Textmaterial wirft ein erhellendes Licht auf die Momente der Formgebung in meinen Werken. Im Folgenden betrachte ich die Behandlung von Texten in drei meiner Arbeiten, in denen ich ganz unterschiedliche Strategien verfolge.

1. Zwei leise Gebete

Das erste Werk, das ich untersuchen möchte, heißt *Zwei leise Gebete*. Es handelt sich um ein Chorwerk für 36 gemischte Stimmen a cappella und ent-

stand 1994 im Auftrag des Südfunkchors, dem heutigen SWR Vokalensemble Stuttgart.

Die Inspirationsquelle für diese Komposition wurde während eines Besuchs in Helsinki gefasst, als mein Posaunenkonzert in der Neuen Oper uraufgeführt wurde. In Helsinki besuchte ich die Tempeliaukio Kirche, ein schöner zeitgenössischer Rundbau aus Granitfels. Ich hatte nicht beabsichtigt einem Gottesdienst beizuwohnen, besonders in Anbetracht dessen, dass ich kein Finnisch spreche. Doch der Zufall wollte es, dass gerade ein Gottesdienst anfang als ich dort ankam. Um nicht unfreundlich zu sein, nahm ich im hinteren Teil der Kirche Platz. Die Predigt wurde von einem amerikanischen Geistlichen aus Neu-England gehalten, und das Thema war die Bedeutung vom Gebet, was die meisten Menschen für ein Gespräch mit Gott halten. Der Geistliche wies darauf hin, wenn wir an einen Allmächtigen glauben, was man bei einem Betenden voraussetzen kann, würde er, Gott, schon längst die Substanz der Seele kennen. Daher wäre es hilfreicher zu hören, was der Allmächtige mitzuteilen hat. Um in der Lage zu sein, göttliche Inspiration zu empfangen, muss man gänzlich befreit sein von jeglichen unwesentlichen Gedanken und sonstiger Zerstreuung. Der Geistliche sprach von der Notwendigkeit von Stille und dass die einzig wirkliche Voraussetzung für Gebet das Gewahrsein sei. Es las den Psalm 37,7 vor: „Sei still dem Herrn und harre seiner!“

Diese Definition von Gebet scheint mir verwandt mit dem Zustand des Geistes, den man braucht, um zu komponieren – ein Zustand ähnlich der Kontemplation. Man muss die Seele entleeren, damit sie von spiritueller Substanz erfüllt werden kann. Ein Musiker, ob Komponist oder Interpret, hat zu allererst die Aufgabe, den Klang, der im inneren Ohr entsteht, klar und deutlich zu gestalten und zu artikulieren, bevor er aufs Notenpapier gebracht oder als Schwingung in Raum und Zeit entstehen kann. Vollkommene und ungeteilte Konzentration wird benötigt, damit das bisher Ungehörte hervorgebracht werden kann: sei es das gerade neu komponierte Werk oder die zutiefst reflektierte Folge einer Reihe von Akkorden in einem Debussy-Prélude: Das ist das Urthema meiner *Zwei leisen Gebete*.

Das Stück besteht aus zwei Sätzen, einem Choral und einem sanft fließenden Adagio. Die ausgewählten Texte bestehen nur aus wenigen Silben. Der Text für den Choral ist die Silbe „Ö“, welche in der ungarischen Sprache das Pronomen sowohl für das Männliche als auch für das Weibliche (er/sie) ist und zugleich das Pronomen für das Göttliche darstellt. Die Einbeziehung von

beidem, dem Männlichen und dem Weiblichen als Ausdruck der Ganzheit des Göttlichen, schien mir notwendig und angemessen für dieses erste Gebet, einem Kyrie, was eine Anrufung des Göttlichen bedeutet, um unsere Stimme zu erhören. Der Text für das zweite Gebet ist der hebräische Textanfang von Psalm 37,7: Dom l'adonai, sei still dem Herrn. Das hebräische Wort „Dom“, so wie ich es interpretiere, steht für Leere, äußerste Bewegungslosigkeit, ähnlich dem Zen-Zustand von ruhigem und stillem Nicht-Anhaften. „Adonai“ ist einer der hebräischen Namen für den Herrn. Das zweite der *Leisen Gebete* ist ein sanftes Sich-Entfalten dieser wenigen Silben.

Die Texte in diesem Stück sind nicht im traditionellen Sinne „vertont“. Ich sehe diese Silben eher als Klangikonen, d. h. als Objekte einer auralen Kontemplation. Die 36 Stimmen des Chores sind wie folgt unterteilt in vier heterogene Gruppen zu je 9 Stimmen:

Erstes Gebet

- I. 3 Soprane 1, 3 Soprane 2, 3 Altstimmen
- II. 2 Mezzosoprane, 3 Altstimmen, 2 Tenöre, 2 Bässe
- III. 2 Soprane, 3 Tenöre 1, 2 Tenöre 2, 2 Baritone
- IV. 3 Altstimmen, 2 Tenöre, 4 Bässe

Zweites Gebet

- I. 3 Soprane 1, 3 Soprane 2, 3 Altstimmen
- II. 2 Soprane, 3 Altstimmen, 2 Tenöre, 2 Baritone
- III. 2 Soprane, 3 Tenöre 1, 2 Tenöre 2, 2 Bässe
- IV. 3 Altstimmen, 2 Tenöre, 4 Bässe

Diese Unterteilung verleiht den vier polyphonen „Stimmen“ jeweils ihre eigene besondere klangfarbliche Struktur mit einer geschlechtslosen und homophonen Klangfarbe, die auf der einen Seite in der Lage ist, die Unisono-Passagen leicht und ohne klangfarbliche Brüche zu überwinden. Andererseits stellen diese Stimmen in den Akkordpassagen jedoch vier Gruppen dar, welche individuelle und verschiedenartige Formanten aufweisen.

Ich habe das erste Gebet als einen Choral, als ein Kyrie beschrieben, und es gibt zahlreiche Anspielungen, besonders auf Bach, eingewebt in die Textur des Stückes. Insgesamt erscheinen sieben Anrufungen des göttlichen Namens, „Ö“ durch elf Fermaten interpunktiert. Beginnend mit dem Ton c' und

sich zunächst in einem diatonischen Cluster verzweigend, fächern sich die Gruppen in ungleicher Symmetrie aus, um zum finalen Akkordeinklang zu gelangen.

Das zweite Gebet „Dom l’adonai“ weist eine ABA-Form auf. Der „Dom“-Abschnitt besteht aus einer polyphonen Appogiatura und „L’adonai“ besteht aus einer aufsteigenden Unisono-Linie.

Wie im ersten Gebet, gibt es auch hier Anspielungen auf historische Musik, so beispielsweise die sotto-voce-Passagen in den Takten 8, 11 und 15, welche durch die „Voca me“-Passage in Mozarts Requiem inspiriert wurden. Der letzte Abschnitt, *largo tranquillo, quasi nella infinità*, für tiefe weibliche Stimmen gesetzt, ist – aus einer globalen Perspektive betrachtet – eine ausgedehnte vierstimmige Appogiatura von *f* nach *es*. Von innen her betrachtet, beinhaltet jede der vier Linien prismenartig rotierende lydische Melodien.

Die Verwendung von Klangikonen – diese wenigen Silben als Klangstrukturen – gepaart mit der extremen Fragmentation und Refraktion der Stimmen im Ensemble, die geschlechterlose Eigenheit der Stimmen-Subgruppen und die unspezifischen, fließenden und verschmelzenden Qualitäten sowohl der harmonischen als auch der rhythmischen Sprache dieser zwei Stücke, ordnen die *Zwei leisen Gebete* eher dem extremeren Ende der formgebenden Skala im Sinne von „amorpher“ Musik zu als einer Musik mit klar definierten morphologischen Konturen. Der Blick wird in diesen Stücken auf die Qualität der Transzendenz gerichtet.

largo tranquillo, quasi nella infinità

The image shows a musical score for four voices: I A, II A, III Mezzo, and IV A. The tempo and mood are indicated as 'largo tranquillo, quasi nella infinità'. The score consists of two systems. The first system covers measures 33 to 36, and the second system starts at measure 37. The lyrics are 'Do m Do m Do m Do'. Dynamic markings include *PPP*, *PP*, *p*, and *f*. There are also slurs and accents over the notes. A double bar line is present at the end of the first system. The second system ends with a double bar line and the text 'Durham, NC I. VI. 94' on the right side.

Notenbsp. 1: *Zwei leise Gebete*, ii: Dom l'adonai, T. 33–39¹⁶

16 Die Passage von Takt 33, *largo tranquillo, quasi nella infinità*, ist von ihrem funktionalen Standpunkt her eine ausgedehnte Appoggiatura von *f* nach *es*, in welchem sich die vier Stimmen in rotierenden lydischen Phrasen artikulieren; Stimme 1 in f-lydisch, Stimme 2 zu Beginn in g-lydisch, bevor sie sich nach f-lydisch wendet, Stimme 3 beginnt in d-lydisch und wendet sich dann zu f-lydisch, Stimme 4 fängt in a-lydisch an und geht dann in f-lydisch über.

2. Love, and be silent (Drei Cordelia Fragmente)

Mit der Ausnahme der Sonnette, die für mich als Englischmuttersprachler nicht vertonbar sind, da sie perfekt und vollendet in sich selbst sind und daher meine Stimme nicht nötig haben, sind alle Texte von Shakespeare für die Bühne verfasst worden. Als ich gefragt wurde, ob ich ein Werk zu einem Projekt mit zeitgenössischen Shakespeare-Vertonungen beitragen könne, war mein erster Impuls, diese Bitte abzulehnen. Aber nach genauerem Nachdenken entschied ich mich doch dafür, es zu versuchen. Da die Sängerin in diesem Projekt eine Sopranistin war, musste ich nach einer Heldin suchen: Julia schien unmöglich, Orphelia überstrapaziert, Lady Macbeth etwas zu blutrünstig. Schließlich entschied ich mich für Cordelia aus *King Lear*. Das daraus resultierende Stück *Love, and be silent (Cordelia Fragments)*, ist eine Art Taschenoper für Sopran und Klavier in drei Szenen: Farewell, Cordelia's Lament und Epiphany, die die Geschichte von *König Lear* aus Cordelias Perspektive illustrieren.

Der Text ist dramatisch; die Strategie, die sich daraus für die Komposition ergab, war eine Kombination aus lyrischer und deklamatorischer Vertonung auf der einen Seite und dem Weglassen auf der anderen Seite, d. h. eine Strategie von Anwesenheit und Abwesenheit – ein Ansatz, der auch in Shakespeares Drama angelegt ist. Cordelia ist nur zu Beginn und am Ende von *King Lear* anwesend; während des kataklysmischen Verfalls, den sie voraussieht, ist sie aber abwesend. In meinem Werk ist der Sopran der eigentliche Protagonist im operngemäßen Sinne: die Verständlichkeit des Textes ist daher von entscheidender Bedeutung. Die Struktur und die Entwicklung der Gesangslinie entspringen, wie in meiner Musik allgemein, einer instrumentalen Vorstellung. Hier jedoch führt der Rhythmus des gesprochenen Textes die Gesangslinie in höherem Maße an. Die Linie ist so konzipiert, dass sie aus sich selbst heraus stammt und aus sich selbst heraus erklingt. Das Klavier stellt dazu das passende äußere Umfeld zur Verfügung, in welches die Gesangslinie geführt wird. Diese Umgebungen können der Gesangslinie gegenüber komplementär sein (von einer meloharmonischen, rhythmischen und/oder rhetorischen Perspektive), können der Linie gegenüber feindselig gestimmt sein oder die Umgebung kann neutral, unabhängig sein oder die Linie gar schlicht ignorieren.

17 *più forte (ma non troppo!)*

Love well our

21 *meno forte* *p*

fa - ther: to your pro - fess - ed bo - soms I com -

solo cantabile e molto espressivo, libre e flessibile (con rubato)

mp *cresc.* *f*

pp *mp sostenuto*

24

- mit him.

p *mp* *cresc.* *f*

solo (come sopra)

Notenbsp. 2: *Love, and be silent (Cordelia Fragments)*, i: Farewell, T. 17–26¹⁷

17 Die Klaviergestalten in den Takten 17 bis 26 sind ein eher einfaches Beispiel für die illustrative Funktion des Pianoparts im größten Teil der Cordelia Fragmente. Die abwärts-

In der ersten Szene, „Farewell“, hört Cordelia den unaufrichtigen und überschwänglichen Lobpreisungen ihrer Schwestern auf ihren Vater, den König zu. Cordelia hingegen sieht sich die unausweichliche Katastrophe vor ihren geistigen Augen entschleiern, sagt die Wahrheit und wird verbannt.

„CORDELIA (*beiseite*):

Ihr, Vaters Edelsteine! – (*Laut*) Nassen Blicks

Verläßt Cordelia euch. (*Beiseite*) Ich kenn euch wohl

Und nenn als Schwester eure Fehler nicht

Beim wahren Namen. (*Laut*) Liebt denn unsern Vater,

Ich leg ihn euch ans vielgerühmte Herz; –

(*Beiseite*) Doch ach! Wär ich ihm lieb noch wie vor Zeiten,

Wollt ich ihm einen bessern Platz bereiten.

(*Laut*) So lebt denn beide wohl!”¹⁸

Cordelias „washed eyes“ stellen das musikalische Bild für die erste Szene zur Verfügung. Das Klavier übermittelt die fallenden Klangkaskaden in verschiedenen Längen und Geschwindigkeiten, die *lacrimae*.

„Cordelia’s Lament“, die zweite Szene, *presto leggiero e trasparente*, fängt in einem Strudel von Verwirrung an. Cordelia hat ihren Vater, den König in geistiger Umnachtung im Gebüsch umherwandernd, aufgefunden. Hier vermittelt das Klavier einen stetig transformierenden schirrenden Fluß.

presto leggiero e trasparente (♩ = ca. 126)

The image shows a musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The middle and bottom staves are grand staff notation. The music is characterized by rapid, cascading sixteenth-note patterns that create a shimmering, ethereal texture. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A performance instruction at the bottom reads "(ma cambiare frequentemente)".

fallenden Kaskaden in verschiedenen Geschwindigkeiten und Längen übersetzen Cordelias „washed eyes“.

18 William Shakespeare: König Lear, 1. Aufzug, 1. Szene (Übersetzung Ludwig Tieck und Wolf Graf von Baudissin). In: Walter, I. (Hrsg.): William Shakespeare. Werke in vier Bänden, Band 1. Salzburg 1983, S. 480.

5

System 5: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with slurs and accents.

8

System 8: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *mp* is present.

11

System 11: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with slurs and accents. The dynamic markings *cresc.* and *f* are present.

14

non troppo forte

A - lack

System 14: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with slurs and accents. The dynamic marking *p* is present. Below the system, there are three groups of notes: *ffz sostenuto*, *ffz*, and *ffz*.

17

la(ck)

20

'tis he

f *p*

sfz *sostenuto*

23

As ma(d)

mf *p*

sfz

Notenbsp. 3: *Love, and be silent (Cordelia Fragments)*, ii: Cordelia's Lament, T. 1–28¹⁹

Durch die Anrufung schamanischer Heilkräfte beschwört Cordelia die „unpublished virtues of the earth“ herauf, um Lears geistige Gesundheit wiederherzustellen.

„CORDELIA: O Gott, er ist's; man traf ihn eben noch
 In Wut wie das empörte Meer; laut singend,
 Bekrönt mit wildem Erdrauch, Windenranken,
 Mit Kletten, Schlierling, Nesseln Kuckucksblumen
 und allem müß'gen Unkraut, welches wächst
 Im nährenden Weizen. Hundert schickt und mehr;
 Durchforscht jedwedes hochbewachsne Feld
 Und bringt ihn zu uns, Was vermag die Kunst
 Ihm herzustellen die geraubten Sinne?
 Er, der ihn heilt, nehm alle meine Schätze ...
 All ihr gesegneten, geheimen Wunder,
 All ihr verborgenen Kräfte der Natur,
 Spießt auf durch meine Tränen! Lindert, heilt
 Des guten Greises Weh! Sucht, sucht nach ihm,
 Eh seine blinde Wut das leben löst,
 Das sich nicht führen kann.“²⁰

19 Die Struktur der Phrasen dieses Abschnitts ist additiv, daher ist der globale Atem dieses Abschnitts in der Lage, in einer organischen Weise zu wachsen.

20 William Shakespeare: *König Lear*, 4. Aufzug, 4. Szene, a. a. O., S. 536.

Diese abschließende Passage der Szene, *tranquillo sostenuto*, ist in der Art eines magischen Zaubers gehalten mit der Klavierbegleitung in einer schwer-mütigen polyphonen Passacaglia.

Die dritte Szene „Epiphany“ dreht sich um den Moment kurz vor dem Ende, als Cordelia und Lear sich treffen. Lear meint, er befinde sich in einer weltent-rückten Gegend und die Gestalt vor ihm sei der Geist seiner Tochter Cordelia, von der er glaubt, sie sei tot. Der Augenblick, in dem Lear wahrnimmt, dass er nicht träumt, ist für mich einer der bewegendsten Momente bei Shakespeare.

„LEAR: Spottet meiner nicht!
Ich bin ein schwacher, kind'scher alter Mann,
Achtzig und drüber, keine Stunde mehr
Noch weniger, und grad heraus,
Ich fürchte fast, ich bin nicht recht bei Sinnen.
Mich dünkt, ich kenn Euch, kenn auch diesen Mann,
Doch zweifel' ich noch, denn ich begreif es nicht,
An welchem Ort ich bin; all mein Verstand
Entsinnt sich dieser Kleider nicht, noch weiß ich,
wo ich die Nacht schlief; lacht nicht über mich,
Denn so gewiß ich lebe,
Die Dame halt ich für mein Kind Cordelia ...
Sind deine Tränen naß? Ja, wirklich! Bitte,
O, weine nicht!
Wenn du Gift für mich hast, wo will ich's trinken,
Ich weiß, du liebst mich nicht; denn deine Schwestern,
Wenn ich mich recht erinnre, kränkten mich;
Du hattest Grund, sie nicht.“²¹

21 William Shakespeare: König Lear, 4. Aufzug, 7. Szene, a. a. O., S. 547.

54 *f*
 OSSIA: $\text{♩} = \text{♩}$

p *cresc.* *fff*

56 *chiusa* *1/2 aperta* *chiusa*

m *8va ...* *pp*

59 *meno mosso (poco adagio, ♩ = 72)*
mp

O, look u - pon me, Sir

8va ... *loco* *p*

62

and hold your hand in be - ne - dic - tion o'er me.

mp *poco f* *p*

65 *Tempo I* (♩ = 92)

mp

67 *mp/mf* *lirico e giocoso*

And so I am I

mf

69

am

I

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) features a melodic line with a slur over measures 69 and 70. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The dynamic marking 'am' is present in measure 69, and a fermata is placed over the vocal line in measure 70.

71

am

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) has a melodic line with a slur over measures 71 and 72. The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same rhythmic pattern. The dynamic marking 'am' is present in measure 71.

73

poco f

no cause no

mf

f

This system contains two measures of music. The vocal line (top staff) includes the lyrics "no cause no" under a slur. The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a complex rhythmic pattern. Dynamic markings include *poco f* at the start, *mf* above the vocal line in the second measure, and *f* below the piano accompaniment in the second measure. A fermata is placed over the vocal line in the second measure.

75 *mp*

cause, no cause.

mp

78

What shall Cor - del - - ia speak?

82

Love, and be si - - - lent.

mp

Notenbsp 4: *Love, and be silent (Cordelia Fragments)*, iii: Epiphany, T. 54-85²²

22 Diese Passage ist der beschließende Abschnitt des langen imaginären Dialogs zwischen dem wütenden und sich dann erholenden Lear und seiner Tochter Cordelia. Cordelias Musik, Takte 59 bis 64, ist ruhig und sanft – wohingegen Lears Musik nervös und agitiert

Die Gesangslinie ist hier über lange Strecken eine Vokalise, *bocca chiusa*, die nur von den paar Worten unterbrochen wird, die Cordelia an ihren Vater richtet, diese sind in einer geradlinigen Art vertont. Lears langatmige und konfuse Antworten bleiben nur angedeutet. Der Klavierpart nimmt hier größtenteils keine Notiz von der klagenden Gesangslinie, ein Gemisch aus Wut und nervöser, stiller Energie. Ausnahmen bilden hier die Stellen, an denen sich Cordelia direkt an ihren Vater wendet; sie sind sehr einfach gehalten. Der Text der Coda, der das Stück beendet, wird wiederum aus der ersten Szene des Dramas geholt: „What shall Cordelia speak? Love, and be silent.“

Die Cordelia Fragmente sind, wie bereits oben erwähnt, ein theatralisches Werk mit szenischen Situationen, Handlung und einer personifizierten dramatischen Gestalt. Daher wird eine völlig andere Strategie des Umgangs mit dem Text, bei der die Verständlichkeit an erster Stelle steht, verlangt, als in den *Zwei leisen Gebeten*. Der musikalische Rahmen muss ebenfalls auf völlig andere Umstände reagieren als in dem vorher untersuchten Werk. Die äußeren Strukturen, von Shakespeare abgeleitet, bestimmen die formale Konstruktion des Werks in beträchtlichem Maß. Aus diesem Grund ist eine wesentlich direktere und klarer konturierte Herangehensweise an die musikalische Form notwendig.

3. *Caverna*

Caverna, ein Auftragswerk des Westdeutschen Rundfunks (WDR), wurde 1994 für das Eiszeit Festival in Münster geschrieben und verwendet ein Textfragment aus Leonardo da Vincis Notizbüchern (Kodex Arundel, 156 verso). Es ist derselbe Text, den Helmut Lachenmann in seinem Werk *Zwei Gefühle* verwendete. Zum Zeitpunkt der Komposition war mir das Stück Lachenmanns, das er bereits 1992 geschrieben hatte, nicht bekannt.

In *Caverna*, komponiert für sechs Frauenstimmen und Percussion, wird Leonardos Text in neun Segmente, die ich Madrigale (Canti) nenne, unterteilt. Der Text lautet: „Angezogen von meinem leidenschaftlichen Verlangen, die üppige Fülle der mir unbekanntem und verschiedenartigen Formen, hervorgebracht aus der inhärenten Kunstfertigkeit der Natur, zu erkennen, kam ich, nachdem ich zwischen dunklen Felsblöcken hindurchgewandert war, am Eingang einer großen Höhle an. Dort stand ich eine Zeitlang im Erstaunen

ist. Wiederum vermittelt die Klavierpartie klare und einfache Strukturen – klangliche Umgebungen, in denen sich die dramatische Handlung vollzieht.

darüber, dass ich mir bisher ihrer Existenz nicht bewusst war. Ich bückte mich, meine linke Hand auf meinem Knie, meine rechte Hand einen Schatten für meine blinzelnden Augen bildend, die angestrengt mal hierhin, mal dorthin schauten, um herauszufinden, ob, abgesehen von der tiefen Dunkelheit, überhaupt etwas in der Höhle war. Nachdem ich nun eine Weile so verbracht hatte, wurde ich von zwei Emotionen erfasst: Furcht und Verlangen – Furcht vor der dunklen und bedrohlichen Höhle, aber auch dem Verlangen zu sehen, ob sie wunderbare Dinge bereithält.“²³

Die Madrigale sind wie folgt strukturiert:

- I. Introduzione (L'apertura), largo espansivo ("E ...")
- II. Canto, adagio bramoso ("tirato dalla mia bramosa voglia ...")
- III. Passacaglia, andantino leggero e grazioso ("vago di vedere la gran copia della varie e strane forme fatte dalla artificiosa natura raggiratommi alquanto infra gli ombrosi scogli pervenni all'entrata d'una gran caverna ...")
- IV. Intermezzo, molto lento e tranquillo ("dinanzi alla quale, restato alquanto stupefatto...")
- V. Ricercata, andante non troppo presto ("e ignorante di tal cosa, piegato la mie reni in arco e ferma la stanca mano sopra il ginocchio, e colla destra mi feci tenebre alle abbassate e chiuse ciglia, e spesso piegandomi in qua e in là per vedere se dentro vi discernessi alcuna cosa ...")
- VI. Coda, lo stesso tempo, misterioso e molto preciso ("e questo vietatomi per la grande oscurità che là entro era ...")
- VII. Coro, largo etereo ("e stato alquanto ...")
- VIII. Sinfonia, allegretto animato e sostenuto ("subito salse in me due cose: paura e desiderio paura per la minacciante e scura spilonca desiderio per vedere se là entro fusse alcuna ...")
- IX. Fantasia, largo lontano e molto tranquillo, ma gioioso ("miracolosa cosa.")

Es gibt eine globale dramatische Richtungsweisung für das Werk, dessen Leitbild den allmählichen Abstieg in die Höhle darstellt. Die „Höhle“ ist hier eine Metapher für die Reise in unseren eigenen Geist und unsere Seele – mit

23 Leonardo da Vinci: Codex Arundel. London, British Museum: Il Codice Arundel 263; Reale Comm. Vinciana, 4 Vols. [Rome, 1923-1930] 156 verso.

der Last der Freuden und der Gefahr, die so eine Reise immer begleiten. Dieser imaginäre Abstieg vollzieht sich in steilen Stufen zu drei ausgedehnten Plateaus, den längeren Sätzen Passacaglia, Ricercata und Sinfonia. Die Schlaginstrumente verdeutlichen den Abstieg auf klangfarbliche Weise durch den Wechsel von Metallinstrumenten (Triangeln und Glocken) über Holzinstrumente (Holzblöcke) zu Trommeln und fellbespannten Schlaginstrumenten.

II. Canto
adagio bramoso (♩ = 66)

I
II
III
IV
V
VI

The image shows a page of a musical score for a vocal piece. It features six staves, each representing a different voice part: Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), Bass 1 (B1), and Bass 2 (B2). The tempo is marked 'Molto lento'. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). The lyrics are 'e tirato dalla mia bramos voglia'. The score is divided into six systems, labeled I through VI at the bottom of each system.

Notenbsp. 5: *Caverna*, 2. Satz: Canto, T. 1–13 (vertonte Worte: “e tirato dalla mia bramos voglia”)²⁴

24 Verweis: Das Leitbild hier ist jenes des Bildes das mal scharf, mal unscharf ist, da tirato gezogen heißt, und das Hineinfallen in die Unisono-Passage, bramosa, die durch die Soli in den Takten 10 und 11 ausgedehnt werden. Voglia ist in einem eintaktigen Choral vertont.

Die Herangehensweise an den Text in *Caverna* beinhaltet Elemente des Klangikonenansatzes der *Leisen Gebete* und zum Teil auch geradlinige Textvertonung, obwohl das dramatische Element hier weniger betont wird (vgl. *Cordelia Fragmente*). In der Art des Madrigalstils der Renaissance werden hier Figuren verwendet, um Textausschnitte zu beleuchten, zum Beispiel im zweiten Cantus, *e tirato* – „und angezogen“ – erstreckt sich in melodischen Bögen und am Ende des zweiten Cantus, *voglia* – „Verlangen“ – , welches *molto lento sensuale*, d. h. so sinnlich wie möglich, bezeichnet ist.

Das Intermezzo – *dinanzi alla quale restato alquanto stupefatto* – untermauert die Atmosphäre in ruhigem Erstaunen zu verweilen. Die Stimmen müssen daher den klaren, wörtlichen Textbezug übermitteln, wohingegen in anderen Momenten die polyphonisch-musikalische Refraktierung der Textzeilen den Stimmen eine instrumentale Eigenschaft verleiht. Diese Eigenschaft wird durch die Verwendung des *bocca chiusa* (geschlossener Mund) und anderer Techniken verstärkt und ist nahezu völlig unabhängig von irgendeiner semantischen Textbedeutung, zum Beispiel in der *Ricercata* oder der *Sinfonia*.

6
Solito
pi
Ed co - sa...

I

II

III
Allegro animato
rit.
m. (ritoppo)

IV
Allegro animato
rit.
m. (ritoppo)

V
cresc. poco al poco, ...
Allegro animato
rit.
m. (ritoppo)

VI
cresc. poco al poco, ...
Allegro animato
rit.
m. (ritoppo)

Notensbp. 6: *Caverna*, 5. Satz: *Ricercata*, T. 6–16²⁵

- 25 Hier wird den Stimmen 2 bis 6 eine instrumentale Eigenschaft verliehen, *bocca chiusa*, welche für eine harmonische und kontrapunktische Struktur sorgt, und die Textur vom vorhergehenden Holzschlaginstrumentenabschnitt übernimmt. Der Sopran hat eine Solopassage, die sowohl melodisch als auch harmonisch in die „Instrumentalmusik“ verworfen ist.

In der abschließenden Fantasia – *miracolosa cosa* – sind die Stimmen durch eine Intervallkette miteinander verbunden, aber sie bewegen sich in sechs unterschiedliche harmonische Richtungen, so dass sechs unabhängige Linien – die wunderbaren Dinge – sich einander umkreisen.

IX. Fantasia
largo lontano e tranquillo, ma gioioso (♩=48)

The musical score consists of six staves, labeled I through VI. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The tempo and mood are indicated as 'largo lontano e tranquillo, ma gioioso' with a metronome marking of ♩=48. The score is marked with various dynamics: *ppp* (pianississimo), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include 'Aveva il cuore quasi in la minore' and 'Aveva il cuore quasi in la maggiore'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is characterized by long, sweeping melodic lines that connect the staves in a circular fashion. The piece concludes with a *p* dynamic marking.

6
 I
 II
 III
 IV
 V
 VI

Notenbsp. 7: *Caverna*, 9. Satz: Fantasia, T. 1–10 (vertonte Worte: “miraculosa cosa”)²⁶

26 Der letzte Satz, Fantasia, ist eine Kette linearer Fragmente, deren Silben die Worte miraculosa cosa umfassen und deren melodische Einsätze ein verwobener Zyklus aus kleinen

Während in den *Zwei leisen Gebeten* das 36-stimmige Ensemble als ein „amorphes“ und sich allmählich transformierendes Ganzes konstruiert ist, werden die sechs Stimmen in *Caverna* von Prinzipien geführt, die vom Kontrapunkt des Spätmittelalters und der frühen Renaissance herrühren. Die Stimmführung ist unabhängig, das Ensemble in verschiedene Subgruppen unterteilt: Duos, Trios und Soli, die oftmals zur gleichen Zeit entgegengesetzte Ideen artikulieren, sowohl im Text als auch in der Musik. Die Rhythmen und Tempi sind dehnbar, Stimmen werden reliefartig zwischen eine instrumentalähnliche Begleitung und Solopassagen gesetzt. Diese Madrigale stehen bezüglich ihrer Formentstehung irgendwo zwischen der statischen Entrücktheit der *Zwei leisen Gebete* und dem überaus klaren und direkten dramatischen Ansatz der *Cordelia Fragmente*.

V.

*Über Musik reden ist wie über Architektur tanzen.*²⁷

Laurie Anderson

Den Schwerpunkt auf die Textbehandlung zu setzen ist nur eine von vielen Herangehensweisen an das Thema Morphologie – also an das Formgebende – in meiner Arbeit. Es wäre natürlich auch möglich, das Entstehen von überzeugenden und strukturgebenden Melodielinien zu untersuchen, das Konstruieren von Skalen und den damit verbundenen kompatiblen oder inkompatiblen harmonischen Bedeutungen zu diskutieren oder zu betrachten, in welche musikalischen Umgebungen diese Linien bzw. Skalen geführt werden. Die harmonische Technik, den tonalen Widerhall von bestimmten Intervallen aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig zu beleuchten, welche einen zentralen Punkt in meiner erweiterten Tonalität darstellen, ist ebenfalls ein wichtiges Thema meiner Arbeit, genau wie die simultanen Zweier- und Dreierschläge, die die von mir verwendete rhythmische Sprache prägen.

Ich wählte die Textstrategien hier aus einem Grund: Morphologie ist ein Terminus, der im linguistischen Kontext beheimatet ist. Harmonische und melodische Strukturen werden meiner Ansicht nach am besten – wenn überhaupt – in der passenden Terminologie dieser musikalischen Felder disku-

und großen Sexten ist. Die Gesangslinien entwickeln sich dann unabhängig voneinander, so dass jede Stimme ihr eigenes „Wunder“ sucht.

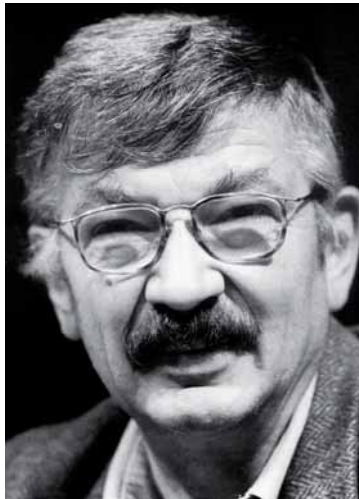
27 Das Zitat stammt aus einem Rundfunkinterview mit Laurie Anderson im Jahre 1983.

tiert. Je weiter wir vom eigentlichen Untersuchungsgegenstand abweichen und versuchen, mit außermusikalischen Termini musikalische Phänomene zu beschreiben, desto ungenauer werden wir sein.

Wie ich am Anfang erwähnt habe, liegt mein Interesse primär im Bereich der Quelle der Schöpfung, im Prozess konkrete musikalische Ergebnisse aus den ungezähmten und schwer fassbaren prämusikalischen, fließenden Inhalten von Geist und Seele hervorzubringen. Wenn ich mir Anfangsstrategien anschau, d. h. Strategien, um in die Arbeit zu gelangen, ist es meine Hoffnung, dass etwas davon, wie die Werke Form annehmen, an die Oberfläche kommt. Es ist offensichtlich, wie in allen menschlichen Äußerungen, dass meine analytischen Betrachtungen hier selbst nur eine entfernte Annäherung an schöpferische Vorgänge sind, die beim Komponieren bestimmend wirken. Die Musik steht für sich selbst weitaus überzeugender ein.

Briefwechsel von Sidney Corbett mit Christoph Hein Ein „Arbeitstagebuch“ zur Oper *Noach*

Im März 1993 las Sidney Corbett in der *Stuttgarter Zeitung* einen Bericht über eine Lesung des Schriftstellers Christoph Hein, der in diesem Rahmen seine damals noch unveröffentlichte Noach-Erzählung *Ein älterer Herr, federleicht* vorstellte. Corbett nahm den Bericht zum Anlass, brieflich in Kontakt mit Hein zu treten. Damit war ein erster Impuls gegeben für die gemeinsame Arbeit an der Oper *Noach*, die am 19. Oktober 2001 am Bremer Theater zur Uraufführung gelangte. Der vorliegende Briefwechsel dokumentiert das Ringen um die Entstehung und Aufführung des Bühnenerkes bis zum Beginn der Probenarbeit im Mai 2001.



Christoph Hein
Foto: Jörg Landsberg, Bremen

Mit wenigen Ausnahmen ist die gesamte Korrespondenz erhalten; die Originale befinden sich im Privatbesitz von Sidney Corbett bzw. Christoph Hein. Der Schriftwechsel ist im Folgenden in chronologischer Reihenfolge in der Regel vollständig abgedruckt und der besseren Auffindbarkeit wegen durchnummeriert; einige wenige Auslassungen, die sich im Wesentlichen auf Terminabsprachen beziehen, sowie kurze Ergänzungen, die aus Sicht der Briefschreiber oder der Herausgeberin notwendig waren, sind durch eckige Klammer kenntlich gemacht. Inhaltliche Anmerkungen wurden in Fußnoten ergänzt und sind als Lesehilfe gedacht.

Corbett und Hein korrespondierten im Bemühen um einen Auftrag für das Opernprojekt auch mit Peter Ruzicka in seiner Funktion als Künstlerischer Leiter der Münchener Biennale, mit dem Regisseur Peter Konwitschny, mit der Chefdramaturgin der Sächsischen Staatsoper Dresden Hella Bartnig, mit dem Intendanten des Bremer Theaters Klaus Pierwoß, mit dem Intendanten der Sächsischen Staatsoper Dresden Christoph Albrecht und dem Dramaturgen des Bremer Theaters Norbert Klein. Sofern die entsprechenden Briefe vorlagen und für die Veröffentlichung (durch Sidney Corbett) freigegeben wurden, sind sie in diesen Band aufgenommen worden..

Der gedruckte Text folgt den Originalen, die in der Regel als Computersatz vorliegen, oder aber als Zweitausfertigung, die dann in der Regel nicht unterzeichnet wurde. Die vereinzelt handschriftlichen Dokumente bzw. Ergänzungen sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht. Auf die Wiedergabe der Briefköpfe und von Privatanschriften innerhalb der Briefe wurde ebenso verzichtet wie auf sich doublierende Unterschriften. Zu der Korrespondenz gehörende schriftliche Anlagen sind – sofern möglich und inhaltlich notwendig – im Anschluss an das jeweilige Dokument ergänzt. Eigenheiten der Autoren wurden bei der Transkription beibehalten. Normiert wurde lediglich die Schreibung *ß* für *ss*; darüber hinaus sind offenkundige Verschreibungen stillschweigend korrigiert.

1 CORBETT AN HEIN²⁸
STUTTGART, 20. 3. 1993

Begleitprogramm zur Ausstellung über den Aufbau-Verlag
Sensibler Chronist des Brüchigen
Christoph Hein las in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Im Vortragssaal der Landesbibliothek trug der Schriftsteller Christoph Hein sehr verschiedene Texte vor. Zunächst ließ er eine Rede hören, die er Kurt Tucholskys 100. Geburtstag gewidmet hatte. Sie beginnt damit, daß sie keine Festrede sein will. Denn Kurt Tucholsky kann nicht als der Autor gelten, der es allzu feierlich und überschwenglich lobend geliebt hätte. Und außerdem scheint das Jahr 1990 Christoph Hein nicht die richtige Zeit für vollmundige Festreden ...

Vieles, was als sicher galt, ist brüchig geworden. Wenn man früher Kurt Tucholsky als „einen der vorzüglichsten Republikaner“ ehren konnte, zeigt sich das Wort „Republikaner“ jetzt mißbraucht – gerade von denen, die die Republik und die Demokratie gefährden. Und die Floskeln, mit denen die alten DDR-Offiziellen den kritischen Links-intellektuellen Tucholsky ungeniert für sich vereinnahmt hatten, sind Hein schon lange anrühlich. Ihm bleibt nichts, als die Rede immer wieder von vorn zu beginnen, einen neuen Anfang zu versuchen. Vorsichtig, tastend nähert er sich dem, an den er erinnern will, und Kurt Tucholsky nimmt dadurch, abseits der Klischees, umso deutlicher Gestalt an.

Abseits der Klischees siedelt auch die Erzählung, die Hein im Anschluß vorstellte. Er hat sie ebenfalls 1990 geschrieben, sie ist bisher unveröffentlicht. Sie spielt dort, wo der Großstadtschunzel am schmutzigsten ist, in einer Gegend, die man eigentlich dem Abriß preisgeben will. Aber ein paar Häuser sind besetzt. Und dann wohnt

28 Diesen Zeitungsbericht fügte Corbett seinem Schreiben an Hein vom 20. März 1993 bei; der Brief selbst liegt nicht mehr vor. Die Kopie des Berichtes versah er mit der handschriftlichen Bemerkung: „Vielleicht für Ulm?“ und verweist auf seine Idee, das Ulmer Theater für das Opernvorhaben zu gewinnen.

dort noch Noah, ein uralter Mann, der von sich behauptet, rund 950 Jahre alt zu sein und die Sintflut überlebt zu haben.

Eine solche Altersangabe erstaunt – nicht nur – drei Hausbesetzer, die in Noahs Wohnung eindringen und diesen übriggebliebenen alten Mann verwundert betrachten. Eine von ihnen, Barbara, nimmt sich Noahs an und lauscht seinen Geschichten, die sie als Märchen und Lügen empfindet. Noah behauptet, daß Gott ihn nicht sterben lasse, weil er ihm nicht in die Augen schauen könne, der göttlichen Wahnsinnstaten wegen. Eines Tages findet Barbara den Alten dennoch tot in seiner Wohnung. Aber alles ist möglicherweise doch ganz anders.

Daß man Geschichten und Geschichte so und so erzählen kann, daß Wahrheit und Lüge nicht immer deutlich zu trennen sind, davon handelt auch die zweite Erzählung, die Hein gleichsam als Zugabe las. Hein nennt die Geschichte eine Chronik. Ilona ist eine Frau, die ein junges Mädchen war, als der Krieg zu Ende ging, die in der DDR ihr Leben gelebt hat, ihre Familie gegründet und ihre nicht ganz kleine Karriere gemacht hat.

Als Ilona ein junges Mädchen auf dem Dorf war, vergewaltigten betrunkene russische Soldaten ihre Großmutter. Als Ilona eine erwachsene Frau geworden ist mit einem 14jährigen Sohn, hält sie die Rede zur Jugendweihe und erzählt von der Freundschaft mit der Sowjetunion und von deren hilfsbereiten Truppen. Sie bricht zusammen, nachdem ihr Mann sich über ihre Geschichten zur Geschichte wundert.

Heins Dichtung zeigt Brüche auf. Er will, sagt er in der anschließenden Diskussion, nicht der Lehrer seines Publikums sein, sondern er will „aufschreiben, wieviel Wahnsinn ich in meinem kurzen Leben gesehen habe“.

Brüche hat es in seinem Leben einige gegeben. Er wurde 1944 in Schlesien geboren, kam mit seinen Eltern in die DDR. Und da er aus einem Pfarrhaus stammt, lag er, wie er sagt, für diesen Staat schon „in der falschen Wiege“. Abitur hat er deshalb in West-Berlin gemacht, später aber wieder im Osten gelebt. Dort würden die Menschen jetzt in einer tiefen Identitätskrise stecken. Sie seien zurückhaltend, verwirrt. Hein kann als sensibler Chronist solcher Brüchigkeiten gelten.

eva

Opernvorlage → ?

Brief geschickt 20. III. 93 an Christoph Hein. Vielleicht für Ulm?

2 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 3. 4. 1993

Lieber Sidney Corbett,

wunderbar, von Ihnen zu hören. Ihre Sinfonie Nr. 1 beeindruckt mich. Mir gefällt die große Ruhe, ein Zeichen von Souveränität. Die Generation unmittelbar vor Ihnen, den Neutönern noch verpflichteter, beliebt zu schrecken. Sie können bereits darauf verzichten. Ich denke, es ist der fruchtbare Weg zu den Ursprüngen.

Ich lege den gewünschten *Noach* (vgl. S. 106–112 in diesem Band) und einen neuen Roman* bei. Es ist nicht ganz so, wie Sie hörten, und ich bin nicht sicher, ob es als Libretto-Vorlage geeignet ist. Aber wir können, wir sollten uns darüber verständigen. Über eine weitere Zusammenarbeit würde ich mich freuen.

Ich werde in diesem Jahr nicht viel reisen können. Ich hatte im letzten Oktober einen Unfall, der sehr gut überstanden ist, aber mich noch für ein Jahr an Berlin (und mein Dorf) kettet. D.h. aber, wir können uns derzeit nur hier sehen.

Beste Grüße
und sehr herzlich

Ihr Christoph Hein

PS.: In Kentucky gab es im letzten Herbst eine Dramatisierung meiner Noach-Erzählung am German Department der Univ. Lexington.

Die (rasche) Folge Ihrer Uraufführungen ist beeindruckend. Gratuliere!

Eine gute Zeit für Sie.

** nur ein „Leseexemplar“, die gebundenen Bücher sind noch nicht geliefert*

Christoph Hein

Ein älterer Herr, federleicht

für Sidney Corbett 3 – IV – 93

Der alte Mann wohnte in einer der Straßen des alten Presseviertels, zwei Häuser hinter der zerstörten Synagoge, einen Block von der neuen Moschee entfernt. Auf der anderen Straßenseite standen ein paar unbewohnte und völlig ausgeplünderte Häuser, selbst die Dielenbretter hatte man herausgerissen. Ein Gebäude aus roten Backsteinen, eine frühere Druckerei, die nun von jungen Leuten besetzt gehalten wurde, stand zwischen den verwüsteten Häusern.

Die zuständigen Behörden der Stadt hatten zwar mehrfach versucht, die Besetzer zum Abzug zu bewegen, aber vor einem Polizeieinsatz war man bisher zurückgeschreckt, und so war das mit Sperrmüll verbarrikierte Gebäude noch immer mit den grellen Fahnen und Losungen der jugendlichen Bewohner verziert.

Ein Jahr zuvor waren drei der Besetzer, eine Frau und zwei Männer, in der Wohnung des alten Mannes erschienen. Sie hatten an der Tür geklingelt und dann, da sich keiner meldete und an der Tür kein Namensschild angebracht war, die Wohnung aufgebrochen. Im Wohnzimmer fanden sie den alten Mann, der in einem Sessel kauerte und sie mit schreckgeweiteten Augen anstarrte. Mit beiden Händen umklammerte er einen Billardstock. Er zitterte so stark, daß die Spitze des Queues wie ein überdrehtes Pendel durch die Luft schwirrte. Die Einbrecher waren gleichfalls erschrocken. Sie hatten nicht vermutet, daß in dem abrißreifen Haus noch ein Mensch wohnte. Sie entschuldigten sich und wollten sich zurückziehen. Einer von ihnen, ein langhaariger, bärtiger Mann, sah sich den Alten genauer an und trat dann ein paar Schritte vor.

„Mein Gott“ sagte er, „ich habe noch nie einen so alten Mann gesehen. Du mußt ja hundert Jahre alt sein.“

„Welchen Tag haben wir heute?“, fragte der alte Mann.

„Heute ist der 17. März, Opa.“

„Dann habe ich in zwei Tagen Geburtstag. Ich werde neunhundertneunundvierzig Jahre alt.“

Die jungen Leute schütteten sich aus vor Lachen.

„Na, jedenfalls hast Du deinen Humor nicht verloren, Opa. Entschuldige, wenn wir dich erschreckt haben. Aber wer konnte ahnen, daß du noch hier wohnst. Die Tür bringen wir wieder in Ordnung.“

Der alte Mann hielt noch immer das Queue umklammert, aber sein zahnloser Mund war nun zu einem zaghaften Lächeln verzogen. Er kicherte erleichtert.

Die junge Frau drehte sich in der Tür nochmals um. „Paß auf dich auf“, sagte sie zu dem Alten, „und wenn du mal Hilfe brauchst, dann gib uns Bescheid. Schließlich sind wir Nachbarn. Wir wohnen auf der anderen Straßenseite.“

Seit diesem Tag kam die junge Frau jede Woche einmal zu dem alten Mann. Sie säuberte seine zwei Zimmer und die Küche, brachte seine Wäsche in die Reinigung und löste für ihn den Scheck des Sozialamtes ein.

Der alte Mann blieb auch nach einem Jahr ihr gegenüber mißtrauisch. Wenn die Frau durch seine Wohnung lief, trippelte er ihr hinterher und ließ sie nicht aus den Augen. Den Scheck überließ er ihr erst nach einem halben Jahr, und auch das nur, weil er bereits wochenlang im Bett lag und ihn nicht selbst einlösen konnte. Wann immer er ihr einen Scheck gab, überhäufte er sie mit verschrobenen Belehrungen und Ermahnungen, und wenn sie mit dem Geld zurückkam, zählte er es vor ihren Augen zweimal nach. Anfangs ärgerte sich die junge Frau und beschimpfte den Alten, später lachte sie nur noch über ihn.

„Ich weiß nicht, wieso ich das alles für dich mache, Noach. Du bist unverschämt und undankbar. Und störrisch wie ein Esel.“

Der Alte verzog nur den Mund. „Das ist es eben, das frage ich mich auch, Barbara, warum Sie das machen.“

Erwartungsvoll und lauernd sah er sie an, aber sie sagte nur kopfschüttelnd: „Geh aus dem Zimmer, ich muß hier staubsaugen.“

Wenn sie fertig war, kochte sie für den Alten und sich Kaffee und setzte sich zu ihm und hörte seinen Geschichten zu. Er erzählte ihr von seiner Jugend und von seiner Frau, von seinen Kindern und Enkeln, die alle längst gestorben waren, von seinen Gesprächen und Streitigkeiten mit Gott und der schlimmen Zeit der großen Überschwemmung, von seinen verlorenen Ersparnissen, den verschiedenen Überfällen, die er in seiner Wohnung überstanden hatte und von seiner unendlichen Müdigkeit. Die junge Frau hörte ihm zu. Sie war fasziniert von seinen Geschichten und ebenso von der verwirrenden Art seines Erzählens.

Mit offenem Mund hörte sie ihm zu, wenn er umständlich und mit altertümlichen Wendungen von seltsamen Ereignissen berichtete und dabei längst vergessene Worte gebrauchte.

„Du bist einfach unglaublich, Noach, an dir ist ein Dichter verloren gegangen.“

„Sie glauben mir nicht, Barbara?“

„Nicht ein Wort, Noach. Ich bin doch nicht verrückt. Ich weiß doch wie es wirklich ablief. Da war nichts Geheimnisvolles dran. Was du die Sündenflut nennst, das kannst du in allen wissenschaftlichen Arbeiten, in jedem Geschichtsbuch nachschlagen. Das war eine völlig natürliche Folge einer Klimaverschiebung, das übliche Hochwasser des Tigris, das damals halt etwas höher ausfiel. Aber da stand nicht die ganze Erde unter Wasser, nur ein paar Dörfer im Tigrisdelta wurden weggeschwemmt. Also nichts mit Gottes Strafgericht und so weiter. Und außerdem ist das Ganze eine Ewigkeit her, Jahrhunderte vor dir und mir. Aber sprich weiter, ich höre dich gern reden.“

„Aber ich bin Noach. Der Noach, der sich retten konnte, der alle Tiere rettete. Das muß doch auch in Ihren wissenschaftlichen Büchern stehen.“

„Streite nicht, Noach. Man kann nicht einfach seinen Reisepaß und die Versicherungskarte verlieren und dann behaupten, man sei neunhundert Jahre alt.“

„Neunhundertneunundvierzig“, korrigierte er sie eigensinnig. Er sagte es mit dünner Stimme und zog dann seine Lippen zu einem beleidigten Schmollmund zusammen.

„Verschone mich“, stöhnte die junge Frau, „die Stadt ist voll mit Verrückten. Wenn du so weiter redest, stecken sie dich ins Heim.“

Der alte Mann sah sie wütend an. Er ballte seine Hand zu einer kleinen, abgemagerten Faust und schüttelte sie drohend. Die Frau lachte ihn aus. Sie ging in die Küche, und er folgte ihr. Sie bemerkte, daß er sie anstarrte und sah ihn an.

„Sie haben heute gar nichts darunter, Barbara“, sagte er. Er wies mit einer Hand auf ihre Brust, seine Augen blitzten vergnügt.

„Faß das an, und ich hau dir auf die Finger, daß sie dir abfallen, Noach.“

Sie stellte das Geschirr auf ein Tuch zum Abtrocknen. Dann nahm sie einen Topf vom Herd und stellte ihn auf die Fensterbank.

„Ich habe dir für morgen eine Suppe gekocht. Mach sie dir warm, bevor du sie isst. Und warte damit bis morgen. Heute hast du schon mehr als genug gegessen.“

Sie stand auf und verließ die Wohnung. Die Wohnungstür ließ sie laut hinter sich zufallen. Der alte Mann blieb noch für einen Moment an der Tür stehen und lauschte. Schließlich schlurfte er wieder in die Küche, stellte den Topf auf den Herd und wärmte die Suppe auf. Er setzte sich an den Tisch, schob den Teller zurück und legte die gefalteten Hände davor.

„Mein Gott“, flüsterte er, „was hast du mir nicht alles angetan. Ich verfluche dich. Amen.“

Hastig löffelte er die Suppe aus, dann kroch er ins Bett. Am darauffolgenden Dienstag erschien Barbara mit einem Kuchenkarton bei ihm.

„Hier“, sagte sie und drückte ihm den Karton in die Hand.

„Was soll ich damit. Ich habe das nicht bestellt. Sie können nicht mein Geld zum Fenster rauswerfen.“

„Beruhige dich, Noach. Das habe ich von meinem Geld bezahlt. Es ist für dich.“

„Was soll ich damit?“, fragte der Alte und hielt den mit einem bunten, gekräuselten Band verschlossenen Karton weit von sich.

„Wenn du uns damals nicht belogen hast“, erwiderte sie, „dann ist heute dein Geburtstag. Heute ist der 19. März.“

Der alte Mann dachte nach. Er nickte. „Ja“, sagte er, „Sie haben recht. Ich werde heute ...“

„Nein“, unterbrach ihn die Frau, „fang nicht wieder damit an. Schone meine Nerven. Warum hast du noch immer kein Namensschild an der Tür?“

„Ich habe es nicht gefunden.“

„Soll ich dir ein Schild schreiben?“

„Wozu? Ich habe es abgemacht. Muß ein paar hundert Jahre her sein. Damals, als die Schulkinder und die Touristen kamen. Um mich zu sehen. Um mich anzustarren. Ich habe es abgeschraubt, um meine Ruhe zu haben. Es war ein sehr schönes Schild, Sem hatte es mir gemacht. Und jetzt finde ich's nicht wieder. Aber wozu auch. Mich besucht keiner, mir schickt keiner einen Brief. Allenfalls kommen malein paar Einbrecher hierher, solche wie ihr. Und die hält ein Namensschild auch nicht ab. Doch was ist bei mir schon zu holen.“

Er riß das Schmuckband ab und öffnete den Karton. Dann bohrte er mit dem Zeigefinger in dem Kuchen und naschte Kremkringel, die den Schokoladenüberguß verzierten. Die Frau zog vorsichtig seine Hand von dem Kuchen weg, hielt sie hoch und schlug ihm auf die Finger.

„Warte. Ich mache uns Kaffee.“

Sie nahm den Karton mit dem Kuchen und trug ihn in die Küche. Noach lief ihr hinterher und beobachtete sie mißtrauisch, während sie Wasser aufsetzte, den Kuchen auf einen Teller legte, das angeschlagene Geschirr aus dem Schrank nahm und den Kaffee aufgoß. Sie trug alles ins Wohnzimmer, immer verfolgt von dem hinter ihr her trippelnden Noach.

„Alles Gute zum Geburtstag“, sagte sie, als sie ihm ein Stück Kuchen auf den Teller legte. Der alte Mann griff rasch nach dem Kuchenstück und schob es gleichmäßig und ohne abzusetzen in den heftig arbeitenden Mund. Dann griff er nach einem weiteren Stück, und erst, als er auch ein drittes Kuchenstück verzehrt hatte, sah er zu der jungen Frau auf und nickte zufrieden. Da sie keine Anstalten machte, aufzustehen und die Wohnung zu reinigen, nahm er an, daß sie ihn diesmal mit ihrem Staubsaugen und Aufwischen verschonen werde und begann wieder von früher zu erzählen. Und sie hörte ihm zu, ohne ihn zu unterbrechen. Er erzählte von seinen Gesprächen mit Gott und daß er ihn dringend ersucht hätte, die Narrheit einer Sündenflut zu unterlassen, da die Menschen sowieso nicht und auf keine Art und Weise zu bessern seien und weder drakonische Erziehungsmaßnahmen noch tödliche Strafen, weder Krieg noch eine alles vernichtende Überschwemmung irgendetwas zum Guten ändern könnten.

„Und ich hatte recht. Der alte Narr ist gescheitert. Nichts hat es geholfen, gar nichts. Und mich hat er in seine Schweinerei hineingezogen. Stehe selbst wie ein Narr da.“

„Halt den Mund, Noach. Wenn dich jemand hört, wirst du Ärger bekommen.“

„Exkommuniziert bin ich schon. Schon vor dreihundert Jahren haben sie mich rausgeworfen. Aber ich bleibe dabei, Gott ist ein Narr, und die Sündenflut war die sinnlose Tat eines Verrückten. Eines Wahnsinnigen, der die Welt nicht kennt. Und er weiß es inzwischen. Darum läßt er mich auch nicht sterben. Er kann mir nicht in die Augen sehen. Verständlich, nicht wahr, Barbara?“

„Möchtest du noch ein Stück Kuchen, Noach? Oder einen Kaffee?“

Er betrachtete lange den Kuchen, dann schüttelte er bedauernd den Kopf.

„Kann ich sonst noch etwas für dich tun?“, fragte sie und stand auf, um nach ihrem Mantel zu greifen und zu gehen.

Er sah sie kurz an und blickte dann in eine Zimmerecke.

„Ich habe nur noch einen einzigen Wunsch“, sagte er, „gehen Sie mit mir ins Bett, Barbara. Gehen Sie mit mir ins Bett und streicheln Sie mich ein wenig.“

„Streichel dich selber“, erwiderte die junge Frau und schlug die Tür hinter sich zu.

„Dann frage mich nicht, was ich mir wünsche“, schrie Noach quäkend und erbost hinter ihr her, „ich habe heute schließlich Geburtstag.“

Eine Woche später fand die junge Frau den Mann leblos in seiner Wohnung vor. Sie erschrak nicht, als sie seine kalte Hand berührte. Wie sie es gewohnt war, säuberte sie die Zimmer und die Küche. Dann zog sie den alten Mann aus, wusch ihn vorsichtig und fast liebevoll und zog ihm wieder seine Kleider an. Sie setzte den kalten, spindeldürren Körper in einen Sessel und dachte nach. Sie wußte nicht, wen sie von seinem Tod unterrichten sollte und wer die Gebühren für ein Begräbnis bezahlen konnte.

„Ich weiß nicht wieso, aber du wirst mir fehlen, Noach, du verrückter alter Idiot“, sagte sie und sah zu dem leblosen Mann, der in dem Sessel lag, als ob er vor seinem Fernseher eingeschlafen war. Sie ging zu ihm und zupfte seinen Schal zurecht.

Ein paar Tage danach zog sie aus ihrem Zimmer in der gegenüberliegenden Druckerei aus, ohne sich von den anderen Bewohnern zu verabschieden. Ihren Koffer und die Pappkartons brachte sie in die Wohnung des Alten. Sie räumte gründlicher als sonst die Zimmer auf und warf die unbrauchbaren Habseligkeiten Noachs, die angesammelten Schachteln und den verstaubten, sich übereinander türmenden Trödel, auf die sich täglich vergrößernden Sperrmüllhaufen vor dem besetzten Gebäude. Das Namensschild des Alten, eine Holzschnitzarbeit, auf der in einer altertümlichen Schrift Noachs Name zu lesen war, fand sie in einer der vielen leeren Kuchendosen.

Im September erschien der Beauftragte des Sozialamts vor Noachs Tür. Er klingelte mehrmals und wartete lange. Er wollte bereits wieder gehen, als er schlurfende Schritte hinter der Tür hörte. Da die Tür nicht geöffnet wurde, erklärte der junge Mann, wer er sei und bat darum, hineingelassen zu werden, da er Noach sehen und sprechen müsse.

„Hier kommt keiner rein“, antwortete schließlich eine Stimme hinter der Tür.

Der Beamte bat erneut darum, daß man ihm die Tür öffne, da sonst der monatliche Scheck nicht mehr zugestellt werden könne.

„Behalten Sie ihren Scheck. Lieber verhungere ich, als daß ich mich nochmal überfallen lasse“, ertönte die zittrige, piepsige Stimme hinter der Tür.

„Sagen Sie mir wenigstens, ob Sie Herr Noach sind“, rief der verunsicherte Beamte rasch, als er hörte, daß die Person hinter der Tür sich mit schlurfenden Schritten entfernte.

„Wer soll denn sonst hier wohnen!“

„Und wie alt sind Sie?“

„Welchen Tag haben wir heute?“

„Heute ist der 4. September.“

„Dann bin ich noch immer neunhundertfünfzig Jahre alt. Wenn Sie wirklich vom Sozialamt wären, müßten Sie das nicht fragen. Dort kennt man mich.“

Der junge Beamte seufzte. Er schob ein Formular durch den Briefschlitz und bat, es zu unterschreiben. Es dauerte einige Minuten, ehe das Blatt wieder in der Tür auftauchte, mit einer krakeligen Unterschrift versehen. Der Mann warf einen Blick auf das Papier, dann sagte er: „Warten Sie einen Moment.“

Da die Flurbeleuchtung nicht funktionierte, ging er einige Treppenstufen hinunter und stellte sich an das verschmutzte Fenster des Absatzes. Er prüfte die Unterschrift und trug auf seiner Liste ein, daß er den Sozialhilfebedürftigen gesehen und gesprochen und ihm daraufhin den Scheck übergeben habe. In die Spalte für den Nachweis der Bedürftigkeit schrieb er: erübrigt sich durch das ungewisse, jedoch sehr hohe Alter des Bedürftigen Noach.

Er ging wieder zur Wohnungstür und schob einen Scheck durch den Briefschlitz. Die Stimme hinter der Tür murmelte etwas. Dann hörte der Beamte die sich entfernenden, schlurfenden Schritte. Er ging kopfschüttelnd die Treppe hinab. In der Haustür stieß er mit einer jungen Frau zusammen, die ihn verwundert musterte und dann die Treppe zu Noachs Wohnung hinaufstieg.

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlags.

3 CORBETT AN HEIN
STUTT GART, 15. 7. 1993

Lieber Christoph Hein,

vielen herzlichen Dank für Ihren Brief vom 3.4.93 und vor allem für die beiden Texte. Bitte verzeihen Sie mir, daß ich mich erst jetzt wieder melde, aber ich wollte vorher unbedingt die Texte gelesen haben, was durch meine fast übertriebene Beschäftigung in dem ersten Halbjahr nur langsam ging (ich lese ohnehin relativ langsam). Beide Texte haben mich sehr beeindruckt und gerührt.

Noach ist ein wunderbarer Charakter, aber auch die Barbara gefällt mir sehr. Und der alte Narr war sehr schön geschildert. Ich könnte mir schon vorstellen, daraus eine Oper zu machen, wenn die Geschichte eventuell ausgebaut werden könnte. Vielleicht könnte die Barbara eine Hauptrolle spielen (ich brauche Frauenstimmen!). Ich habe mir einige Gedanken darüber gemacht, wie es gehen könnte. Es wäre gut, wenn wir darüber reden könnten.

Das Napoleon Spiel hat mich auch sehr beeindruckt. Ich war selber sehr oft in Las Vegas und obwohl ich selber nicht der Spieler-Typus bin wie im Buch beschrieben, kenne ich einige Leute, die ansatzweise dieser Persönlichkeit entsprechen. Die Geschichte hat mich vor allem deswegen erschrocken, weil sie so plausibel war. Ich denke aber, daß eine Vertonung des „Napoleon Spiels“ kaum möglich wäre.

Sehr spannend würde ich allerdings finden, wenn wir gemeinsam eine Oper erarbeiten könnten, vom Thema bis zur Realisation. Ich habe einige Ideen.

Haben Sie vielleicht auch Ideen, die sich für eine Oper eignen könnten? Ich würde mich riesig freuen, wenn wir wieder zusammen arbeiten könnten.²⁹

Ich bin Anfang Oktober in Berlin, um bei einer CD-Produktion eines Werkes von mir anwesend zu sein. Vielleicht können wir uns dann sehen. Ich bin mindestens 3 bis 4 Tage in Berlin. Haben Sie dann Zeit um mich zu treffen? Ich richte mich gerne nach Ihnen. Ich bin ab morgen zwei Wochen weg, bin aber ab dem 4. 8. wieder in Stuttgart und bin bis Ende September hier.

Ich hoffe, Sie haben sich inzwischen gut von Ihrem Unfall erholt.

29 1990 entstanden die *Lieder aus der Dunkelkammer* für Sopran, Soloharfe und Kammerorchester nach Texten aus dem Roman *Der fremde Freund* (bzw. *Drachenblut*) von Christoph Hein.

4 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 31. 8. 1993

Lieber Sidney Corbett,

Danke für die „Stimmen der Wände“. Die Musik ist klar, leuchtend, raumgreifend und Räume schaffend. Ich bin sehr beeindruckt.

Ich freue mich darauf, Sie Anfang Oktober in Berlin zu sehen, damit wir über eine Oper sprechen können. Ich bin da noch sehr ratlos. Daß Sie Frauenstimmen wollen, verstehe ich – auch nach den „Stimmen der Wände“ – sehr gut. Über alles andere werden wir sprechen.

Mit den besten Grüßen

Ihr Christoph Hein

5 CORBETT AN HEIN
DURHAM (USA), 13. 9. 1995

Lieber Christoph Hein,

wie Sie an meiner Adresse sehen können, hat sich bei mir einiges verändert. Andrea wurde von der IBM Anfang 1994 auf zwei Jahre hier in die USA versetzt, d. h. wir wohnen seit Februar 1994 in dem amerikanischen Süden. Ich bin seit dem Sommersemester hier an der Duke University als Gastprofessor für Komposition und für Analyse der zeitgenössischen Musik tätig. Die Arbeit an der Uni ist befriedigend und macht auch teilweise richtig Spaß. Natürlich habe ich auch viele Projekte, sowohl hier in Amerika als auch in Deutschland.

Nach unserem Gespräch in Berlin habe ich viel nachgedacht über die noch vorhandenen Möglichkeiten der Oper und habe, wie ich meine, eine Idee gefunden, die evtl. doch zu einer weiteren Zusammenarbeit zwischen uns führen könnte. Die Idee basiert auf der Noach-Geschichte (von der ich nicht loskomme), doch keine „Oper“ im traditionellen Sinne, sondern eine Art Kammer-Musik-Theater. Die Besetzung sollte sehr klein sein, nur eine Frauenstimme, eine Männerstimme und als ebenwürdiger Hauptdarsteller auch ein Posaunist, auf der Bühne spielend und auch als „Chor“ durch Lautsprecher zu hören. Die Stimmen würden auch durch die Boxen kommen, so daß das „Orchester“ nur aus den Darstellern besteht. Das Ziel wäre, ein sehr intimes Theaterwerk zu schaffen, in dem Einblick in die tiefsten inneren Gedanken

und Gefühle ermöglicht wird. Ich stelle mir ein komplexes, mehrschichtiges Gebilde aus Gesang, Gesprochenem und Instrumentalklängen vor. Ich finde die Geschichte des Noach ausbaufähig, wobei z. B. u. a. auch Bibelstellen aus dem Alten Testament (und/oder Apokryphen) einbezogen werden könnten. Die Geschichte könnte überall stattfinden, in Berlin wie in Brooklyn. Für mich ist die Hauptfigur die Barbara und die Frage wäre, ob Sie Ideen hätten, wie aus dieser Frau und ihrer Begegnung mit dem alten Noach eine Theatervorlage entwickelt werden könnte. Können Sie sich überhaupt etwas in der Art vorstellen?

Zur Zeit bin ich dabei ein Werk in ähnlicher Richtung zu schreiben, um diese Idee von „Kammer-Musik-Theater“ auszuprobieren. Es ist ein Werk für Frauenstimme und einen auf der Bühne sitzenden Gitarristen, das bei den Tagen Neuer Musik in Stuttgart im März 1996 uraufgeführt werden wird.³⁰ Eine weitere Vorstellung soll in Berlin, im Podewil, im Mai 1996 stattfinden. Vielleicht können Sie diese Vorstellung besuchen. Der Text stammt von einer Berliner Autorin, Anja Tuckermann. Die Geschichte heißt „X und Y“ und ist eine Art Liebesgeschichte zwischen einer Frau und einem imaginären (?) Mann, dargestellt durch die Musik des Gitarristen, der hinter einer halbdurchsichtigen Wand agiert. Ich habe eine kurze Werkerläuterung beigelegt. Die Frau verliebt sich in den Mann, den sie aus dem Fenster betrachtet, baut ein ganzes Labyrinth von Träumen, Wünschen, Vorstellungen, Verlangen usw. auf, stellt sich ein Zusammentreffen und schließlich auch eine Liebeszene vor, doch wir wissen auch am Schluß nicht, ob der Mann existiert oder nicht. Es ist das Thema des sogenannten „Virtuellen Lebens“, des Voyeurismus, letztendlich auch der Feigheit bzw. Ratlosigkeit einer Frau, die einfach nicht weiß oder den Mut dazu nicht hat, ihre eigenen Wünsche und Sehnsüchte zu verwirklichen. Das Thema von „X und Y“ scheint mir mit dem Thema der „Lieder aus der Dunkelkammer“ verwandt zu sein.

Vielleicht hilft ihnen diese Beschreibung von „X und Y“, um sich eine Vorstellung zu machen, wie eine Zusammenarbeit zwischen uns ausschauen könnte. Lieber Christoph, ich hoffe ich strapaziere Sie nicht mit diesen Ideen, aber ich würde sehr gerne wieder mit Ihnen arbeiten. Ich denke, wir könnten etwas sehr Schönes machen. Ich bin bis zum Dezember hier in den USA wegen meines Unterrichts verpflichtet, aber ich werde im Dezember oder Januar nach Deutschland kommen, um die Zuspieldänder für die „Kammer-

30 Die Uraufführung der Kammeroper *X und Y* erfolgte schließlich erst im Rahmen des Eclat Festivals Stuttgart im Februar 2002.

oper“ vorzubereiten. Ich würde auch gerne nach Berlin reisen, um mit Ihnen persönlich zu sprechen, falls Sie dann Zeit haben. Ich weiß noch keinen genauen Termin, da das Stück erst vollendet werden muß. Wenn Sie diese Ideen (die ich hier sehr spontan und sicherlich noch unreif formuliert habe) für fruchtbar halten, würde ich mich sehr freuen, Ihre Ansichten hierzu zu erfahren.

Ich hoffe, daß es Ihnen gut geht, vor allem daß Sie wieder gesund sind. Mich würde sehr interessieren, was Sie zur Zeit schreiben und welche Projekte Sie verfolgen. Ich wünsche Ihnen und Ihrer Frau Christiane alles Gute und verbleibe mit sehr herzlichen Grüßen,

Ihr

6 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 3. 10. 1995

am 3. Oktober (Neuerer deutscher Nationalfeiertag; provisorisch; wird stets nach verlorenen Kriegen und mißglückten Revolutionen der neuen Situation und den neuen ewigen Bündnispartnern angepasst.)

Lieber Sidney Corbett,

Dank für die schöne Post. Ich habe mir mit Spannung die Kasette, Ihre neuen Arbeiten, angehört. Es sind sehr schöne Werke. Besonders leuchten für mich die Zwei leisen Gebete, das hat eine große innere Kraft und Dramatik. Die Gitarren-Variationen überraschten mich sehr, sie überzeugen sofort. Und besonders bei Caverna war für mich die Verbindung zu früheren Werken hergestellt: mit den Stimmen arbeiten Sie auf eine unverwechselbare Weise.

Die Geschichte „X und Y“ interessiert mich. Könnten Sie mir auch den Text schicken? Die Beschreibung ist für mich zu abstrakt.

Dank auch für Ihre Bemerkungen und ausführlicheren Beschreibungen einer möglichen Kammeroper mit der Noach-Geschichte. Das ist sehr anregend. Die Geschichte anzureichern/auszubauen mit den Texten aus dem Alten Testament und Apokryphen ist naheliegend, aber vielleicht ganz falsch: der Text führt ja eben davon weg, der Bezug ist immer gegeben, aber die erhellende Irritation (die Geschichte ist eher in Berlin oder Brooklyn als in Kanaan und Babel angesiedelt) geht, denke ich, verloren, wenn wir zur Ori-

ginalgeschichte deutlich zurückkehren. Wir werden sehen, ich bin da noch nicht entschieden, die Arbeit wirds zeigen.

Schreiben Sie mir bitte, falls Sie nochmals darüber nachdenken: Ihre Bemerkungen sind sehr hilfreich.

Alles Gute in Durham. Ich hoffe, Sie zu sehen (Mai 96?). Grüßen Sie bitte Andrea.

Ich habe mich über Ihren Brief und die Musik sehr gefreut. Danke.

Ihr Christoph Hein

7 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 9. 1. 1996

Lieber Christoph Hein,

Frohes 1996! Wie Sie sehen, sind wir wieder in Stuttgart. Unser Aufenthalt in den USA ist jetzt zu Ende und wir sind wieder in der alten Wohnung. Vielen herzlichen Dank für Ihren Brief vom 3. 10. 1995 (mea culpa!). Ich war mit der Kammeroper dermaßen beschäftigt, daß ich zu nichts anderem gekommen bin. Entschuldigen Sie bitte meine verspätete Antwort.

Die Oper ist jetzt fertig. Doppelstrich wurde am 23. 12. 1995 gezogen. Da die Herstellung der Zuspieldänder, die sehr komplex geraten sind, nicht mehr rechtzeitig gemacht werden konnten, wurden die Stuttgarter Aufführungen verschoben, d. h. die Uraufführung wird im Berliner Theater Podewil stattfinden, am 24. 5. 1996. Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie zu der Vorstellung kommen könnten.

Ich habe das „Libretto“ beigefügt. Libretto ist sicherlich das falsche Wort dafür. Die Autorin, Anja Tuckermann (Kennen Sie ihre Schriften?), hat mir einen Stapel von ca. 200 Blättern unterschiedlichster Art gegeben und ich habe dann eine Geschichte daraus zusammengenäht. Es sind wunderbare Texte, die von einer Frau erzählen, die sich in einen Mann verliebt, den sie aus dem Fenster betrachtet, doch weiß der Mann natürlich nichts von seinem Glück. Sie werden sehen – eigentlich geht es um den fehlenden Mut, die eigenen Sehnsüchte und Träume in die Wirklichkeit umzusetzen und auch um die Fantasie und Industrie, die aufgebracht wird, um diese Konfrontation zu umgehen. Im ersten „Akt“ wird nur der Text „Baustelle“ verwendet. Im zweiten laufen „Text in 7 Sätzen“ und „Verabredung“ parallel, im dritten

werden die Texte noch mehr überlagert. Ich hoffe, Sie werden sich trotz des Chaos ein Bild machen können.

Ich bin vor allem sehr froh, daß Sie die Idee eines Projektes um die Noach-Geschichte anregend finden. Ich habe in letzter Zeit darüber viel nachgedacht. Ich bin auch der Meinung, daß die Geschichte in Berlin und/oder Brooklyn zu Hause wäre. Ich wollte auch nicht den Eindruck geben, daß ich die Geschichte an ihre Wurzeln im alten Testament zurückführen wollte. Ganz im Gegenteil habe ich nur gedacht, daß Barbara, während sie durch das Leben wandert (vielleicht nach Brooklyn), lauter andere bekannte Gestalten trifft (etwa den alten jüdischen Mystiker Abraham Abulafia, der einst den Papst zum Judentum bekehren wollte) – andere Propheten also, die wie Noach vom „alten Narr“ aus Eitelkeit ins Exil geschickt wurden. Allerdings weiß ich nicht, wie dies alles zu einer vollkommenen Geschichte entwickelt werden könnte. Vielleicht ist Vollkommenheit auch nicht notwendig.

Ich denke, es wäre am besten, wenn wir das alles zusammen besprechen würden. Ich denke, daß die Erfahrungen aus der Arbeit an „X und Y“ hilfreich sein werden. Manche Ideen, die auch in „X und Y“ eine Rolle spielen, könnten bei unserer Zusammenarbeit einen Platz finden, wie z. B. die Integrierung von Instrumentalisten als Charaktere auf der Bühne – Gestalten, die also weder singen noch sprechen, sondern nur durch Töne kommunizieren können. Ich habe dabei an eine Violine, eine Posaune und vielleicht ein Akkordeon gedacht.

Auch der Einbau von gesprochener Sprache wäre vielleicht hilfreich, um den Unterschied zwischen Alltag und dem Reich der Mystiker/Propheten zu unterstreichen (wobei diese Grenze auch fließend sein könnte, oder auch in beide Richtungen passierbar, so daß Barbara vielleicht irgendwie Zugang zur Welt der Propheten findet, während die Propheten lernen können, in Brooklyn unter den Menschen zu agieren...). Lieber Christoph, das sind alles höchstens noch halbgeorene Ideen.

Ich würde mich sehr freuen, wenn wir zusammen kommen könnten, um diese Ideen und vor allem Ihre Ideen hierzu zu besprechen. Ich bin in nächster Zeit häufig in Berlin wegen Aufnahmen für die Zuspieldänder für „X und Y“. Meine Berliner-Termine sind voraussichtlich ca. 31. 1. bis ca. 3. 2., 16. bis 23. 2. sowie evtl. auch 15. bis 23. 3. Ich denke, es wird genügend Möglichkeiten geben, um uns (evtl. mehrfach) zu treffen, um konkretere Ideen zu formulieren.

Wenn Sie mir bei Gelegenheit sagen könnten, ob Sie da sind und Zeit und Lust haben, sich mit mir über diese Dinge zu unterhalten, würde ich mich sehr, sehr freuen. Auch vielen herzlichen Dank für die aufbauenden Worte zu meinen neuen Arbeiten. Ihre Meinung ist mir sehr wichtig. Danke. Seien Sie herzlichst begrüßt

8 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 14. 1. 1996

Lieber Sidney Corbett,

Dank für Ihre Post. Der Text von Anja Tuckermann ist – auch in Ihrer Kompilation – sehr beeindruckend. Und in Kenntnis einiger Ihrer Arbeiten kann ich etwas von dem erahnen, was Sie vorhaben/erreichten. Ich freue mich auf die Aufführung im Podewil im Mai, ich werde auf jeden Fall kommen.

Über unsere Geschichte werden wir sprechen. Natürlich muß die Geschichte nicht „rund und vollkommen“ werden; ich denke, in den Brüchen ist mehr zu fassen, wenn diese wirklich notwendig und einsichtig sind. Andererseits möchte ich es auch „klein“ halten, die eigentlich mythische Geschichte in einem Alltag halten, der den Mythos nicht verletzt, aber auch keinesfalls aufbläht. Das Irritierende, Flackernde, Ungewisse muß in der Balance bleiben.

Bitte melden Sie sich, wenn Sie in Berlin sind.

Herzlich.

Ihr Christoph Hein

9 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 26. 2. 1996

Lieber Sidney,

telefonisch konnte ich Dich nicht erreichen (bei Anja Tuckermann lief nur der Automat).

Beiliegend Dein halbes Gedächtnis.³¹

Ich hoffe, Du wurdest nicht unruhig.

31 Gemeint ist Corbetts Telefonverzeichnis.

Es war gut, daß wir uns gesprochen haben.

Bis bald

Christoph

10 CORBETT AN PETER RUZICKA³²
(Künstlerischer Leiter der Münchener Biennale)
STUTTGART, 20. 3. 1996

Sehr geehrter Prof. Dr. Ruzicka,

ich möchte Ihnen ein Vorhaben für eine Kammeroper schildern, die ich mit dem Berliner Autor Christoph Hein schreiben möchte. Mit Herrn Hein habe ich bereits früher zusammengearbeitet und wir haben Gespräche und Korrespondenz seit einigen Jahren geführt, um ein Konzept für eine Kammeroper zu erarbeiten. Vor Kurzem trafen wir uns in Berlin und haben uns auf eine Zusammenarbeit geeinigt. Als Ausgangspunkt des Werks dient eine Kurzgeschichte von Herrn Hein, „Ein älterer Herr, federleicht“. Allerdings wird diese Kurzgeschichte selbst höchstens die Einleitung der Oper bilden. Eine Skizze meiner Vorstellung des Werks habe ich Ihnen beigelegt, zusammen mit einer Abschrift dieser Kurzgeschichte.

Hauptpersonen der Oper sind ein sehr alter Mann, Noach, der von sich behauptet, er sei die alte biblische Figur, und eine junge Frau, Barbara, die den alten Mann mit Skepsis, aber auch mit einer Faszination und gar Zuneigung betrachtet. Herr Hein und ich stellen uns ein Ensemble von höchstens fünf Solisten, darunter Noach und Barbara als Hauptpartien vor. Dazu eine bis drei Stummrollen, von Instrumentalsolisten besetzt, die nicht singen oder sprechen, sondern sich nur durch das Instrumentenspiel äußern. Als Klangkörper habe ich mir ein Kammerorchester von ca. 20 Spielern und einen Kammerchor vorgestellt.

Ich habe Ihnen eine Kasette mit Aufnahmen einiger meiner Werke sowie etwas biographisches Material beigelegt. Ich habe vor, einige der Vorstellungen der diesjährigen Biennale zu besuchen, im Zeitraum vom 6. bis 10. Mai 1996. Wäre es evtl. dann möglich, einen Termin zu vereinbaren? Da ich in Stuttgart wohne, wäre es für mich auch leicht möglich, zu einem anderen

32 Peter Ruzicka antwortete am 15. April 1996 auf dieses Schreiben. Auf das „vorgeschlagene musiktheatralische Vorhaben“ wollte er im Kontext der 6. und 7. Biennale nicht zurückkommen, da es zu den „thematischen Leitlinien“ nicht passen würde.

Termin nach München zu reisen. Falls Sie mit Herrn Hein Kontakt aufnehmen möchten, könnte ich Ihnen seine Anschrift geben.

In der Hoffnung auf eine Zusammenarbeit,
mit freundlichen Grüßen,

Sidney Corbett

Opernvorhaben

Musik: Sidney Corbett

Texte: Christoph Hein

Personen: Barbara, eine junge Frau (Sopran*), Noach, ein sehr alter Mann (Tenor*)

2 bis 3 weitere Nebenrollen, 1 bis 3 Instrumentalsolisten, stumme Rollen, die sich nur durch ihr Instrumentenspiel äußern

Ort: Eine Großstadt, vielleicht Berlin, oder auch Brooklyn, in unserer Zeit

Besetzung: Kammerorchester (0202,0211,batt,ap,22121*)
Kammerchor (etwa 8 Stimmen)
* voraussichtlich

Geschichte: (Ausgehend von einer Kurzgeschichte Christoph Heins „Ein älterer Herr, federleicht“)

Barbara, eine junge Frau, Hausbesitzerin und der anonymen Szene nahestehend, entdeckt in einer alten, verkommenen Wohnung einen uralten Mann, Noach, der von sich gibt, er sei der alte Noa(c)h aus biblischer Zeit. Barbara hört dem Alten mit Skepsis, aber auch mit Zuneigung zu:

„Gott ist ein Narr ... die Menschen sind sowieso nicht und auf keine Art und Weise zu bessern und die Sündenflut war die sinnlose Tat eines Verrückten. Eines Wahnsinnigen, der die Welt nicht kennt. Und er weiß es inzwischen. Darum läßt er mich nicht sterben. Er kann mir nicht in die Augen sehen.“

Durch ihre Begegnung mit Noach wird Barbara bewußt, daß hinter Unscheinbarem lauter Geheimnisse und gar Mysterien verborgen liegen. Eine sekuläre Kabbala des Alltags tut sich auf. Die Frage, wie

Barbara allmählich Zugang zur geheimnisvollen Welt des Noach findet, ist eines der Themen des Werks.

Wie sich die Geschichte weiterentwickelt, wird erst die Arbeit von Christoph Hein zeigen.

11 CORBETT AN HEIN STUTTGART, 29. 3. 1996

Lieber Christoph,

ich habe jetzt einen Kontakt in die Wege geleitet zur Münchener Biennale. Leider ist Herr Henze nicht mehr für die Biennale-Programmgestaltung zuständig, sondern das hat jetzt Peter Ruzicka übernommen. Ich mußte mich also neu vorstellen. Ich habe eine kurze Beschreibung des Vorhabens verfaßt, die ich zusammen mit meinem Brief an Herrn Ruzicka zur Information beilege. Thomas Heyn [vom Verlag Neue Musik] wollte zudem versuchen, bei der Berliner Festspielwoche sein Glück versuchen.

Wie Du siehst, ist meine Beschreibung noch recht vage. Falls weitere schriftliche Beschreibungen gebraucht werden sollten, wäre es vielleicht ganz gut, wenn wir gemeinsam einen solchen „Lügendettel“ verfassen könnten. Ich fühle mich manchmal etwas überfragt, wenn ich solche Schriften herstellen soll.

Ich hoffe, Du bist mit dem, was ich geschrieben habe einverstanden. Ich freue mich sehr auf das bevorstehende Projekt, wobei ich natürlich weiß, daß wir nur ganz am Anfang sind. Falls Du irgendwelche Ergebnisse haben sollst, würde ich sie sehr gerne sehen – auch wenn sie nur Skizzen sind. Es wäre für mich hilfreich, um mir allmählich eine Vorstellung von den Bildern zu machen. Auch wäre es hilfreich zu wissen, was für Nebenrollen auftauchen könnten usw. Das alles hat natürlich Zeit. Ich arbeite nicht schnell, sondern bei mir dauert der „Gärungsprozeß“ ziemlich lange. Wenn allerdings die Vorstellung da ist, kann die Arbeit ganz zügig voran kommen.

Falls ich was von München höre, gebe ich Dir Bescheid. Es war sehr schön bei Euch in Berlin. Nochmals vielen Dank für den schönen Nachmittag. Wenn ich wieder nach Berlin komme, sage ich Dir Bescheid.

Sei bis demnächst sehr herzlich begrüßt – und auch viele Grüße an Christiane!

Dein

12 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 22. 4. 1996

Lieber Sidney,

hat sich Peter Ruzicka bei Dir gemeldet, hat er geantwortet? Mit dem, was Du geschrieben hast, bin ich völlig einverstanden.

Ich kann Dir noch nichts schicken. Ich stecke noch metertief in einer Prosaarbeit, die ich völlig veränderte, so daß ich alles neu und anders machen muß. Derlei passiert mir öfter, das ist unangenehm, sind eigentlich Anfängerfehler, man verliert fürchterlich viel Zeit. Andererseits hat man dann viel Torso in der Schublade, was Jahre später wiederum anregend ist oder sein kann. Das ist der Grund, warum ich Dir im Moment nichts schicken kann. Vielleicht ist das gut so. Eine einigermaßen verbindliche Vereinbarung sollten wir unbedingt haben, bevor etwas aus dem Haus geht. Ich denke, wir beide haben da ausreichend dumme Erfahrungen machen müssen.

Ich grüße Dich herzlich

Christoph

13 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 29. 9. 1996

Lieber Sidney,

ich habe in diesen Sommer ein bißchen an unserem Vorhaben gearbeitet. Und ich gebe es wahrscheinlich auf.

Es gibt ein riesiges Problem, das nicht zu lösen oder herauszulösen ist; der gesamte Schluß. Hier verändert der Transport in eine darstellende Kunst vollständig das Genre, die Philosophie. Was in der Prosa leicht und andeutend rätselhaft ist, wird metaphysisch schwer, breit, gequält. Das Unbestimmte, was die Prosa zuläßt, was ihr bekommt, was ihr sogar etwas Leuchtendes gibt, verlangt in der darstellenden Ebene nach einer Eindeutigkeit, einem klaren Punkt. Ein Beispiel, um es vielleicht deutlicher zu machen: Kafkas Unbehagen ist absolut prosaisch, in der Bühnenform kommt ihm der Hamlet wohl sehr nahe; doch hier werden rasch Mord und Totschlag gesetzt, denn jener berühmte Monolog allein ist noch nicht Bühne. Eine wirkliche Umsetzung des letzten Rätsels, einem gravierenden, nicht aufhebbaren Punkt

der Erzählung, ist mir nicht gelungen. Ich glaube nach diesem Sommer: sie ist tatsächlich nicht möglich.

Wir sollten uns vielleicht rasch von diesem Plan verabschieden, um uns nicht selbst zu behindern. Es muß wohl doch etwas ganz anderes sein. (Oder es bleibt, wie bei früheren Arbeiten von Dir, bei dem Zitieren, dem Rezitativ; da ist dann diese von mir erstrebte Umsetzung nicht nötig. Aber das war ja wohl nicht unsere Absicht.)

Das Ensemble für Neue Musik ist eine gute, eine wunderbare Adresse. Ich denke, Du wirst zufrieden sein. Ich grüße Dich herzlich
Christoph

14 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 14. 10. 1996

Lieber Sidney,

unsere Briefe kreuzten sich. Dank für die Detroit Chronicles.

Ein überraschendes Stück von Dir, sehr zurückgehalten, zurückhaltend, fast etwas minimalistisch in den Äußerungen und wunderbar das Verhältnis von Klavier und Violine. Kein leichtes Stück, keine Freiräume für den Hörer, es entläßt einen keinen Moment aus der Spannung. Ich drücke Dir die Hand.

Ich fahre morgen mit Christiane für einen guten Monat nach China (Arbeit an drei Universitäten). Ich bin sehr gespannt auf dieses Land, das mich viel beschäftigte, aber das ich nicht kenne. Im November werde ich noch nicht wieder in Berlin sein.

Ich hoffe, Dich zu sehen.

(Ich versuchte Anja Tuckermann zu erreichen, um ihr etwas von der Bremer Schule³³ zu erzählen; bisher war es nicht möglich; grüße sie bitte, falls Du sie siehst.)

Bis bald.

Christoph

33 Hein spielt hier auf die Arbeit der Bremer Grundschule Grolland an.

15 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 3. 12. 1996

Lieber Christoph,

ganz herzlichen Dank für Deine zwei Briefe und entschuldige bitte, daß ich erst jetzt antworte. Gerne würde ich von Deinen Eindrücken von China erfahren – eine so alte, reiche aber für mich doch sehr fremde Kultur. Bin sehr auf Deine Reaktion gespannt.

Für Deine Glückwünsche zum Geigenstück bedanke ich mich sehr herzlich. Ich denke, besonders in den bewegteren Teilen, die ich „Street Music I und II“ nenne, habe ich Möglichkeiten gefunden, um meine rhythmische Palette etwas zu erweitern. Hoffentlich werde ich darauf aufbauen können.

Zu Deinem ersten Brief bezüglich des „Noach und Barbara“ Vorhabens habe ich mir schon einige Gedanken gemacht. Du hast mich schon gut durchschaut – es wäre ja tatsächlich leicht, eine Art „Oratorio“ im Recitativ-Stil zu schreiben. Der Protagonist erhebt sich in himmlische, metaphysische, ja mystische Verklärung ...

Nun gerade das wollte ich nicht. Im Gegenteil, mir schwebte eher so etwas wie ein „Alice in Wonderland“ für Erwachsene vor. Meine Idee war, die Welt der modernen Stadt (wie gesagt, ob Berlin oder Brooklyn wäre ja unerheblich), samt aller Gefahren, Abartigkeiten aber auch Mysterien aufzubauen, in der sich dann unsere Barbara und unser Noach vorsichtig, doch immer wieder voller Verwunderung hineinwagen. Ich dachte schon an eine Handlung mit festen Taten (ob Mord und Totschlag von Nöten sind, weiß ich nicht – wäre aber auch denkbar), eine Geschichte mit Humor und Heldentaten, die es mir ermöglicht, die Barbara mit der Größe der Gräfin am Schluß von Mozarts „Figaro“ auszustatten, die durch ihre Verzeihung die Welt rettet. Wäre es nicht denkbar, die beiden, wie ich finde, sehr lebenswürdigen Protagonisten in eine Art Abenteuer hineinzuführen? Noach hat ja schon in Deiner Kurzgeschichte angefangen, Barbara in seine Welt einzuweihen; nun dachte ich, daß Barbara sich revanchieren könnte. Große Stiefel, gewiß, doch so ungefähr habe ich mir die Oper vorgestellt Natürlich sind mir die alttestamentarischen Bilder als Schöpfungsquelle wichtig, aber vor allem erhoffte ich, von Deiner Bühnenerfahrung und Deinem Humor zu profitieren. Das andere – mystische Gesänge und der gleichen – kann ich ja einigermaßen schon.

Lieber Christoph, Du schriebst, dass wir diesen Plan „vielleicht“ rasch aufgeben „sollten“ – heißt das, daß es doch möglich wäre, die Idee zu retten, in dem es doch „etwas ganz anderes“ wird? Wie ich sagte, geht meine Vorstellung hauptsächlich von den beiden Protagonisten aus. Wie die Geschichte sich selbst entwickelt, weiß ich nicht – meine Vorstellung ist dort nicht so konkret, u. a. deswegen, weil ich Freiraum lassen möchte für Deine Arbeit. Ich bin jedenfalls – sei es meiner Sturheit zu verdanken bzw. zu verklagen – nach wie vor an der Zusammenarbeit interessiert und würde mich freuen, bei Gelegenheit zu hören, wie Du dies siehst.

Sei sehr herzlich begrüßt und hoffentlich bis bald,

16 CORBETT AN HEIN UND DESSEN FRAU CHRISTIANE STUTTGART, 9. 2. 1997

Lieber Christoph, liebe Christiane,

erstmal möchte ich Euch – sehr verspätet – alles Gute im nun angebrochenen Jahr wünschen. Vielen Dank für die Ankündigung des Filmes.³⁴ Leider haben wir kein Kabelfernsehen und unsere Nachbarn, die Kabel haben, waren in der Weihnachtszeit verreist, sodaß ich den Film leider nicht sehen konnte. Gibt es vielleicht eine Videokassette? Ich würde mir sehr gerne den Film ansehen, wenn es irgendetwas möglich wäre. [...]

Lieber Christoph, ich wollte noch kurz auf Deinen Brief vom 29. 9. zurückkommen, denn die Frage des Schlußes der von uns erträumten Oper hat mich seit dem Lesen Deines Briefes beschäftigt. Eigentlich ist uns die gleiche Schwierigkeit begegnet, die zum Scheitern der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg führte. Ich weiß nicht, ob Du die Oper kennst, aber das Werk blieb ein Fragment; der dritte Akt wurde nicht komponiert. Der von Schönberg nach biblischen Vorlagen selbstverfaßte Text des dritten Aktes schließt mit den folgenden Worten: „Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich und werdet das Ziel erreichen: Vereinigt mit Gott.“

Es ist eben diese Vereinigung des Menschen mit Gott, die Schönberg auf der Bühne nicht darzustellen vermochte. Auch Schönbergs Oratorio „Die Jakobsleiter“ (ebenfalls mit einem selbstverfaßten Text) blieb Fragment, aus

34 Es handelt sich um einen Film von Christiane Hein über die jüdische Künstlerin Käthe Loewenthal.

ähnlichem Grund. Nun, ich gebe es zu, bei unseren Gesprächen schwebte mir dennoch so etwas wie eine „unio mystico“ zwischen Mensch und „deus absconditus“ vor. Doch nun sehe ich schon ein, daß „eine wirkliche Umsetzung des letzten Rätsels“ auf der Bühne nicht möglich ist. Die Erzählung wie sie ist, und auch wie wir sie uns in der Fortführung vorgestellt haben, wird um diesen „gravierenden, nicht aufhebbaren Punkt“ (ich zitiere Deinen Brief, weil Du die Punkte so präzise formuliert hast) nicht herum kommen können. Wie Du bin ich der Meinung, daß das Projekt doch etwas ganz anderes sein muß.

Daher folgend ein paar Gedanken, die uns vielleicht als Anregung dienen können. Wie ich in meinem letzten Brief zu schildern versuchte, interessiere ich mich nach wie vor sehr für die Charaktere aus Deiner Geschichte. Ich sehe in den beiden – dem alten Noach und der jungen Barbara – immer noch ausbaufähige Möglichkeiten. Wie ich schon geschrieben habe, schwebt mir eine Art „Alice im urbanen, chaotischen, modernen Wonderland“ vor. So eine Abenteuergeschichte für Erwachsene: Meine Idee war, die Welt der modernen Stadt (ob Berlin oder Brooklyn), samt aller Gefahren, Abartigkeiten aber auch Mysterien aufzubauen, in der dann unsere Barbara und unser Noach sich vorsichtig, doch immer wieder voller Verwunderung hineinwagen.

Wäre eine solche Fortführung der Geschichte aus Deiner Sicht denkbar? Natürlich brauchen wir für das Projekt mehr als nur die Charaktere.

In Deinem Brief sprachst Du vom Beispiel „Hamlet“, von jenem Monolog, der nicht Bühne ist, sondern Mord und Totschlag notwendigerweise folgen läßt. Aber für mich ist die zentrale und alles entscheidende Szene in Hamlet nicht die Metzelei am Schluß, sondern die Szene in der Kapelle, wo Hamlet den betenden Claudius eben nicht umbringt. Die schweren Folgen des Nicht-Handelns.

Ich weiß nicht, ob und wie wir uns auf ein Thema einigen können. Ich denke, es käme auf die Ergebnisse eines Gesprächs an – ich würde es jedenfalls gerne versuchen. Ich würde mich sehr freuen, wenn wir uns in Berlin sehen könnten. Ich wünsche Dir bis dahin eine gute Zeit.

Als Letztes schrieb ich eine Shakespeare-Vertonung für eine konzertante Aufführung in der Alten Oper Frankfurt. Ich wählte Zeilen der Cordelia aus „King Lear“. Der Abschied von den Schwestern am Anfang (Farewell), dann ihre Verzweiflung als sie den König sieht, während er wahnsinnig durch's Gebüsch läuft (Cordelia's Lament) und schließlich die Szene der Versöh-

nung, bei der Lear, wenigstens am Anfang, tot zu sein glaubt und dem Geist seiner Tochter begegnet zu sein (Epiphany). Hier auch, in Lear, ist es Lears Nicht-handeln-wollen, daß das ganze Unheil mit sich bringt. Seltsam, wie ich immer auf denselben Themen lande. Die Texte habe ich Dir beigelegt.³⁵

17 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 11. 2. 1997

Lieber Sid,

ich werde mich freuen, Dich zu sehen. Bitte ruf mich an, wenn Du in Berlin bist. Ich werde auf jeden Fall Zeit für Dich haben. (Am 17. 2. geht es bei mir nicht, aber wir können für die Tage danach einen Termin vereinbaren.)

Ich denke auch noch immer an unseren alten Plan. Ich bemerkte ebenfalls eine gewisse ähnliche Problemsituation zu den Libretti Schönbergs. Ein Fragment aber will ich nicht von vornherein einplanen; wenn es entsteht durch Abbruch und andere Katastrophen, kann das reizvoll sein, aber es bewußt anzuzielen, ist irgendwo unaufrichtig und würde mich eher frustrieren als produktiv machen. Wir sehen uns, wir sprechen uns.

Herzlich
Christoph

18 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 12. 2. 1997

Lieber Sid,

noch ein Nachsatz zum Brief von gestern: ich wollte mir die Schönberg-Libretti nochmals ansehen und bemerkte, daß ich sie nicht mehr besitze. Und in meinen Tonaufnahmen sind keine Texte dabei.

Hast Du „*Moses und Aron*“, „*Erwartung*“, „*Glückliche Hand*“ oder „*Die Jakobsleiter*“?

Wir beabsichtigen ja etwas völlig anderes, aber das Scheitern von Schönberg war doch signifikant, und er selbst sprach und schrieb jahrelang eben über

35 Vgl. Corbetts Text „Das Dunkel ergründen. Strategien beim Umgang mit Text als musikalische Morphologie“ (Abdruck im vorliegenden Band).

dieses Scheitern. Vielleicht hilft uns das genauere Untersuchen, um meinen Fehler im Ansatz zu klären. Gewissermaßen die richtige Frage finden, das ist meistens mehr als die halbe Lösung.

Nochmals zu „Hamlet“ : Natürlich ist der Nichtmord der entscheidende Punkt für Shakespeare, mit dem Sein-oder-nicht-sein-Monolog ideell grundiert. Und doch überlagert selbstverständlich das Geschehen (die Aktion) das Nicht-Geschehen, und so wird doch das Abschlagen – nur eine Folge des Nichthandelns – beherrschend und überdeckt vollkommen die ausbleibende, die verweigerter Aktion. Und die Folge – ein mörderisches Ende als Ergebnis einer aus Feigheit nicht begangenen Tat – überstrahlt die Ursache. Die Bühne, die Szene erlaubt nicht die verweigerter Handlung, oder besser: verdrängt, verdeckt sie bis zur Unkenntlichkeit.

Wir sprechen uns
Christoph Hein

19 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 21. 2. 1997

Lieber Sid,

es war ein schöner Abend mit Dir. Dank Dir für den Besuch. Und Dank auch für die Libretti.

Ich denke, Schönberg ist eigentlich an einem Abstraktum gescheitert. Der Text leidet an dem Dualismus der Figuren (Moses: „ich kann denken, aber nicht reden“, und Aaron „soll dein Mund sein“), für den es keine Szene, keine dramatische Entsprechung gibt (wie beim Hamlet, wo Monolog und zögernde, nicht ausgeführte Tat eine drastische, eine tatsächliche szenische Entsprechung in der Mordorgie zum Schluß finden).

Und der Höhepunkt und Schluß, Aarons Tod, hat etwas Zufälliges, ergibt sich nicht zwingend oder begründet aus der Handlung. Vielmehr müßte Moses an seiner Unentschlossenheit, seiner Unfähigkeit, das Wort in die Tat zu überführen, sterben, wie es auch die Bibel setzt.

Die (allzu) reichlichen Nebenfiguren und das Volk sind eigentlich passiv, leicht zu manipulieren, zu lenken, zu leiten, werden dadurch Staffage. Der einzige wirkliche Gegenspieler, der Priester, der einzige, der tatsächlich ge-

gen Moses (und Gott) steht, er verschwindet wortlos, hat plötzlich keine Bedeutung.

Und ebenso zufällig gewählt wirken der Ephraimit und die Stammesfürsten: ein prächtiger und aufwendiger Auftritt, der folgenlos bleibt.

Schönberg schwankt zu stark zwischen Gebundensein an die Bibel und den eigenen Erfindungen und traut sich letztlich nicht – was ja durchaus verständlich ist, aber abträglich für die eigene Geschichte – über den Text der Bibel grundsätzlicher (oder naiv) hinauszugehen.

Die reichliche Literatur zu S. und er selber behaupten immer wieder, er sei an der Unmöglichkeit gescheitert, die Verbindung Moses/Volk mit Gott szenisch aufzuzeigen. Und eben hier sehe ich keine wirkliche Schwierigkeit. Er hätte es naiv setzen müssen: die ganze Bibel im Rücken hätte es funktioniert. „Es werde Licht. Und es ward Licht“ – das ist auch nur hingesezt, behauptet, und doch durch das gesamte Umfeld ausreichend beglaubigt, begründet und durchaus sinnlich.

Ich habe meine ganzen Skizzen nochmal durchgesehen, und bin jetzt entschlossen, einfach anzufangen. Ich habe einiges skizziert, auch bis zum Ende, zu einem Ende, durchskizziert. Ich bin einigermaßen sicher, es müßte funktionieren.

Kurzum: ich beginne konsequent daran zu arbeiten. Ich bin zuversichtlich. Es wird eine Zeit brauchen, und vor Katastrophen war ich noch nie geschützt, aber ich denke, ich habe es jetzt.

Die Gespräche mit Dir waren sehr hilfreich. Der Nebel klärte sich. Wir können also ab sofort für eine Oper „Noach“ (oder auch „Noah“) in einen Vertrag gehen. Ich will Dir im Herbst den fertigen Text geben, dazu kommt dann Deine Arbeitszeit. Willst Du mit möglichen Auftraggebern sprechen – was aus mehreren Gründen sinnfälliger ist –, oder soll ich anfragen?

Wir sehen uns bald. Schade, daß ich ausgerechnet am 24. 3. in Stuttgart bin.

Alles Gute

Christoph

20 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 12. 3. 1997

Lieber Christoph,

ganz herzlich Dank für Deinen Brief vom 21. 2! Entschuldige, daß ich erst jetzt dazu komme, ihn zu beantworten – ich bin im Moment viel unterwegs, wegen Konzerten, Besprechungen usw. Heute Abend beispielsweise spielt Michael Svoboda ein Werk von mir in Donaueschingen (hat leider mit dem großen Festival nichts zu tun).

Ich bin außerordentlich glücklich, daß Du jetzt am Text zu arbeiten beginnst!!! Ja, vor Katastrophen ist wohl niemand geschützt, aber ich wünsche Dir von Herzen gutes Gelingen. Ich habe heute die Partitur zu „Jakobsleiter“ abgeholt Soll ich sie Dir noch schicken? Mit diesem Brief lege ich auch Margaret Atwoods Kurzgeschichte „Gertrude Talks Back“ (nach „Hamlet“ gemünzt) bei. Sie wird Dir gefallen.

Wegen möglichen Auftraggebern sollten wir vielleicht vorher unsere Gedanken austauschen. Erfahrungsgemäß ist es am erfolgversprechendsten, wenn persönliche Kontakte da sind, d. h. wenn Du Leute in den entsprechenden Stellen persönlich kennst, denke ich, es wäre am Besten dort anzufangen. Ich kann von mir aus auch gerne mit Häusern sprechen, nur bei mir wird es vielleicht schwierig, weil ich noch nicht so viele Kontakte habe. Vielleicht können wir bald miteinander darüber sprechen. [...]

Übrigens sagte mir Thomas Heyn, daß es eine „Preußische Seehandel Stiftung“ gibt, geleitet von Frau Dr. Bredemeyer, Witwe des Komponisten, mit Geld für Literaturprojekte, wie z. B. Opernlibretti. Vielleicht könntest Du dort Gelder für Dich anzapfen.

Ich bin jedenfalls mehr als gespannt auf die Ergebnisse Deiner Arbeit und freue mich über die bevorstehende Arbeit.

Bis bald, sei herzlich begrüßt,

21 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 14. 3. 1997

Lieber Sid,

vor ein paar Tagen sah ich die Uraufführung der Oper bzw. „Komposition für das Musiktheater“ ABRAUM von Jörg Herchet in Leipzig. Das ganze

Unternehmen war für meine Arbeit sehr hilfreich. Dramaturgisch wurden dort erstaunlich viele Fehler gemacht, das Libretto ist eigentlich ungeeignet und beschädigt letztlich sogar die erstaunliche Arbeit von Herchet. (Ich weiß nicht, ob Du ihn kennst, er ist der eigentliche und wichtigste Schüler von Paul Dessau und jetzt Professor in Dresden.)

Aber Fehler, eigene und fremde, helfen bei der nächsten Arbeit mehr als Erfolge.

Regie und Bühnenbild waren vorzüglich. Hier zeigt sich eine Möglichkeit für moderne Oper, weg vom 19. Jahrhundert, aber auch den Weg zum Oratorium vermeidend, was zumeist (Nono) als einzig mögliche moderne Form galt und gilt.

Vielleicht hast Du die Möglichkeit, diese Arbeit zu sehen. Bei allen Einwänden und Einschränkungen empfehlenswert. Den Regisseur* und den Bühnenbildner** würde ich für uns gern gewinnen. Ich bin sicher, ihre Arbeit müßte Dir mehr als zusagen. Da sind szenische Lösungen, die auch für Deine (bisherige) Arbeit tauglich sind.

Ob ich am 24. 3. in Stuttgart sein werde, ist wieder fraglich geworden. Vielleicht bietet sich ein anderer Termin, an dem Du in Stuttgart bist.

Alles Gute

Christoph

* *Peter Konwitschny*

** *Helmut Brade*

Mit Dank den Schönberg zurück.

22 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 1. 4. 1997

Lieber Sid,

es war eine schöne Zugfahrt mit Dir. Unser Gespräch und jetzt Dein Brief waren und sind sehr anregend. Ich denke über alles nach.

Wenn Du weitere Wünsche, Vorschläge, Gedanken hast, schreib Sie mir rasch.

Du wirst Dir wohl am 8. in Leipzig den Herchet anschauen und mir dann Bescheid geben (ob ich Konwitschny ansprechen soll). Von Hans Mayer und

dem Stuttgarter Chef habe ich nichts gehört, aber das ist auch noch nicht zu erwarten.

Über den Vorschlag mit der Kneipe denke ich nach. Es hat einige Vorzüge, bringt allerdings dann neue Figuren für eine einzige Szene auf die Bühne. Ich will es nicht puritanisch machen, aber ich habe ein Unbehagen an einer Fülle von Figuren, die* nur mal und eigentlich folgenlos durch den Raum gehen. Aber ich behalte es im Auge.

Deine Überlegung, Noach wird durch das Lied in der Kneipe an jemanden aus der Vorzeit erinnert, kommt – fürchte ich – zu einer Doppelung: die Verbindung Noach-Barbara ist ja bereits voll von Erinnerungen an die Zeit der Arche etc. Aber ich denke darüber nach. Die Transformierung der musikalischen Begleitung Barbaras in Richtung Noachs ist möglich und denkbar. Da wirst Du aber die (musikalischen) Folgen bedenken müssen. Im Vorspiel ein lautes Hämmern? – ich weiß nicht. Die gesamte Oper spielt nach der Sintflut. Die früheste Szene ist mit der gelandeten/gestrandeten Arche.

Mit dem Hämmern würdest Du un-szenisch noch weiter zurückgehen. (Und das bringt für mich überdies eine Verbindung zu den hämmernden Zwergen im Rheingold; nur hier macht das Hämmern szenischen Sinn; von meinem Text wird es nicht eingelöst noch angesprochen.) Also, ich bin unsicher. Die Ouvertüre sollte auf Noach eingehen, d. h. die Arche und das heißt vor allem die Rettung von acht Personen und allen Tieren und schließlich die Flut. Oder auf die neuere Zeitebene, also zerfallende, besetzte Häuser, die studentische Kneipenkultur, der Sozialhilfeempfänger Noach etc.

Ich hoffe ja, daß Du auch amerikanische Traditionen einbringst, so wie ich sie bei Charles Ives sehr schätze, der das hundert Jahre nach Brahms und Dvořák wieder erneut und zeitgemäß schafft.

Ich bin gespannt, wie Dir Leipzig gefällt.

Was macht Deine Arbeit für die Wiener Philharmoniker? Der Plan ist sehr schön. Die Geschichte vom Soldaten oder Peter und der Wolf, das sind so die Petitessen, die ich ganz hoch setze und schätze (machen mir *mehr* Vergnügen als Moses und Aaron). Zumal in Deutschland, wo Kunst immer etwas tönend einherkommt oder auf dem untersten Spaßniveau abläuft, also entweder Faust oder Wirtinnenverse; für Molière hats nie gereicht. Ich hoffe, es kommt zu dieser Arbeit. für *Wien und die Schweiz*.³⁶

36 Hein spricht das Projekt Li Si an – ein Werk für Sopran und Orchester nach der Erzählung Jim Knopf von Michael Ende. Das Stück sollte von den Wiener Philharmonikern unter der

Alles Gute. Bis bald.

*Herzlich
Christoph*

** Es wäre dann ja nicht nur der Sänger, sondern eine Kneipe mit Bedienung
+ Gästen.*

23 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 10. 4. 1997

Lieber Christoph,

am Dienstag Abend war ich in Leipzig in der Vorstellung von Abraum. Die Arbeit von Peter Konwitschny hat mir, wie Du vermutet hast, sehr zugesprochen, sowohl in Leipzig als auch bei seiner Inszenierung von Parsifal in München. Wenn wir ihn für uns gewinnen könnten, wäre es aus meiner Sicht sehr glücklich. Also, bitte, frag ihn, ob er Lust hat, mit uns zu arbeiten. Um den Krach zu vermeiden, der in Leipzig zwischen Herchet und Regie sich ereignet hat, wäre es optimal, wenn er möglichst frühzeitig eingebunden werden könnte. Falls er zusagt, vielleicht könnten wir uns mal bald zu dritt treffen, um das Projekt zu besprechen.

Mit dem Werk Abraum selbst hatte ich allerdings sehr große Probleme. Wie Du war ich eigentlich erschrocken, wie ungeeignet das Libretto war. Ich fand den Text wortverliebt und viel zu langatmig – das ganze Werk wohl auch. Mir schien, daß es viele Dinge in der Vorlage gab, die eine wirklich optimale „Komposition für das Musiktheater“ von vorne herein unmöglich machte. Zuerst die „dramaturgischen“ Probleme: das Sprechtheaterstück war mit vielen Klischees verhaftet (biertrinkende, „einfache“ Arbeiter, mütterliche Wirtin, selbstverliebter, weltfremder Chef, feiner, kaffeetrinkender Ausländer, usw.), die Charaktere schienen mir eindimensional. Außerdem war für mich das Thema insgesamt eigentlich ziemlich abgegriffen. Ist das nicht im Kern ein Thema der 20er Jahre: Brecht/Weill usw., das zudem ziemlich glatt behandelt wurde. Die Aufteilung in drei Gattungen, Sprechtheater, Oper und Sinfonik (untermauert durch die Positionierung des Orchesters auf der Bühne) fand ich auch nicht glücklich, denn Du sprichst drei verschiedene

Leitung von Nicolaus Harnoncourt zum Jubiläum der SOS-Kinderdörfer in Österreich und der Schweiz aufgeführt werden. Das Projekt wurde nicht realisiert. Passagen, die sich im Briefwechsel um dieses Vorhaben drehen, sind im Folgenden gestrichen.

und nicht unbedingt kompatible Erwartungshaltungen an, ohne, nach meinem Empfinden, hierfür wirklich Rechnung zu tragen, mit dem Ergebnis, daß keine der Erwartungshaltungen richtig befriedigt wurde. Besonders schade fand ich, daß am Schluß, wo Herchets „Sinfonie“ durch die merkwürdige Situation auf der Bühne, wo alles längst vorbei war, nicht richtig zur Geltung kam.

Dennoch bin ich froh, daß ich hingegangen bin, um die Arbeit von Peter Konwitschny zu sehen, bin aber auch sehr froh, sein „Parsifal“ gesehen zu haben, denn allein auf Grund der Arbeit an Abraum wäre es für mich viel schwieriger, eine Meinung zu bilden. Bei all den Einschränkungen, die ihm auferlegt wurden, war es eine wirklich erstaunliche Leistung. Es waren viele schöne Einfälle, wie z. B. die Art wie er die Anna aus dem Himmel herabsteigen ließ, oder wie er die Erscheinung des „Bildnisses“ inszenierte. Die Art wie er mit dem Chor gearbeitet hat war für mich sehr aufschlußreich. Ich teile Deine Meinung, daß in seiner Arbeit Ansätze für eine zeitgemäße Möglichkeit, Oper zu gestalten, angedeutet wurden – nicht Oratorio und auch nicht die Oper des 19. Jahrhunderts.

Das Bühnenbild war auch sehr schön, obwohl die Kneipe im Freien mich irritiert hat. Wenn ich ehrlich bin, hat mir das Bühnenbild von „Parsifal“ in München noch mehr zugesprochen (Johannes Leiacker). Es war sehr schlicht, multifunktional, buchstäblich aus der Partitur entnommen und zudem ästhetisch sehr schön. Ich schicke Dir das Programmheft zur Ansicht. Auch in Konwitschnys Münchner Arbeit war – und dies gefällt mir sehr gut – alles, was auf der Bühne passiert, zwar ziemlich radikal aufgefasst, aber alles buchstäblich aus der Partitur. Es gab überhaupt nichts willkürliches, alles wurde von der Partitur hergeleitet. Es war eine der besten Inszenierungen, die ich überhaupt kenne.

Die Musik Jörg Herchets selbst war teilweise wirklich wunderschön, z. B. das Blockflötensolo, gefolgt nachher von der schönen Arie der Tochter. Auch die Streichermusik nach dem Mord des geilen, armen Kneipengasts war sehr stark. Es waren viele schöne Einlagen, auch interessant war die Behandlung der Gesangstimmen: von Berg ausgehend und doch etwas anderes und, wie ich es empfunden habe, wirklich eigenes. Und der Auftritt des „Bildes“ mit Solistin und Frauenchor war ein schöner Augenblick. Also, musikalisch hat es sich sehr gelohnt. Vielleicht bin ich zu streng und harsch in meinem Urteil, aber für mich gab es so viele Unstimmigkeiten – schade, denn

die Musik von Jörg Herchet hat mich teilweise sehr beeindruckt. Das Werk ist das schönste, das ich von ihm kenne. [...]

Vielleicht können wir uns mal wieder austauschen, wenn Du wieder Zeit hast. Ich möchte mehr über die „Freunde“ der Barbara erfahren – auch sonst bin ich mehr als neugierig. Laß mich bitte wissen, was Konwitschny sagt.

Bis bald, sei herzlich begrüßt,

24 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 14. 4. 1997

Lieber Sid,

besten Dank für Deine Briefe und die Materialien.

Dein Bericht und Eindruck von Leipzig stimmten mit meinen bis in jedes Detail überein. Das ist insgesamt bedauerlich für Herchet, da wurde eine Chance für ihn vertan. Die „Schluß-Sinfonie“ konnte dann kaum noch wahrgenommen werden, geriet zu einem merkwürdig verspäteten Anhängsel. Er war nicht gut beraten, dem Libretto so willig zu folgen. So kam es zu der von Dir angesprochenen Dreiteilung. [...]

Ich arbeite am Noach weiter. Von Konwitschny werde ich sicher bald etwas hören.³⁷

Ich grüße Dich herzlich
Christoph

25 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 21. 4. 1997

Lieber Sid,

Konwitschny hat umgehend geantwortet. Ich lege Dir die Ablichtung des Briefes bei. Vielleicht kannst Du ihm etwas von Deinen Arbeiten schicken. (Seine Adresse ist: [...]). Am 29. Juni hat er in Dresden Tannhäuser-

37 Am 19. April 1997 antwortet Peter Konwitschny auf Heins – hier nicht abgedruckte – Anfrage. Da er Corbett nicht kennt, bittet er um die Zusendung von Musik. Zugleich verweist er auf sein grundsätzliches Zeitproblem, „das mit dem Erfolg kam. Jetzt bin ich drauf und dran, meinem Vorsatz treu zu bleiben und nur drei Stücke pro Jahr zu machen.“

Premiere, da bin ich schon in den USA. Ich könnte also erst nach dem 6. Juli oder vor dem 17. Juni etwas sehen. Ich frage bei ihm an.

(Deinen Brief über „Abraum“ werde ich zeigen. Ich hoffe, Du bist damit einverstanden.)

Konwitschny nennt „seine Opernhäuser“. Über alles weitere müßten wir uns verständigen bzw. Du die entsprechenden Intendanten ansprechen. Hast Du einen Librettisten für die Ende-Geschichten?

Alles Gute

Christoph

26 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 22. 4. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief und bitte entschuldige, daß ich ihn erst jetzt beantworte. [...]

NOACH entwickelt sich weiter. Wie ich sagte, habe ich mit einer Dramaturgin gesprochen, Frau Dr. Kerstin Schüssler, die Anfang der nächsten Spielzeit in Essen sein wird. Sie schien am Projekt interessiert zu sein und wollte es mit ihren Kollegen besprechen. Zudem werde ich bald mit Peter Stieber sprechen, der für das Programm in Schwetzingen mitverantwortlich ist. Einen weiteren Versuch werde ich in Darmstadt machen – ich kenne dort eine Dramaturgin am Haus.

Ich bin auf Peter Konwitschnys Reaktion sehr gespannt. Hast Du ihn schon gesprochen? Falls ich hier etwas tun soll (Kassette überspielen u. ä.) sag mir bitte Bescheid. Witzigerweise ist hier in Stuttgart ab Donnerstag ein Treffen der Opernintendanten Deutschlands – ich bin am überlegen, ob und wie sich daraus etwas machen läßt.

Am spannendsten finde ich natürlich, wie sich die Geschichte weiter entwickelt – falls Du Neuigkeiten hast, bitte laß mich davon wissen.

Ich grüße Dich sehr herzlich und vielen Dank noch einmal für Deine Überlegung.

27 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 23. 4. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief! Unsere Briefe scheinen sich häufig zu kreuzen, was ich für ein positives Zeichen halte.

Ich werde heute Peter Konwitschny ein Paket schicken mit einer Kassette, vielleicht auch eine Partitur – da ich aus seinen Äußerungen entnehme, daß er notenkundig ist – sowie etwas Biographisches, da er mich verständlicher Weise noch nicht kennt. Ich bin auch völlig einverstanden, wenn Du ihm meine Bemerkungen zu „Abraum“ zeigen willst. Ich stehe ja dazu. Mit dem Zeitplan (ab 2000) bin ich eigentlich auch d'accord, denn ein früherer Termin wäre sowieso von meiner Seite aus etwas riskant.

Wegen „Tannhäuser“: vielleicht können wir uns verständigen. Eventuell wäre es möglich, zu einer Probe zu kommen, vor dem 17. 6.. Andernfalls könnten wir zusammen zu einer späteren Vorstellung gehen und uns vielleicht anschließend mit Peter Konwitschny treffen. Was meinst Du? Ich finde es jedenfalls sehr hoffnungsträchtig, was er geschrieben hat. Daß er es wieder wagen will, mit einem lebenden Autor zu arbeiten, finde ich natürlich sehr gut. Ich finde es auch sehr gut, daß er von Anfang an involviert wird am Werk – hoffentlich werden dadurch solche „Differenzen“ zwischen Autoren und Regie vermieden. [...]

Ich grüße Dich sehr herzlich und bis bald,

28 CORBETT AN PETER KONWITSCHNY
STUTTGART, 24. 4. 1997

Sehr geehrter Herr Konwitschny,

Christoph Hein hat mich gebeten, Kontakt mit Ihnen aufzunehmen. Christoph und ich arbeiten seit einiger Zeit an einer Oper, „Noach“, eine Weiterentwicklung einer Kurzgeschichte Christophs, „Ein älterer Herr, federleicht“. Ich nehme an, daß Christoph Ihnen etwas vom Projekt erzählt hat.

Wie Christoph Ihnen eventuell erzählt hat, war ich am 8. 4. in einer Vorstellung von Jörg Herchets „Abraum“ in Leipzig. Ich war auch in der Münchner Aufführung von Wagners „Parsifal“. Ich bin sehr froh, beide Inszenierungen gesehen zu haben. Ich war von Ihren szenischen Lösungen in beiden Werken

sehr angetan. Was mich insbesondere bei „Parisfal“ sehr beeindruckt hat, war wie Sie buchstäblich aus der Partitur inszeniert haben. Die Musikalität und Klarheit Ihre Inszenierung in München hat mich wirklich bewegt. Es war eine sehr schöne Inszenierung und auch Produktion, fand ich. Das Werk „Abraum“ selbst war für mich problematisch, aber die Probleme waren mit der Vorlage verbunden. Mir schien das Libretto sehr ungeeignet und die Spaltung des Werks in drei verschiedene Gattungen, Sprechtheater, Oper und Sinfonik, ohne für die jeweils verschiedenen Erwartungshaltungen wirklich Rechnung zu tragen, fand ich unglücklich. Bei den Einschränkungen, die das Werk auf die Regie auferlegt hatte, war Ihre szenische Leistung bewundernswert. Insbesondere wie Sie mit dem Chor gearbeitet haben hat mir sehr zugesprochen – auch die Szene mit dem Bildnis fand ich wunderschön. Ich könnte mir eine Zusammenarbeit mit Ihnen sehr gut vorstellen und würde mich mehr als freuen, wenn es dazu käme.

Um mich und meine Musik vorzustellen, habe ich Ihnen eine Kassette mit Aufnahmen einiger meiner Werke sowie etwas biographisches Material beigelegt. Falls Sie Fragen haben oder weitere Informationen oder Partituren erhalten möchten, bitte geben Sie mir Bescheid.

Ich würde gerne mit Ihnen über das Projekt persönlich sprechen, vielleicht mit Christoph Hein zusammen, wenn Sie dies für wünschenswert halten.

Ich bedanke mich sehr herzlich für Ihr Interesse.

Mit freundlichen Grüßen,

29 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 2. 5. 1997

Lieber Christoph,

ich habe Peter Konwitschny eine Kassette mit Werken von mir geschickt (Zwei leise Gebete, Sinfonie, Detroit Chronicles und auch die Lieder aus der Dunkelkammer). Ich bin natürlich sehr gespannt auf seine Reaktion.

Im Moment denke ich, daß ich die Barbara mit einer Mezzosopranstimme besetzen möchte. Ich habe auch eine bestimmte Stimme/Person im Kopf (Ute Döring), derzeit Solistin in Köln. Sie singt in Berlin am Sonntag, 8. 6. 1997, im Ballhaus Naunynstraße (Not Missing Drums Project: Urban Voices I),

falls Du Zeit und Lust hast. Wenn möglich, würde ich Ute) für uns gerne gewinnen (ich kenne sie gut).

Am 20. 5. habe ich einen Termin bei Peter Stieber, der u. a. für die Programmgestaltung bei den Schwetzingen Festspielen verantwortlich ist. Vielleicht läßt sich dort etwas erreichen – die Opern-Uraufführungen dort sind immer Co-Produktionen. Ich habe das Projekt außerdem mit einer Dramaturgin in Darmstadt besprochen und werde auch Frau Dr. Schüssler, ab nächster Spielzeit in Essen Operndramaturgin, ein Paket schicken.

Ich habe gelesen, daß am 25. 5. hier in Stuttgart eine Geburtstagsveranstaltung für Hans Mayer stattfinden wird. Kommst Du? Ich bin wahrscheinlich nicht da – ich werde mich vermutlich in Wien mit den Wienern und Harnoncourt treffen (das Treffen hätte eigentlich jetzt stattfinden sollen, platzte aus Termingründen). Hast Du von Herrn Mayer etwas gehört?

Hoffentlich kommst Du mit der Arbeit gut voran – ich bin sehr gespannt auf die Weiterentwicklung. Hast Du Dich entschieden, wie die Freunde besetzt werden (1 Frau, 2 Männer)? Kommen weitere Personen vor?

Ich melde mich, wenn ich von Peter Konwitschny etwas höre – und natürlich werde ich vom Treffen mit Peter Stieber berichten.

Sei erst mal sehr herzlich begrüßt,

30 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 5. 5. 1997

Lieber Sid,

am 25. Mai bin ich nicht in Stuttgart. Von Hans Mayer habe ich nichts zu unserem Projekt gehört. Ich will ihn nicht drängen, nur gelegentlich mal nachfragen. Ohnehin werden letztlich Deine Gespräche entscheidend sein.

Den 8. 6. (Ute Döring) habe ich mir notiert; ich versuche, sie zu hören. Freilich wird es, fürchte ich, Schwierigkeiten geben, wenn Du Dich für sie entscheidest, aber ein Opernhaus, an dem sie nicht engagiert ist, die Oper auführt.

Die Oper wird – nach dem jetzigen Stand – 8 Bilder haben. Es gibt zwei Hauptrollen: Noach (in allen 8 Szenen) und Barbara (in 6 Szenen). Und fünf weitere, etwa gleichrangige Solisten: 2 Freunde von Barbara (Männer, in

2 Szenen), eine Frau in der Straßenszene (1 Szene), der Hausbesitzer (ein Mann, in 2 Szenen), und der Mann vom Sozialamt (1 Szene).

Der Sozialbeauftragte könnte ohne weiteres auch eine Frau sein, Barbaras Freunde, könnten notfalls Frauen sein. Hier würde mich Deine Meinung/Haltung/Wünsche interessieren.

Dazu kommt der Chor. In den beiden mythischen Szenen ist der Chor geteilt: die Stimme(n) des Herrn und der Chor der Cherubim.

In einer weiteren Szene, auf der Straße, bevölkert der Chor die Bühne als Straßenpublikum. In dieser Szene soll der Chor nicht stumm sein, aber auch keinen Text haben. Mit Hilfe des Chors soll ein Fluidum, der Background der Szene entstehen, aber es langweilt mich im Moment, ihm den dafür üblichen Text zu geben – à la La Traviata: „Kauft Spielzeug, Zeitungen, frisches Obst, etc.“ Ich stelle mir hier eine lebhaftere Straßenszene vor mit Huren, Passanten, Straßenmusikern, Kellnern etc., vielleicht auch ein Auto mit Ganoven. Es passiert einiges zwischen und mit diesen Personen, aber dafür brauchts eigentlich keinen Text, weil die Vorgänge einfach und banal sind. Siehst Du Möglichkeiten für eine rein musikalische Straßenszene mit Chor, in der dieser non-verbal genutzt wird? Stimmen ohne Text? Geraune, Laute? Eine Musikalität, die wir erleben, wenn wir in einem sehr fremden Ausland uns bewegen, ohne Kenntnis der Sprache? Oder wenn wir einer Szene auf dem gegenüberliegenden Bürgersteig zusehen? Soviel zum derzeitigen Stand meiner Arbeit.

Alles Gute – auch für die Gespräche mit Wien und Harnoncourt.

Grüße an Deine Frau, ich sprach sie kurz am Telefon.

Herzlich, Christoph

31 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 6. 5. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief und die weiteren Angaben zur Anlage der Oper. Die sind mir sehr hilfreich. Ja, ich weiß, daß es vermutlich nicht möglich sein wird, Ute) unterzubringen, doch dachte ich, daß es für Dich interessant sein könnte, sie zu hören, denn so ungefähr stelle ich mir die Barbara vor ...

Wie ich letzten Endes die Partien stimmlich besetzen möchte, wird erst zu entscheiden sein, wenn ich den Text (einige Male) gelesen habe. Daher ist es für mich etwas schwierig, die Frage zu beantworten, wie die Freunde der Barbara bzw. der Sozialbeamte besetzt werden sollen, denn ich weiß noch nicht, was sie machen. Da wir eine Frau in der Straßenszene haben, könnten die Freunde schon Männer sein (oder je ein Mann und eine Frau?), der Sozialbeamte könnte von mir aus auch so oder so sein. Ich denke nur an eine Balance der Stimmen. Meine Sorge war/ist, daß von den fünf Nebenrollen 4 Männer sein sollen. Es ist aber auch denkbar, denn dadurch werden die Rollen der Barbara wie auch die der Frau in der Straßenszene gewissermaßen aufgewertet, weil die dann die einzigen Frauenstimmen sein werden. Dies hat auch seinen Reiz. Ich denke, die Besetzung hängt von dem Inhalt ab, d. h. wenn für Dich die Frage ob Mann oder Frau aus dem Text klar hervorgeht, sollst Du es auch so schreiben. Die Barbara ist ja in 6 von 8 Szenen, also wird meine Vorliebe für Frauenstimmen auf keinen Fall zu kurz kommen!

Deine Idee, den Chor in der Straßenszene einzubauen, ohne alberne „frisches Obst“-Passagen, finde ich sehr spannend. Es kommt mir mehr als entgegen. Ich weiß nicht, ob Du mal in Brooklyn warst, aber dieses bunte Chaos ist mir sehr vertraut und mir auch sehr lieb. Natürlich bin ich auch des öfteren in Gesellschaften gewesen, wo ich die Sprache nicht konnte (Frankreich, Russland, ja auch Deutschland am Anfang ...). Huren, Straßenmusiker, Kellner, Passanten sind mir alle sehr recht – allerdings könnte ich auf die Ganoven zu Not verzichten, für mich ist es schwer, mich von meinem Klischee-Bild (Cagney, Bogart usw.) zu trennen. Wir werden sehen ... Jedenfalls bietet mir die Anwesenheit des Chores quasi „auf Erden“ die Möglichkeit, Verbindungen musikalischer Art zwischen den hiesigen Szenen und den mythischen zu schaffen.

Entschuldige die Frage nach Hans Mayer – es ist meiner Begeisterungsfähigkeit zuzuschreiben. Ich verstehe sehr gut, daß Du ihn nicht drängen möchtest – völlig richtig. Wie gesagt, ich habe selbst ein paar Gespräche demnächst. Mal sehen ... Heute Abend habe ich eine Uraufführung in Frankfurt: Cordelia Fragmente.

Sei sehr herzlich begrüßt auf bald,

32 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 7. 5. 1997

Lieber Christoph,

ein kurzer Nachsatz zu meinem Brief von gestern:

ich denke (provisorisch) an folgende Besetzung:

Barbara: lyrischer Mezzosopran

Noach: Baß-Bariton

2 Freunde von Barbara: Charakter-Tenor, tiefer Baß; eine Frau (Straßen-szene): Sopran (evtl. Koloratur); Hausbesitzer: Männerstimme (weiß noch nicht, was für eine); Beamte des Sozialamtes: gerne leichte Sopranstimme, wenn es Dir paßt – eine Frauenstimme würde mir für die Rolle am Besten gefallen.

Für das Orchester denke ich momentan an eine Besetzung wie folgt:

2 Fl, 2 Ob, 3 KI, 2 Fg, 2 Hn, 2 Trp, 2 Pos, 1-2 Tba, 2 Schlag, Pauke, Harfe, Streicher – ich möchte mich natürlich noch nicht festlegen, aber so ungefähr stelle ich mir das Orch. vor.

In Deinem vorletzten Brief hast Du einen Besuch bei einer Probe und/oder Aufführung von Tannhäuser in Dresden, entweder vor dem 17. 6. oder nach dem 6. 7. vorgeschlagen. Beides würde bei mir gehen und ich denke, es wäre eine sehr gute Möglichkeit, um einander zu treffen – vielleicht können wir uns darüber verständigen.

Wegen dem Dirigenten habe ich mir Gedanken gemacht. Ein sehr erfahrener Operndirigent, mit dem ich öfters gearbeitet habe, Anton Zapf (er dirigierte u. a. die „Sinfonie“), würde ich gerne versuchen, für uns zu gewinnen. Er kennt meine Musik sehr gut und hat viele Erfahrungen mit Opern. Was denkst Du? Oft werden ja für Uraufführungen Dirigenten speziell engagiert (wie z. B. Zagrosek, Lothar für Herchet in Leipzig).

Eine letzte Frage: falls es Dir nicht zu viel Mühe macht, würde es mir sehr helfen, wenn ich die (voraussichtliche) Reihenfolge der Szenen ungefähr wissen könnte. Ich fange allmählich an, mir einige Gedanken bzgl. der Formstruktur zu machen.

Ich wünsche Dir einen schönen Feiertag und bis bald,

Dein

33 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 12. 5. 1997

Lieber Sid,

die vorgeschlagene Besetzung gefällt mir. Die Stimmen wie von Dir vorgeschlagen, sind möglich, denn es sind drei Frauen und vier Männer.

Eine Reihenfolge der Szenen will ich Dir geben, sobald diese seriös feststeht. Aber noch sitze ich daran – und Du hast ja für Wien zu tun.

Konwitschny schrieb mir jetzt, daß er sich heute noch nicht auf Arbeiten in drei, vier Jahren festlegen will. Ich habe ihm geantwortet, daß dies nicht unsere Absicht war; wir wollten nur unser Interesse an seiner Arbeit bekunden. Der Rest steht in den Wolken. Von Hans Mayer hörte ich gar nichts. Ich vermute aber, über das Libretto bzw. den Librettisten wird sich kein Opernhaus festlegen wollen. Der Komponist ist entscheidend. Es bleibt an Dir hängen, mein Lieber. Konwitschnys Tannhäuser läuft nochmals am 9. Juli. Am 7. und 11. Juli läuft seine „Verkaufte Braut“ in Dresden. Hättest Du Lust, eine der beiden Arbeiten zu sehen, ist einer der Termine für Dich möglich? Vielleicht können wir uns da noch verabreden.

Alles Gute

Christoph

34 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 16. 5. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Anbei eine neue Zusammenstellung der Besetzung – Du wirst eine kleine Änderung sehen. Ich denke, daß Noach doch ein Tenor sein muß. Nach mehrmaligem hin- und herüberlegen bin ich zu der Meinung gekommen, daß er die Magie und auch die außerirdische, abgehobene Qualität haben muß, die nur eine Tenorstimme geben kann. Dabei denke ich beispielsweise gerade an den Tannhäuser. Natürlich kann ich (und werde ich) ihn in der etwas tieferen Lage – Richtung Bariton – auch singen lassen, wenn die Situation eher erdgebunden ist. Doch die Möglichkeit, ihn „abheben“ zu lassen, muß gegeben werden, finde ich. Bist Du auch dieser Meinung?

Daher wäre es besonders günstig vielleicht, wenn wir Tannhäuser (ich kenne diese Oper sehr gut) zusammen anschauen könnten. Mit dem Termin müssen wir uns verständigen. Du schriebs, daß Du entweder vor dem 17. 6. oder nach dem 6. 7. frei wärest. Ich bin in New York vom 14.–20. 6. und in Chicago vom 20. 6 (abends) bis zum 27. 6. Die Premiere von Tannhäuser ist am 29. 6. Am 9. 7. habe ich selbst in Zürich eine Aufführung, wo ich hin muß. Ist 9. 7. die letzte Vorstellung von Tannhäuser? Ansonsten wäre auch 11. 7. oder auch 7. 7. möglich für „Verkaufte Braut“. Das Werk kenne ich allerdings sehr wenig. Aus dem Brief von Konwitschny, den Du mir geschickt hast, geht hervor, daß wir auch zu einer Probe hingehen könnten. Wäre zwischen dem 9. 6. und etwa dem 12. 6. etwas möglich für Dich? Wenn Du von Konwitschny herausfinden könntest, ob ein Besuch einer Probe in dieser Zeit möglich wäre, könnten wir uns gerne verabreden. Am Besten telefonieren wir darüber, oder?

Es ist mir auch völlig klar, daß die Sache „an mir hängt“. Ich mache alles was ich kann. In seinem Brief erwähnte Konwitschny die Häuser mit denen er im Kontakt steht. Wenn ich nur von ihm erfahren könnte, mit wem ich sprechen soll – noch besser, wenn er denjenigen nur informieren könnte (tunlichst wohlwollend), daß ich Kontakt aufnehmen werde, würde dies sehr helfen. Ich kann aber auch so an die Häuser schreiben, aber erfahrungsgemäß ist es besser, wenn irgendein persönlicher Bezug da ist. Ich habe halt noch nicht so viel Erfahrung mit Opernhäusern – aber es wird schon gehen.

Für meine Gespräche werde ich Material erstellen müssen. Wenn ich soweit bin, schicke ich Dir einen Entwurf.

Eine Frage: hat Konwitschny etwas zu meiner Musik geäußert?

Sei sehr herzlich begrüßt,

35 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 19. 5. 1997

Lieber Christoph,

schon wieder Post von mir (!). Anbei ein Entwurf für ein Exposé zu *NOACH*³⁸. Ich hoffe, Du bist mit dem einverstanden, was ich geschrieben habe. Ich habe aus unseren Gesprächen sowie die Angaben aus Deinen Briefen zusammen-

38 Vgl. Anlage zu Brief 37.

gestellt. Natürlich ist das alles provisorisch, besonders bei der Szenenreihenfolge kann sich noch vieles ändern. Ich habe es gemacht, weil es mir hilft, musikalische Gedanken zu formulieren. Ich denke, als Grundlage für ein Gespräch müßte es taugen.

Morgen treffe ich mich mit einem Freund, Peter Stieber. Ich habe es Dir schon erzählt. Ich hoffe, er wird mir bei der Suche nach einem Auftraggeber für uns behilflich sein können/wollen. Eine Bekannte hat mir zugeraten, in Halle anzufragen, da Herr Froboese, Intendant am Haus, für Neues sehr aufgeschlossen sei. Was meinst Du? Ich werde auch in Dortmund anfragen, wo ich einen Dramaturgen kenne. In Dresden könnte ich auch fragen. In Dresden hat ja Konwitschny viel gemacht. Der Mensch, den ich kontaktieren könnte, ist Mathis Dänhardt. Wenn Du einverstanden bist, könnte ich versuchen, einen Termin bei ihm zu bekommen, während wir da sind, um „*Tannhäuser*“ zu sehen.

Am Freitag oder Samstag fahre ich nach Wien, komme vermutlich erst Dienstag oder Mittwoch der darauffolgenden Woche zurück (etwa 27. 5.). Vielleicht können wir entweder vor oder nach meiner Wien-Reise kurz telefonieren, um uns für Dresden zu verabreden.

Ich bin auf Deine Reaktion zu meinen Gedanken gespannt. Sei für heute herzlich begrüßt, bitte grüße auch Christiane von mir,

Dein

36 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 21. 5. 1997

Lieber Sid,

eben kam Dein Brief mit der musikalischen Struktur. Ich sehe, Du steckst bereits tief in dem Noach. [...]

Mit der von Dir vorgeschlagenen Besetzung bin ich mehr als einverstanden: es gibt große Übereinstimmung mit dem Libretto (dem jetzigen Stand). Tenor, ev. in Richtung Bariton, ist für eine so große und tragende Rolle angemessener als der Baß, für mich jedenfalls. Überdies ist der uralte Mann natürlich auch kein Hüne, ihn kann ein Luftzug zerbrechen. Lyrischer Mezzosopran für Barbara ist wunderbar; eine schöne Ergänzung/Gegenposition zum Tenor.

Die Nebenrollen sind schon besetzt, ergeben alle Voraussetzungen für eine grosse Oper. Auf Deine „Stimme des Herrn“ bin ich gespannt. Hier gibt es viel Spielraum für Dich, alles ist möglich, vom dreistimmigen Knabenchor bis zum Baß-Großchor, von einer Sopranstimme bis zu den Passionschören mit Orgel. Aber drei Knaben (sind Mädchenstimmen weniger tragend und kräftig?), als Chor und/oder Solostimmen eingesetzt, klingt mir besonders vielversprechend.

Die skizzierte Szenenfolge könnte vorerst so bleiben. Das Libretto endet nicht mit einer Totenfeier, denn das letzte Wort hat (voraussichtlich) Noach.

Die Begegnung Herr – Noach wird für den Herrn nicht unangenehm; ich denke nicht, daß der Herr so reagiert. Da ist eher etwas Kälte des Weltalls, jenseits aller menschlichen Moral.

Hans Mayer spreche ich am 7. Juni in Berlin; eine gute Gelegenheit, ihn noch einmal auf die Oper anzusprechen (hoffe ich).

Von Konwitschny habe ich nichts gehört, nur eben, daß er tief in den Proben steckt und sich vorerst nicht äußern kann. Ich denke, er wird erst bei einem Treffen etwas sagen wollen. Überdies wollte er sich sowieso nicht für einen Zeitraum von vier Jahren festlegen. Und sicher will er auch zuvor unsere Arbeit sehen. Regisseure haben ja den Luxus, sich zwischen Mozart, Verdi, Wagner und einem unbekanntem Neuen entscheiden zu dürfen. Alles Neue, sagte Brecht, ist besser als alles Alte. Schon recht, sagt der Zeitgeist zu aller Zeit, aber damit macht man keinen Erfolg.

Bei der Suche nach einem Haus kann ich Dir nicht raten; vermutlich wird es nur dort klappen können, wo man Deine Arbeiten kennt. Die Oper, mehr noch als das Theater und ganz anders als der Buchmarkt, benötigt unsere Arbeit eigentlich nicht, ist mit der (sichereren) Tradition vollkommen zufrieden. Und ihr Kunde ebenso. Da helf sich einer.

Ich bin vom 20. 6. bis 7. 7. in den Staaten (Westküste). Ich frage bei Konwitschny an, wann nach dem 9. 7. noch Tannhäuser ist. Zu einer Probe möchte ich eigentlich nicht gehen, denn wenn es nicht gerade ein Durchlauf ist, sieht man – wenn man die Inszenierung nicht kennt – wenig und kann sich kein Bild machen. Und wenn man Pech hat, bleibt die ganze Probe an einem einzigen Haken hängen.

Alles Gute
Christoph

PS. Fax ist möglich; allerdings mit derselben Tel.-Nr. und zum Anschalten.

Lieber Christoph,

Danke für das Fax. Ich habe das „Exposé“ Deiner Bemerkungen entsprechend geändert. Ich habe es gemacht als Vorlage für das Gespräch mit Peter Stieber. Das Gespräch verlief sehr vielversprechend. Er wird unser Projekt Klaus Peter Kehr näherzubringen versuchen, der ja Leiter der Schwetzingener Festspiele sowie auch der Wiener Festwochen ist. Beide Veranstaltungen arbeiten immer in Co-Produktionen mit Opernhäuser. Nach Wien werde ich versuchen, einen Termin bei Zehelein in Stuttgart zu bekommen. Und Essen habe ich auch schon kontaktiert. Ich werde vielleicht auch Halle schreiben.

Wenn Du mit Hans Mayer sprichst, kannst Du von meinem Gespräch mit Peter Stieber erzählen – ich bin ziemlich sicher, daß sie sich kennen und vielleicht ist es hilfreich, wenn von verschiedenen Seiten Anregungen kommen.

Daß Du nicht zu einer Probe gehen möchtest, verstehe ich gut – eine Vorstellung wäre schon wesentlich geeigneter. Gestern war ich bei der Generalprobe von Puccinis „Turandot“. Bei allen Vorbehalten wegen der Längen im 2. Akt, ist das eine wunderbare Oper – er schreibt so herrliche Tenorarien – ich werde mir die Partitur anschauen, wegen einiger technischen Details. Die Produktion war übrigens sehr gut – da es keine Programme gab, weiß ich nicht, wie der Regisseur bzw. Bühnenbildner heißt. Kann ich herausfinden.

Ich melde mich nach Wien wieder.

Herzliche Grüße

Sid

„NOACH“

Zur musikalischen Struktur (erster Entwurf):

Das Werk ist in drei ineinander verwobene Zyklen gegliedert. Der erste Zyklus wird durch die vier „Sinfonien“ gebildet, orchestrale Zwischenspiele ohne Gesang – Orte der Erinnerung an die ferne Vergangenheit, die eine Brücke zwischen der biblischen Zeit um die Sintflut und unserer Zeit bilden. Der zweite Zyklus sind die Kammermusiken, transparente und solistisch besetzte Stücke, die die Solo- und Ensemblearien begleiten bzw. auch kommentieren. Der dritte Zyklus

besteht aus den zwei Auftritten des Herrn, die hauptsächlich durch Vokalsinfonik – die Solostimmen des Herrn, begleitet von seinem Chor der Cherubim – gestaltet werden. In der Straßenszene – der vorletzten Szene – kommen die drei Elemente zusammen.

Formskizze (vom fertigen Libretto abhängig):

Sinfonie I („Anfänge“)

1. Szene: Noach wird in seiner Wohnung entdeckt
Noach, Barbara, Freund
Kammermusik I

2. Szene: Annäherung
Noach und Barbara in der Wohnung Noachs
Kammermusik II

Sinfonie II („Zornesang der Schöpfung“)

3. Szene: Auf den Bergen von Ararat, unmittelbar nach der Sintflut.
Die Stimmen des Herrn mit seiner Engelschar der Cherubim,
Seraphim,
Dämonen
Noach
Vokalsinfonie I

4. Szene: Noachs Geburtstag
Noach, Barbara
Kammermusik III

5. Szene: Straßenszene, vor Noachs Haus, nachts/
Die Erschlagung Noachs
Noach, Barbara, Freund, Tatjana, Krausnicke
Passanten, Huren, Kellner, Straßenhändler, Bettler (Der Chor, mit Soli)
Ein Cherub und ein Dämon
Vokalsinfonik, Orchester und Kammermusiken

PAUSE

6. Szene: Noachs Wake
Barbara, Freund, der tote Noach, ein Cherub und ein Dämon
Kammermusik IV (mit Violinensolo)

Sinfonie III: Violinenkonzert

7. Szene: Auf den Bergen von Ararat

Die Stimmen des Herrn, Chor der Cherubim, Seraphim und Dämonen

Noach

Vokalsinfonie II

8. Szene: Noachs Wohnung

Noach, Barbara, Krausnicke, Koblenz

Kammermusik V

38 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 27. 5. 1997

Lieber Sid,

ich spreche über unsere Oper, wo es sinnvoll scheint.

Weimar ist an einem Nachspielen interessiert. Der Intendant äußerte sein verstärktes Interesse, aber es gilt halt nur mir, da er Dich nicht kennt und das Wagnis (und die Kosten) der Uraufführung nicht übernehmen will.

In der Akademie sprach ich mit befreundeten Komponisten. Aber alle äußerten nur etwas über die Schwierigkeiten, ein geeignetes Haus für Uraufführungen zu finden. Sie haben wohl alle eigene Probleme damit.

Ich werde nun doch die Leipziger Oper ansprechen. Mit dem Intendanten Zimmermann hatte ich mal zusammengearbeitet; ich werde ihm unsere Oper anbieten.

Vielleicht kannst du auch Dresden ansprechen (da kenne ich persönlich keinen der Allgewaltigen). Ich hoffe, Du kommst mit Peter Stieber, Zehelein und K. P. Kehr weiter.

Ich melde mich wieder, wenn ich von Konwitschny die Termine ab dem 7. Juli habe.

Alles Gute

Christoph

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. [...]

Peter Stieber werde ich hoffentlich heute noch sprechen. Er selbst ist für uns, muß aber seine Kollegen überzeugen. Daß Weimar an einem Nachspiel interessiert ist (darf ich ihm das so sagen? – unverbindlich, versteht sich), ist sicherlich hilfreich. Mit Dresden habe ich erfahren, daß der Mann, den ich kenne, inzwischen in Stuttgart arbeitet. In Dortmund habe ich einen Kontakt und ich werde in Halle einfach ins Blaue schreiben. In Stuttgart werde ich mich um einen Termin bemühen. Am 5. 7. wird „Lulu“ Premiere haben und ich werde hingehen und vielleicht auch dort mit Zehelein sprechen können. Thomas Koch, Pressesprecher des Hauses, kenne ich gut und er wollte versuchen, einen Kontakt herzustellen – Zehelein kenne ich nämlich persönlich noch nicht.

In Leipzig habe ich eine Aufführung meiner Kammersinfonie im Gewandhaus mit der Sinfonietta Leipzig am 13. 5. 1998. Das Programm habe ich gerade erhalten. Wenn Zimmermann sich interessiert zeigt, vielleicht können wir uns mit ihm treffen, anläßlich des „Tannhäuser“-Besuches. Leipzig und Dresden liegen nicht soweit auseinander, wenn ich mich recht entsinne.

Neulich habe ich Wolfgang Rihms „Seraphim“ nach/mit/neben/gegen(?) Artaud gesehen. Die Gebrüder Perry (Herbert und Eugene) haben gesungen – wenn man es so nennen darf – es war alles sehr düster und ich habe nur Bahnhof verstanden. Musikalisch war es aber teilweise sehr schön. Am nächsten Tag traf ich die beiden Sänger zufällig in einem Cafe und wir sprachen miteinander ziemlich lang. Die sind beide sehr interessierte aufgeweckte Musiker.

Ich habe eine Frage bzw. eine kurze Bitte: eine Bekannte von mir, Ilse von Schweinitz, schlug mir vor, einen Artikel, den ich geschrieben habe, Dir vorzulegen mit der Frage, ob er evtl. für eine Veröffentlichung in „Freitag“ in Frage kommen könnte. Ich lege Dir eine Abschrift bei.³⁹ Deine Meinung zum Aufsatz würde mich in jedem Falle interessieren.

39 Gemeint ist der Text „Schreitet die Musik fort? Gedanken zur Lage der heutigen Musik“ (Abdruck im vorliegenden Band).

Alles Gute für Dich und viele Grüße auch an Christiane, ich melde mich sobald ich etwas erfahre.

Dein

Mit Peter gesprochen, Termin Anfang Juli.

40 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 6. 6. 1997

Lieber Sid,

Dein kleiner Essay gefällt mir sehr. Ich werde ihn dem FREITAG weitergeben und empfehlen.

Ich stimme Dir und Deinem Gedanken zu. Etwas anders sieht es aus, wenn ich „Fortschritt“ als „Fortschreiten und Weitergehen“ betrachte, also „das Bessere/Gute./Vollendung etc.“ streiche. Dann ist es ein Weitergehen im Raum und in der Zeit, und dann ist Paul Klee, nein, sogar jeder Maler unseres Jahrhunderts „fortgeschrittener“ als Caravaggio.

Davon unberührt bleibt, daß es in der Wissenschaft und Technologie einen Fortschritt gibt, der die eigene Vergangenheit auslöscht oder besser: aufhebt (für die alte Remington-Schreibmaschine findet sich kaum noch Interesse im Museum), und daß die Leistungen der Künste sich nicht aufheben, von keiner nachfolgenden übermalt werden.

Es müßte genauer zwischen dem „Fortschritt“ und dem „Fortschreiten“ unterschieden werden. Ich freue mich, daß Du mit Harnoncourt weiterkommst.

Bist Du am 8. Juni bei Ute Döring im Berliner Ballhaus? Dann könnten wir uns sehen.

Falls sich Konwitschny bei mir meldet, bevor wir in die USA fliegen (20. Juni), gebe ich Dir noch Bescheid. Sonst sprechen wir uns nach dem 7. Juli, wenn wir wieder in Berlin sind.

Herzlich

Christoph

41 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 10. 6. 1997

Lieber Sid,

ich hoffe, Du hast meinen letzten Brief/Fax erhalten.

Ute Döring war wirklich ein Ereignis. Ich verstehe, daß Du sie für die Barbara haben willst, Sie wäre tatsächlich eine glänzende Besetzung. Eine wunderbare Stimme, sehr voluminös und kräftig, voll Kraft und Spannung, mit Witz und Interesse. Da wird nicht nur etwas abgeliefert; sie hat erkennbar Spaß an der modernen Musik, wie man das sonst eher bei Jazzsängerinnen antrifft. Also, wenn Du, wenn wir sie gewinnen könnten, wäre es sehr gut. Auf jeden Fall sollten wir am Schreibtisch (resp. Klavier) an sie denken, wenn wir an ihrer Rolle arbeiten. *Der Mezzosopran ist tatsächlich sehr geeignet.*

Zimmermann (Leipzig) hat sich noch nicht gemeldet, ich hörte inzwischen von seinem Werbechef, er habe mit der Stadtregierung Ärger, man verüble ihm, daß er zu viel moderne Oper präsentiere. Keine guten Voraussetzungen, um ihn für uns zu gewinnen. Ich vermute, hier werden wir eine Absage bekommen.

Konwitschny meldete sich. Am 9. Juli ist „Tannhäuser“ in Dresden, am 11. Juli seine „Verkaufte Braut“. Christiane und ich sind dann aus den USA zurück. Welche Oper, welchen Tag bevorzugst Du? Ich könnte an beiden Terminen, würde aber Tannhäuser* bevorzugen. Wir könnten uns am Nachmittag des Tages treffen und noch ein paar Dinge bereden, vielleicht auch Konw. sprechen. Gib mir rasch Bescheid, damit ich uns bei Konw. anmelden kann.

Alles Gute

Christoph

** Aber da bist Du wohl in Zürich.*

Lieber Christoph,

ich hoffe, Dein Aufenthalt in den USA war schön für Dich. Ich bin so lange nicht mehr in California gewesen – ich bin gleich etwas neidisch. Ich war in New York und Chicago, wo ich hauptsächlich Familienbesuche machte, die alle sehr schön waren.

Kommst Du mit Noach weiter voran? Ich habe nämlich morgen einen Termin in Stuttgart mit dem Pressesprecher des Hauses. Ich werde versuchen, einen Termin beim Operndirektor, Klaus Zehelein und/oder bei der stellvertretenden Direktorin, Pamela Rosenberg, zu machen. Ich verspreche mir allerdings leider nicht allzu viel von Stuttgart, da Zehelein eine ganz andere Richtung vertritt als ich. Aber schaden kann es nicht.

Noch wichtiger aber ist ein Treffen das ich vereinbart habe am 6.8. mit Peter Stieber. Er hat sich inzwischen mit meiner Beschreibung des Projektes beschäftigt und hat Fragen, aber ist weiterhin interessiert. Dazu eine Frage: Hast Du inzwischen etwas Neues, das mir beim Treffen helfen könnte? Ich denke, je mehr genauere Information ich habe zum Text, umso leichter wird es sein für mich, das Werk zu schildern. Wenn schon etwas da ist und Du der Meinung bist, es kann als Grundlage eines Gesprächs verwendet werden, wäre es gut, wenn Du mir selbiges schicken könntest.

Es hat allerdings noch Zeit. Ich bin vom 21. 7. bis zum 1. 8. in Freiburg, wo ich in der Heinrich-Strobel-Stiftung ein Tonband produziere für ein „Klavierkonzert“ für Soloklavier und Tonband, auf dem Klavierklänge aufgenommen und verarbeitet werden. Vielleicht können wir am Wochenende kurz telefonieren unter anderem, um einen Besuch einer „Tannhäuser“-Vorstellung zu vereinbaren. Ich habe übrigens vor, Ende August nach Berlin zu kommen. Bist Du in der Zeit da? Es wäre schön, wenn wir wieder Ideen austauschen könnten.

Bis bald sei und seid sehr herzlich begrüßt,

Sid

43 HEIN AN CORBETT
PENKUN/SCHUCKMANNSHÖHE, 21. 8. 1997

Lieber Sid,

es war schön bei Euch. Grüße bitte Andrea von uns, wir danken ihr und Dir für den Abend.

Hast Du Dich mit der vorgelegten Fassung von Noah schon beschäftigen können? Schreib mir, sobald Du kannst, ein paar Eindrücke auf. Das meint vor allem: Einwände, Wünsche, Bedenken, Vorschläge. So lange man noch in einem Stoff arbeitet, kann man daran ändern; später wird's Flickwerk.

Das Rezitativ von Noah in dem Ararat-Bild ist wohl zu lang. Ich will es brechen/unterbrechen mit den beiden Chören.

Über Deinen Einwand bezüglich der lateinischen Texte von Noah denke ich nach. Latein ist universal, aber assoziiert natürlich christlich-katholisches, was hier falsch wäre. Hebräisch schränkt es auf die jüdische Herkunft ein. Aramäisch wäre vermutlich seiner ursprünglichen Muttersprache am nächsten; dann wird's aber arg für heutige Ohren.

Laß es Dir gut gehen.

*Herzlich
Christoph*

44 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 28. 8. 1997

Lieber Christoph,

nur ein kurzer Nachsatz zu meinem letzten Brief. Ich glaube, ich habe eine Lösung für die Straßenszene gefunden. Ich stelle mir eine Mischung aus einer langsam fortschreitenden Akkordfolge (etwa wie eine Chaconne) und lauter Solipassagen, ohne Text, versteht sich, nur Kombinationen von Lauten, vor. Im Orchester ein ähnliches Verfahren, mit einer, den Chor unterstützenden Harmonik, dazu verschiedene Instrumentalsoli – so ein gerade noch kontrolliertes Chaos. Was denkst Du dazu? Ich denke, es könnte so funktionieren – hängt ja auch von der Bühnenlösung ab.

Ich habe übrigens gestern Abend im Radio eine Sendung über „Von allem Anfang an“ gehört. Es war eine schöne Sendung. Die Moderatorin schien

ganz gut vorbereitet zu sein. Ich lese derzeit auch Deinen Essayband, „Die Mauern von Jericho“. In Deinem Aufsatz zum 85. Geburtstag von Hans Mayer meine ich Eigenschaften gefunden zu haben, die auch auf unseren alten Freund, Herrn N. „federleicht“ passen könnten ... In der Bibliothek neu-lich habe ich etwas über Noach gefunden, wie er im Islam gesehen wird. Er gehörte scheinbar zu den Lieblingspropheten des Propheten. Im Koran gibt's einen vierten Sohn, der ertrunken war, weil er nicht auf Noach gehört hatte, außerdem gibt es die Theorie, daß Noachs Frau erkrankte, da sie ungläubig war – das muß ich noch nachforschen.

Ich hoffe, wir können uns in Berlin sehen. Ich weiß noch nicht endgültig, wann ich komme, vermutlich werde ich das heute oder morgen erfahren.

Eine schöne Zeit wünsche ich Dir und bis bald,

Sid

45 HEIN AN CORBETT
PENKUN/SCHUCKMANNSHÖHE, 28. 8. 1997

Lieber Sid,

ich antworte umgehend, denn ich bin Anfang September nicht in Berlin. Wir könnten uns dort erst ab Mitte September sehen. Den Tannhäuser-Besuch sollten wir dann telefonisch vereinbaren.

Deine Vorschläge sind schön und anregend. Bei Jodel und Brolle⁴⁰ weiß ich, daß da noch etwas fehlt – ich habe es nur noch nicht.

Bei der Fremdsprache (Latein, Hebräisch) bin ich noch sehr unentschieden. Die eigentliche Sprache der Propheten war Hebräisch halt auch nur zum Teil (bei den späteren). Andererseits halte ich es für prägend = richtig, wenn Noah in den Ararat-Szenen sich in jeder Weise vom Noah der Realszenen abhebt.

Bei den „stillen“ Auftritten der beiden Engel bin ich auch noch unentschlossen. Ich überlegte, ihnen Text/Gesang zu geben, was aber dann die Realszenen allzu stark mit den Ararat-Szenen verbindet. Mit dem stummen Auftritt gibt es etwas irreales, wie ein Bunuel-Zitat. Getanzt, das ist denkbar, aber was ist dann mit den Ararat-Szenen? Tanzen alle Engel? Tanzen und singen? Stehen im Chor der Sänger dann zwei (stumme) Tänzer?

40 Zwei Charakternamen im Kontext von Noach, die später wieder gestrichen wurden.

Wir denken weiter darüber nach.

Beste Grüße und bis bald.

Herzlich
Christoph

46 HEIN AN CORBETT
PENKUN/SCHUCKMANNSHÖHE, 30. 8. 1997

Lieber Sid,

unsere Briefe kreuzten sich mal wieder.

Die Lösung der Straßenszene halte ich für völlig richtig. Ich hatte die Szene mir auch in dieser Richtung gedacht, eine Folge von Solipassagen, Motive, die immer wieder aufgenommen werden (die Personen der stummen Szene gehen ja auf und ab, treten in den Hintergrund, kommen dann wieder vor). Die Bühnenlösung sollten wir vorgeben.

Den Noah des Islam kenne ich, die Varianten sind anregend, ich wollte aber nicht noch weiter vom christlichen Modell weggehen, um die (behauptete) Identität nicht zu zerstören.

Wie würde es Dir gefallen, wenn ich eine Figur streiche und Barbara nur noch mit einem Mann bei Noah erscheint, ihrem Freund, den sie später dem Alten zuliebe verläßt? Sonst muß ich für die Dreiergruppe eine neue Geschichte finden, die dann natürlich eigenständig wird und möglicherweise die Hauptstory empfindlich stören könnte. Den neuen Roman (Von allem Anfang an) wirst Du in den nächsten Tagen bekommen; der Verlag hatte irgendwelche Probleme mit dem Versand.

Sei begrüßt
Christoph

47 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 3. 9. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Meine Reise hat sich um eine Woche verzögert, d. h. ich bin vom 8.–11. 9. in Berlin. Ich weiß nicht, ob das für Dich

einen Unterschied macht. Wenn Du schon zurück bist in Berlin, wäre es schön, wenn wir uns sehen könnten.

Die Idee der Dämonen/Engel beschäftigt mich und ich muß sagen, sie gefällt mir immer besser – auch wenn die endgültige Gestaltung noch nicht feststeht. Du hast, wie ich finde, völlig recht, ein stummer Auftritt hat etwas irreales und dies ist für die Arart-Szenen sehr gut. Vielleicht könnten die beiden Engel von Mimen gespielt werden. Ich denke, die zwei könnten gesondert werden vom Chor, z. B. durch Kostüme, und entweder im Chor stehen, zur Seite stehen, oder irgendwie auf der Bühne agieren, vielleicht doch als kleines „Ballettchen“ – ich weiß es noch nicht. Man könnte die Szene evtl. während des Orchester-Zwischenspiels weiterentwickeln. Hattest Du an bestimmte Dämonen gedacht (z. B. Lilith o.ä.)? Sind sie beide männlich, oder wäre ein Mann-/Frau-Paar auch denkbar?

Ob Noach Latein, Hebräisch, Aramäisch oder Deutsch singt ist sicher eine komplexe Frage. Eine archaische Sprache hat natürlich den Vorteil, daß dadurch Raum geschaffen wird zwischen den Realszenen der Großstadt und der Szene in Ararat. Wie gesagt, mir gefällt irgendwie Hebräisch immer noch am Besten, bin aber weiterhin offen. Ich weiß halt nicht, wie Aramäisch klingt.

Ansonsten mache ich mir schon über die Kammermusiken in den Realszenen Gedanken – ich bin zuversichtlich, daß ich gute Lösungen finden werde.

Bei der Suche nach zahlungskräftigen Auftraggebern bin ich noch nicht fündig geworden, aber ich bleibe am Ball und auch hier bin ich trotz aller Schwierigkeiten zuversichtlich.

Ich freue mich auf ein baldiges Wiedersehen und grüße Dich sehr herzlich.

48 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 19. 9. 1997

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief, der heute ankam. Ich hatte mich gewundert, da Du ihn angekündigt hast, aber er kam nicht.

Schön, daß unsere Vorstellungen von der Straßenszene übereinstimmen. Ich denke auch, daß wir die Bühne wenigstens im Groben vorgeben sollen. Hier

wäre eine Kollaboration für mich sehr hilfreich, da „Noach“ mein erstes großes Bühnenwerk sein wird.

Ich habe den islamischen Noach nur zur Information erwähnt – eine solche Auslegung wäre in der Tat weit ab vom Schuss und auch nur verwirrend, denke ich.

Dein Vorschlag, einer der beiden Freunde Barbaras zu streichen, würde mir außerordentlich gefallen. Ehrlich gesagt habe ich schon als Komponist ein wenig gerätselt, wie ich beiden Freunden genügend Persönlichkeit geben könnte. Nun habe ich nur einen Freund, der zudem – was mir sehr sinnvoll erscheint – in Barbara verliebt ist oder wenigstens schon sehr an ihr hängt, was bei der ersten Fassung nicht so ersichtlich war. Ich denke, das Ganze wird durch diese Lösung viel stärker, straffer. Eine solche Konstellation bietet einfach sehr viele, schöne musikalische Möglichkeiten.

Deinen Roman finde ich wundervoll. Ich bin noch nicht ganz durch. Ich werde Dir nach der Lektüre gesondert schreiben.

Ich bin Montag bis Mittwoch nächste Woche wieder in Freiburg. Am 29. 9. fangen meine Kurse an, sodaß ich mit Reisen etwas weniger flexibel sein werde, aber ich denke, wir sollen vielleicht versuchen, einen Termin mit Peter Konwitschny in Dresden zu vereinbaren. Am 22. 10. treffe ich mich in München mit einem befreundeten Regisseur, Helmut Danninger, der sehr viele Leute kennt, unser Projekt kennt und davon begeistert ist und versuchen wird, uns bei der Vermittlung zu helfen. Nach dem Treffen werde ich energisch an die Häuser herangehen – möge es mir und uns gelingen!

Es war schön, Dich und Euch in Berlin zu sehen. Die Lesung fand ich beeindruckend und auch für unsere Arbeit aufschlußreich, aber wie gesagt, ich werde extra über meine Eindrücke zu Deinem neuen Buch schreiben.

Sei und seid bis bald sehr herzlich begrüßt,

49 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 12. 10. 1997

Lieber Christoph,

ich bin ein sehr langsamer Leser (in jeder Sprache), habe aber letzte Woche Dein Buch zu Ende gelesen (nun ist Andrea dabei!). Es ist ein sehr schönes Buch. Ich muß gestehen, ich verstehe nach der Lektüre noch weniger, was

manche der Fragenden bei Deiner Lesung gemeint haben. Für mich ist Dein Buch eine deutliche Fortsetzung Deiner bisherigen Arbeit. Mir scheint, daß Du im Grunde die gleichen Themen von immer verschiedenen Perspektiven beleuchtest – dies gilt für mich auch für das Napoleon Spiel. In „Von allem Anfang an“ war die Grundstimmung vielleicht auf den ersten Blick etwas leichter, heller. Mich hat das Buch emotional sehr bewegt, die Geschichte der Zirkustruppe (Lukas Evangelium), die Person der Lucie, wie verständnisvoll und neutral sie beschrieben wurde, ohne Wertung, aber vor allem hat mich die Geschichte, die Du vorgelesen hast, „Die Venus“ stark beeindruckt. Deine Beschreibung der Magie des Tanzes, wie die Mareika von der Musik getragen werden müßte, auch die Gefühle der Freiheit beim Nackt-Tanzen – ich war wirklich bewegt.

Die Form des Buches fand ich sehr stark. Jedes Kapitel war ein Kunstwerk für sich. Für mich war dieses Buch am nächsten an der Poesie von den Büchern, die ich von Dir kenne. Dennoch ist die Ernsthaftigkeit, mit der Du die Risse zwischen Wirklichkeit und subjektiver Wahrnehmung illuminiert, auch in der Geschichte von Daniel geblieben. Ich habe Deine Arbeit immer so empfunden, daß Du als Autor immer eine Maske trägst und zeigst, wo Wirklichkeit (wenn es so etwas überhaupt gibt, denn gewiss nicht in der Kunst) und subjektive Wahrnehmung verwischt werden. Entschuldige, ich bin kein Schriftsteller und meine Gedanken sind etwas ungeordnet – auf jeden Fall hat mir Dein Buch sehr gefallen und mich bereichert. Danke.

Von meiner Seite aus gibt's leider eine unschöne Geschichte zu berichten. Das Wiener Projekt ist leider doch gescheitert. Es gab zwischen Veranstalter und Sponsoren einen heftigen Streit, mit der Folge, daß das Ganze abgeblasen wurde. Dies hatte mit den Wienern selbst gar nichts zu tun, und sie haben die Tür für weitere Projekte offen gelassen, doch natürlich war es für mich etwas deprimierend. Ob das Werk, dessen Idee ich nach wie vor sehr schön finde, anderweitig realisiert werden kann, weiß ich im Moment noch nicht.

Vielleicht gibt es aber Glück im Unglück, denn eine Folge ist es, daß ich jetzt mehr Zeit haben werde für Noach. Wie kommst Du voran? Hast Du etwas Neues? Ich bin auf Deine Lösung zur Frage der Beziehung zwischen Barbara und dem Freund sehr gespannt. Wie ich sagte, ich habe in Deinem Buch Dinge gefunden, die, wie ich denke, für unser Projekt wesentlich sind. Vor allem die Form – wir müssen es schaffen, denke ich, daß jede Szene in sich geschlossen und wie ein selbstständiges Kunstwerk für sich steht, gleich-

zeitig aber die Szenen in einen Zusammenhang bringen, mit einem Fluß. Die Struktur, die Du mir gezeigt hast, mit den acht Bildern, stellt eine gute Basis hierfür dar. Je mehr ich darüber nachdenke, umso mehr gefällt mir Dein „Angebot“ mit der Straßenszene. Dadurch kann die Verbindung zwischen Ararat und Berlin sozusagen „surreal“ hergestellt werden, durch den Chor. Was denkst Du zur Frage der Cherub- und Dämonen-Rollen? In Stuttgart in der Zauberflöte (eine schöne Produktion übrigens) gibt es zwei Stummrollen, Mozart und der Tod, eine Frau in weiß gekleidet, die Mozart nachjagt und zu verführen versucht. Sie betrachten das Geschehen auf der Bühne, machen gelegentlich eine Tür auf usw. Es tangiert uns vielleicht nicht so direkt, doch Stummrollen als Zeugen der Geschichte könnten mir eventuell gefallen, je nach dem, wie Du sonst das Werk aufbaust.

Es wäre schön, wenn wir uns wieder sehen könnten und weiter austauschen. Ich komme am 17. 12. nach Berlin und bin zwei bis drei Tage dort, vielleicht wäre dies eine Möglichkeit. Außerdem wollen wir vielleicht versuchen, eine „Tannhäuser“-Vorstellung zu besuchen? Es wäre aus meiner Sicht sehr gut, wenn wir bei der Gelegenheit mit Peter Konwitschny reden könnten. Vielleicht könnte er mir Hinweise geben, wo ich nachhaken könnte. Ich bin vom 25. 11. bis zum 10. 12. in New York, könnte also vorher nach Dresden reisen. Wir sollten vielleicht telefonieren, um einen Termin auszusuchen. Wie ich Dir geschrieben habe, gebe ich inzwischen Kurse, sodaß ich nicht mehr ganz so flexibel bin, aber einen Termin finden wir mit Sicherheit.

Ich habe Dir eine Kassette mit ein paar neueren Stücken beigelegt. Da wir in Berlin damals über „Lear“ gesprochen haben, lege ich auch die Noten des Werks bei, damit Du sehen kannst, wie ich mit dem Text umgegangen bin. Außerdem eine Programmnotiz zu „Comino Incantations“, da ich die Figur des Abulafia faszinierend finde. Ich hoffe, die Werke gefallen Dir.

Noch einmal herzlichen Dank für das Buch. Ich freue mich auf ein baldiges Wiedersehen.

Dein

Sidney Corbett

Comino Incantations für Oboensolo (1994)

Der hebräische Kabbalist und ekstatische Mystiker Abraham Abulafia (geb. 1240 in Saragossa, gest. nach 1291) gehört zu den hervorragendsten, aber auch merkwürdigsten Persönlichkeiten des mittelalterlichen Geisteslebens. Im 18. Lebensjahr, nach dem Tod seines Vaters, der auch sein Lehrer war, wanderte Abulafia nach Palästina aus, um den mythischen Sambayton-Fluß zu suchen, doch der Ausbruch des Kriegs in dem Gebiet brachte seiner Reise ein abruptes Ende.

In Verona studierte er die Schriften des Maimonides, die ihn nachhaltig beeindruckten und er kehrte schließlich nach Katalonien zurück, wo er lehrte. Um 1270 hatte er eine Vision, in der ihm von Gott befohlen wurde nach Rom zu gehen, um den Papst zu treffen und ihn zum Judentum zu bekehren. In dieser Zeit fing sein Studium der Kabbala an. Am Ende des hebräischen Jahres 5040 (Herbst 1280), versuchte Abulafia eine Audienz mit Papst Nikolaus II zu erlangen, worauf er mit dem Scheiterhaufen bedroht wurde. Unbeeindruckt ging Abulafia zur päpstlichen Sommerresidenz, aber als er an die Tür klopfte, starb der Papst plötzlich, wodurch Abulafia dem sicheren Tod entging. Nach einer kurzen Verhaftung in Rom ging Abulafia nach Sizilien, wo er als Messias auftrat. Er geriet in immer heftiger werdende Konflikte mit den hebräischen Gelehrten, sodaß er schließlich auf der kargen Insel Comino bei Malta ins Exil ging. Nach 1291 gab es keine Zeichen von Abulafia mehr.

Abulafia entwickelte eine Methode der kabbalistischen Meditation, die zur direkten Gotteserfahrung führen sollte. Seine Methode bestand aus Kombinationen der Zahlenwerte der hebräischen Buchstaben des Namen Gottes. Abulafias zahlreiche Schriften sind reich an ekstatischen und gar explizit erotischen Bildern der mystischen Einheit.

Die *Comino Incantations* sind eine Art Fantasia des brillianten, doch exzentrischen alten Mystikers, der allein auf dieser kargen verlassenen Mittelmeerinsel Comino meditiert, kontempliert und durch seine Oboe zu Gott singt. Das Werk wird ohne Pause gespielt, ist aber in fünf Sätze unterteilt, die die Form eines kontemplatives Gebets umreißen. Die innere Geometrie des Werks bezieht sich auf mein Studium der Schriften Abulafias, insbesondere die Praktiken der Kombination der Buchstaben der Heiligen Namen.

In *Invocation*, dem ersten Satz, werden die thematischen Bausteine des Werks sowie die Achsen der Symmetrie etabliert, nach denen das Werk sich entfaltet. *Seliha* (pl. Selihot) ist eine Form der mittelalterlichen hebräischen Poesie – eine Art Bußlied. Der zweite Satz ist also eine kontemplative *Lamentation*. In *Circle Dances*, dem dritten Satz, wird ein Aspekt des Abulafia'schen Systems reflektiert: die Kontemplation der 24 konzentrischen Kreise, geformt durch Kombinationen der Namen Gottes, wodurch nach Ablauf Abulafia's spirituelle Ekstase erreicht werden könnte. In *Meditation* wird eine weitere beliebte Praktik Abulafias reflektiert, die freie Assoziation der Bilder impliziert durch die Kombinationen von Buchstaben nach der antiken hebräischen Disziplin der Gematria. In *Illumination* werden die Melodien von den Schranken der Kombinationen befreit und entwickeln sich in expansiven, leuchtenden Linien.

Die Comino Variations sind Peter Veale gewidmet

50 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 22. 10. 1997

Lieber Sid,

Dank für Deine wunderschöne Sendung. Das Band habe ich mir sofort angehört. Besonders das 2. Stück beeindruckte mich. Ich meld mich dazu noch einmal, wenn ich wieder etwas mehr Ruhe habe und in der Stadt bin. (Derzeit reise ich etwas viel – zu viel – umher.)

Dank auch für Deine Bemerkungen zu dem Buch. „Komisch-melancholisch“ ist die häufigste Einschätzung dazu. Freut mich, denn das war eine Temperatur, die sich nicht von allein einstellt. Da brauchts etwas Handwerk u. a.

Die Nachrichten von dem Wiener/SOS-Kinderoratorium sind fürchterlich.⁴¹ Ich kenne das, wie oft habe – auf eine Zusage vertrauend und vom Stoff angetan – ich mich in eine Arbeit gestürzt, die dann mit einer einzigen und winzigen Entscheidung scheitern mußte. Und dann war Arbeitszeit geopfert und Energie. Und bezahlt wurde auch nichts. Wir müssen aufpassen. Jetzt sollte erst an dem Vertrag gearbeitet werden. Die Staatsoper Berlin schuldet mir seit 8 Jahren ein Honorar für ein nicht durch meine Schuld gescheitertes

41 Vgl. Fußnote zu Brief 22.

Opernprojekt, bei dem ich – selbstverständlich und wie immer – meinen Teil erfüllt habe.

Am Noah notiere ich mir Einfälle. Ich wills dann gebündelt wieder angehen. Das Verstreichen von Zeit ist für eine Arbeit auch nützlich. Du hattest mal geschrieben, daß Du für den Wohnungsbesitzer noch ein paar zusätzliche Zeichen/Zeichnungen erwarten würdest. Schreib mir mal gelegentlich, woran Du etwa dachtest.

Grüß' Deine Frau

Herzlich
Christoph

51 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 28. 10. 1997

Lieber Christoph,

danke für Deinen Brief. Ja, schade ist es mit Wien usw. schon, doch bin ich trotz allem recht guter Dinge. Heute fahre ich zur Uraufführung eines Werks für Sax, E-Gitarre und Kontrabaß nach Köln. Das Ensemble heißt „Ugly Culture“ – wollen wir mal sehen ...

Ich habe gerade mit Dresden telefoniert. Es gibt in dieser Spielzeit nur noch drei Vorstellungen von „Tannhäuser“, am 4. 1., 14. 1. und 18. 1. 1998. Wollen wir eine der Vorstellungen besuchen? Hierzu eine Idee, vielleicht auch ein Vorschlag: wenn mein Almanach noch aktuell ist, heißt die Chef-dramaturgin am Haus Dr. Hella Bartnig. Ich denke, es wäre vielleicht sinnvoll zu versuchen, während des Besuches auch bei ihr einen Termin zu vereinbaren. Hierzu braucht es etwas Planung. Meine Frage: wäre es vielleicht möglich, Peter Konwitschny zu fragen, ob er einen Kontakt vermitteln könnte? Ich würde dann vorab Material (Kassette, Unterlagen, das Exposé) nach Dresden schicken. Was meinst Du? Ich mache gerne alle Gespräche selbst, nur ist es immer sinnvoll, erfahrungsgemäß, wenn man vorher eine Empfehlung hat, denn es gibt ja viele Komponisten, die eine Oper schreiben wollen.

Ich hoffe, es geht Dir trotz Deiner Reiserei gut. Ich las in der FAZ, daß Du im November in Leipzig bist. Ich wünsche Dir bei Deinen Lesungen viel Erfolg.

Mit einem herzlichen Gruß

52 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 12. 11. 1997

Lieber Sid,

die drei Termine im Januar wären für mich möglich. Ich werde bei Konwitschny anfragen, wann er in Dresden ist, damit wir ihn dort sprechen können.

Ihn um einen Kontakt mit der Dramaturgie zu bitten, scheint mir nicht so sinnvoll: mir schien, er fürchtete, sich uns gegenüber irgendwie festzulegen, und eine solche Empfehlung wäre seinerseits wohl noch zu früh. Vielleicht ergibt das Gespräch mit ihm etwas.

Ich melde mich, wenn ich etwas von ihm höre (und auch wieder in Berlin bin).

Mit besten Grüßen
Christoph

53 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 24. 11. 1997

Lieber Sid,

Konwitschny wird im Januar nicht in Dresden sein. Er ist in Hamburg, hat dort am 18. Januar Premiere. Wir können uns also für einen der Termine frei entscheiden.

Ein Gespräch mit der Dramaturgie in Dresden aber kannst Du, solltest Du vielleicht (auch ohne K.s Empfehlung) zu vereinbaren suchen. Vielleicht könnten wir uns mit dem Dramaturgen am Nachmittag vor der Aufführung treffen, ihm/ihr etwas über unseren Plan erzählen. Vielleicht hilft es. Ich habe jetzt einen weiteren kleinen Strohalm: eventuell kann ich Bremen für unser Projekt gewinnen. Im Januar/Februar will der Intendant eine Vorentscheidung treffen. Das Gespräch lief recht gut, allerdings kennt er bisher nur mich; ich werde Dich also gegebenenfalls bitten, ihm etwas von Dir zu schicken. Wir müssen das neue Jahr abwarten. Du siehst, ich bin nicht untätig.

Mit besten Grüßen
herzlich
Christoph

Lieber Christoph!

Endlich läuft meine Computer-Ausrüstung wieder. Wie ich schon geschrieben habe, habe ich mich mit Peter Konwitschny in Hamburg getroffen und er sagte mir, er möchte das Werk gerne inszenieren. Allerdings sagte er mir auch, er möchte es nicht von sich abhängig machen, weil er nicht genau weiß, was auf ihn zukommt. Auf jeden Fall hat er dann auch von sich aus angeregt, sowohl in Essen als auch in Hamburg nachzufragen. Es war ein sehr spannendes Treffen – wenn auch leider sehr kurz, weil er sich dringend ausruhen mußte. Die Lohengrin Inszenierung wird, glaube ich, sehr spannend sein.

Lieber Christoph, es war sehr schön, sich mit Dir wieder austauschen zu können. Ich weiß, daß es aufgrund der schweren Krankheit Deines Freundes für Dich nicht leicht war. Ich hoffe, daß das Leiden nicht unerträglich sein wird. Ich denke an Dich und an Christiane.

Ich habe Dir eine Kopie meines Schreibens nach Berlin sowie nach Hamburg beigelegt. Ich werde in Kürze nach Essen schreiben – eine Kopie wirst Du auch erhalten. Hast Du schon aus Dresden etwas gehört? Ich werde weitere Versuche (Stuttgart, Salzburg, Bielefeld) unternehmen und Dich auf dem Laufenden halten.

Derzeit schreibe ich an den Liedern für Schwetzingen. Heute war Ruth Ziesak, die Sopranisten für die die Lieder geschrieben werden, im Radio zu hören. Sie singt wirklich wundervoll – wie ein Engel. Vielleicht wird es für Dich möglich sein, zur Uraufführung zu kommen, in Schwetzingen am 22. 5. 1998. Falls Du es einrichten kannst, würde ich Dich hierzu gerne einladen. Oder zur Uraufführung meiner Kammersinfonie am 12. 5. 1998, im Leipziger Gewandhaus. Wir können hierüber sprechen.

Ich grüße Dich sehr herzlich und freue mich auf ein baldiges Wiedersehen.

Dein

55 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 9. 1. 1998

Lieber Sid,

ich wartete, weil ich noch immer auf eine Nachricht aus Dresden hoffte/hoffe. Bislang nichts. Wir sollten uns darauf einrichten, am 18. 1. nach Dresden zu fahren. (Falls doch noch eine Meldung kommt, rufe ich Dich an.)

Das Gespräch mit Peter K. scheint sehr erfreulich gewesen zu sein. Sehr schön und überraschend, daß Du eine (feste/halbe) Zusage von ihm hast.

„Love, and be silent“ gefällt mir ganz besonders. Es ist sehr anregend, wie Du die Stimme führst. Ich denke, ich werde den lateinischen Textteil rauswerfen und hebräische Zitate wählen. Vielleicht etwas von den Charakterisierungen Noachs aus dem Moses-Text. Oder aus dem Talmud oder der Haggada zum Thema. Aramäisch ist, denke ich, nicht möglich. Was meinst Du? Kennst Du eine gute Transkription?

Uns allen ein gutes Jahr.

Ich melde mich, wenn ich aus Dresden noch etwas höre.

Herzlich

56 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 10. 1. 1998

Lieber Christoph,

Danke für Deinen Brief von gestern. Es freut mich, daß Dir meine Cordelia-Lieder gefallen haben, denn alle diese Lied-Projekte sind gewissermaßen auch Vorstudien für unsere Oper. Besonders die Frage, wie man einen dramatischen Text auch dramatisch behandeln kann, ohne sich auf das allzu sehr plakativ „Bühnendramatische“ zu stützen, beschäftigt mich im Moment. Ich suche eine Dramatik, die aus den Tönen selbst heraus entsteht. Gleichwohl verlangt ein Bühnentext, wie eben „Lear“, eine „szenische“ Behandlung. Ich war selbst ganz zufrieden mit der Arbeit – mal schauen, wie mir die Lavant-Lieder, die von der Text-Vorlage völlig anders sind, gelingen werden.

Ja, wir können gerne am 18. 1. fahren, ich muß aber dann dummerweise unbedingt früh morgens wieder nach Stuttgart zurückfahren (es fährt ein Zug

um 7:25 Uhr). Vielleicht ergibt sich ja vor der Vorstellung die Möglichkeit, beim Intendanten vorzusprechen. Eine andere Frage: bekommen wir überhaupt Karten? Wir können dies alles vielleicht am Besten kurz telefonisch klären.

Aramäisch – ja, dort habe ich überhaupt keine Ahnung und ich denke, wir machen eine Fiktion, daher müssen wir von mir aus nicht unbedingt slavisch an einer Authentizität festhalten, die es ohnehin nicht gibt und nicht geben kann. Hebräisch wäre für mich am Stimmigsten – welche Zitate weiß ich nicht. Deine Vorschläge (Moses, Talmud...) fand ich gut. Ich werde darüber nachdenken und forschen – vielleicht finde ich etwas Hilfreiches.

Peter K. sagte mir übrigens, daß der Intendant in Bremen doch verlängert wurde und auch, daß eben dieser schon lange mit Peter K. arbeiten wollte. Herr Konwitschny selbst schien mir ein ganz wenig reserviert – er äußerte leise Bedenken bzgl. des Orchesters. Ich kenne das Haus nicht – von daher habe ich keine Meinung hierzu.

Bis bald, sei ganz herzlich begrüßt

57 CORBETT AN PETER KONWITSCHNY
 STUTTGART, 12. 1. 1998

Sehr geehrter, lieber Herr Konwitschny,

vielen Dank für das schöne Treffen in Hamburg. Es war mir eine Freude, mich mit Ihnen austauschen zu können. Ich habe Ihnen zur Information eine Kopie meines Briefes an Herrn Hänseroth beigelegt – ich hoffe, er ist in Ihrem Sinne. In Essen habe ich mit Frau Dr. Kerstin Schüssler, einer Dramaturgin, telefoniert und erzählt, daß Sie an der Inszenierung von *Noach* interessiert sind. Frau Schüssler wird das Vorhaben an Herrn Soltesz weitergeben. Sicherlich wäre es nicht falsch, wenn Sie ihn von Ihrer Seite aus darauf ansprechen würden, falls sich eine Möglichkeit ergeben sollte. Von Dresden haben wir natürlich noch nichts gehört, aber hoffentlich hören wir bald etwas. Sie sehen, wir tun was wir können, damit dieses schöne Projekt realisiert werden kann. Daß wir Sie für das blasphemische Projekt interessieren konnten, freut mich außerordentlich – ich werde Sie auf jeden Fall auf dem Laufenden halten.

Ich wünsche Ihnen für die Premiere von *Lohengrin* am 18. 1. 1998 von Herzen alles Gute. Ihre Ansprache vor dem Chor bei der Probe die ich besuchen durfte (nochmal vielen Dank!!), fand ich inspirierend.

Ich danke Ihnen noch einmal für Ihr Interesse an unserem *Noach*.

Seien Sie sehr herzlich begrüßt,

Ihr

Sidney Corbett

58 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 20. 1. 1998

Lieber Sid,

es war schön mit Dir in Dresden. Und das gute Gespräch mit Frau Bartnig hilft – wie ich merke – bei der Arbeit. Es gab gleich ein paar Einfälle.

Den Flusser⁴² wollte ich Dir immer mitbringen. Nun schicke ich ihn, bevor ich ihn wieder vergesse. Er ist sehr amüsant und anregend. An Konwitschny schrieb ich.

Nun sollte es eigentlich von allen Seiten Angebote für uns hageln.

Grüße an Andrea.

Herzlich

Christoph

PS. Eben kam Dein Fax und wir haben telefoniert. Der Artikel⁴³ ist sehr schön. Er geht verständnisvoll auf Deine Haltung und gewählte Traditionen ein. Du kannst damit sehr zufrieden sein. C.

42 Gemeint ist *Die Geschichte des Teufels* von Vilém Flusser.

43 Grimmel, Werner M. (1998): Hören auf die innere Stimme. Der Komponist Sidney Corbett. In: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 159, 1998, S. 15-17.

59 CORBETT AN HELLA BARTNIG
STUTTGART, 21. 1. 1998

Sehr geehrte Frau Bartnig,

ganz herzlichen Dank für das sehr anregende Gespräch vom 18. 1. 1998 in Dresden. Ich würde mich sehr freuen, wenn wir es bald fortsetzen könnten. Die anschließende Vorstellung von „Tannhäuser“ war auch sehr aufschlußreich – Peter Konwitschny ließ bei seiner Interpretation viele Fragen offen. Die Widersprüche wurden nicht geglättet – im Gegenteil, sie wurden eher unterstrichen. Es war ein wirklich schöner Musiktheaterbesuch.

Wie in Dresden abgesprochen, erhalten Sie anbei eine Partitur meiner Kammeroper „X und Y“. Falls Sie hierzu Fragen haben oder weiteres Material benötigen, bitte geben Sie mir kurz Bescheid.

Heute ist ein Artikel über mich in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erschienen, den ich Ihnen zur Information beilege.⁴⁴ Falls ich Ihnen weiteres Material bezüglich des Opernprojektes „Noach“ geben kann, lassen Sie mich dies bitte wissen.

Falls Sie es einrichten können, würde ich mich sehr freuen, wenn Sie zur Uraufführung meiner Kammersinfonie im Leipziger Gewandhaus kommen könnten, am 12. Mai 1998. Ich werde Ihnen hierzu gesondert eine Einladung zukommen lassen.

In der Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen.

Mit freundlichen Grüßen

Sidney Corbett

60 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 2. 2. 1998

Lieber Christoph,

Danke für Deine Sendung. Noch bleibt der Angebot-Hagel aus, doch bleibe ich optimistisch. Anbei ein paar Zeitungsausschnitte zu „Lohengrin“ in Hamburg.

44 Grimmel, Werner M. (1998): Hören auf die innere Stimme. Der Komponist Sidney Corbett. In: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 159, 1998, S. 15-17.

Ich mache mir nach wie vor Gedanken zur Besetzung des Herrn. Außerdem überlege ich die Frage des Übergangs zwischen 1. und 2. Szene. Ich komme evtl. Mitte März nach Berlin. Bist Du zwischen ca. 11. – 14. 3. 1998 in Berlin? Vielleicht könnten wir uns dann sehen. Wer weiß, vielleicht hat bis dahin der Hagel angefangen und wir werden uns vor Angeboten kaum noch retten – wir werden sehen.

Bis bald, sei sehr herzlich begrüßt
Dein

61 CORBETT AN HEIN
 STUTT GART, 13. 2. 1998

Lieber Christoph,

bevor wir eine Woche nach Mallorca abfliegen, wollte ich mich kurz melden. Noch habe ich nichts von den angesprochenen Häusern gehört, aber das war vielleicht noch nicht zu erwarten. Doch warten war meine Sache nie, und pokern kann ich auch nicht. Als Student habe ich manchmal Poker gespielt – meine Studienkollegen kriegten immer ganz große Augen als sie gehört haben, daß ich mitspielen würde, haben Vorlesungen und Termine fallenlassen. Mein damals äußerst begrenztes Portemonnaie konnte die recht empfindlichen Verluste nicht verkraften, also ließ ich das Pokerspiel sein ...

Die Arbeit an den Liedern für Ruth Ziesak habe ich beendet: „Lieder aus der Bettlerschale“ nach Texten von Christine Lavant. Ich habe Dir die Texte beigelegt. Die Uraufführung ist für den 22. 5. in Schwetzingen geplant. Die Kammerinfonie wird am 12. 5. in Leipzig uraufgeführt. Nun kann die Arbeit an Noach beginnen. Ich habe jetzt langsam angefangen, Skizzen zu Lösungen der Kammermusiken zu machen – ich denke an eine Art Mosaik – aus verschiedenen ineinander verwobenen Kammermusiken. Ich betreibe weiterhin Studien, neben Mozart noch Wozzeck, nicht so sehr wegen der musikalischen Sprache als Fragen des formellen Aufbaus. Mit der Besetzung des Herrn habe ich angefangen, verschiedene mögliche Lösungen aufzuschreiben und sie zu vergleichen. Mit dem Chor werde ich konkreter, noch sind die Überlegungen nicht abgeschlossen. Hast Du weiteres Material bzgl. des Freundes von Barbara? Wie sieht es mit dem Übergang von Szene 1 bis 2 aus? Mein Einfall – wahrscheinlich keine gute Idee – wäre, daß in der 2. Szene Barbara aufräumt, während Noach ihr seine Geschichten erzählt. Wie gesagt, ein recht bescheidener Einfall.

Ich komme vermutlich um den 13. 3. nach Berlin. Es wäre schön, wenn wir uns dann sehen könnten. Sollte ich um einen Termin bei der Deutschen Oper fragen? Sollte ich außerdem etwas nach Bremen schicken? Wenn ja, vielleicht könntest Du mir sagen, an wen ich mich wenden soll. Hast Du etwas aus Dresden von Frau Bartnig gehört? Oder von P. Konwitschny? Na ja, Du siehst, ich bin beim Warten eher schlecht.

Ich bin am 20. 2. 1998 aus Mallorca zurück – vielleicht können wir uns danach sprechen – hoffentlich gibt's bald was Neues!

Sei sehr herzlich begrüßt

62 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 14. 2. 1998

Lieber Sid,

erholt Euch gut in Mallorca. (Was macht man da – außer schwimmen? Und kann man das in dieser Jahreszeit?)

Der Mai wird für Dich ja sehr erfolgreich. Ich hoffe, am 12. bei der Kammer-sinfonie dabei zu sein. Am 13. 3. können wir uns sehen.

Ich denke, wir sollten ab Mitte März bei den schweigenden Häusern nachfragen. Wir sprechen in Berlin darüber.

Der von Dir genannte Übergang von Szene 1 zu 2 ist nicht szenisch. Da brauchen wir wohl noch mehr als nur einen Einfall. Da muß ich rabiater ändern.

Alles Gute
Christoph

63 HELLA BARTNIG AN CORBETT
(Schreiben in Kopie an Hein)
DRESDEN, 16. 2. 1998

Sehr geehrter Herr Corbett,

ich hoffe, der Abend mit „Tannhäuser“ aus der Sicht von Peter Konwitschny hat gehalten, was Sie sich und ich Ihnen davon versprochen habe. Ich konnte inzwischen auch den Hamburger „Lohengrin“ erleben, von dem ich ebenfalls begeistert war. Ihre Geschichte „Ein älterer Herr, federleicht“ habe ich gleich

nach unserem Treffen gelesen. Sie hat mich sehr berührt in ihrer Mischung aus Ernst der Situation und Heiterkeit. Für mich lebt sie sehr von der genauen Beobachtung der leisen, unspektakulären Vorgänge und dem überraschend geheimnisvollen Schluß, den ich, zugegeben, mehrmals gelesen und überdacht habe. Noch länger mußte ich über diesen Stoff als Vorschlag für eine Oper nachdenken. Zunächst einmal sehe ich darin ein sehr intimes Kammerstück von zwei Personen, wofür die Bühne der Semperoper sicher zu groß wäre. Aus der Formskizze⁴⁵ entnehme ich, daß Sie neben den musikalisch als Kammermusik bezeichneten Szenen eine sinfonische und eine vokalsinfonische Ebene einbeziehen möchten mit dem Erscheinen des Herrn und den Straßenszenen. Das könnten Dimensionen sein, für die eine große Bühne wiederum günstig wäre, wenn Sie an eine szenische Vergegenwärtigung dieser Teile denken. Hier vermute ich noch eine zweite Handlungsebene, über die ich gern noch etwas erfahren würde: Was hat Noach mit dem Herrn zu verhandeln, weshalb wird Noach vertrieben und erschlagen? Zur Zeit bewegen sich meine Eindrücke etwas unentschieden zwischen Kammerstück und Oratorium (was ja im Fall von „Fidelio“ schon einmal eine Oper ergeben hat). Aber vielleicht irre ich mich ja auch. Ich würde mich jedenfalls freuen, wenn ich darüber von Ihnen Näheres hören könnte. Nochmals vielen Dank für Ihren Besuch.

Mit freundlichen Grüßen

Hella Bartnig
Chefdramaturgin

P.S. Der Brief mit gleichem Wortlaut geht auch an Herrn Hein.

64 HEIN AN HELLA BARTNIG
(Schreiben in Kopie an Corbett
mit handschriftlicher Notiz)
BERLIN, 20. 2. 1998

Sehr geehrte Frau Dr. Bartnig,

es war ein sehr anregendes Gespräch mit Ihnen. Vielen Dank. Und der „Tannhäuser“ war erstaunlich und hervorragend; und wieder absolut überzeugend. Für mich war es ein wunderbarer Tag in Dresden.

45 Vgl. Anlage zu Brief 37.

Die Berichte über den Hamburger „Lohengrin“ klingen sehr vielversprechend. Ich versuchte, ihn noch zu sehen, aber Konwitschny sagte mir, daß diese Inszenierung erst in einem Jahr wieder auf die Bühne kommt.

Zu unserer Oper: Die Erzählung gibt nicht annähernd das Libretto wieder. Als erklärendes Material für mein Libretto ist sie – fürchte ich – eher irreführend. Denn die Erzählung ist intim und leise geführt, und der Schluß ist prosaisch und gänzlich ungeeignet für eine szenische Lösung.

Im Libretto werden durchaus Teile der Erzählung genutzt, aber die Geschichte wird eine andere sein. Vor allem muß die Story dramaturgisch und szenisch geführt werden. Es wird eine größere Geschichte, es kommen Personen und Handlungsplätze hinzu. Der Chor wird vielfältig gebraucht, es soll auch kleine solistische Aufgaben für Chormitglieder geben.

Auf der biblisch-mythischen Ebene geht es um die Wahl und den Auftrag Gottes und um sein gegebenes und aus Noahs Sicht nicht eingehaltenes Versprechen. Eine Klage des Menschen (Noah), kein „Verhandeln“, da Gott sich nicht rechtfertigen muß. Es werden zwei durchaus dramatische Szenen sein, die aber auch – den handelnden Personen angemessen – einen oratorischen Charakter haben könnten.

Als Kammeroper wird der „Noah“ zu groß sein. Es gibt Szenen in seiner Wohnung mit bis zu sechs Personen, aber eben auch die großen Straßen- und die biblisch-mythischen Szenen, die den Rahmen einer Kammer sprengen würden.

Liebe Frau Dr. Bartnig, bitte nehmen Sie die Erzählung nur als einen Hinweis auf den Charakter des Librettos. Ich hoffe, ich habe Ihnen mit dem Brief etwas mehr zu der Oper sagen können. Schreiben Sie mir bitte, wenn Sie noch Fragen haben oder Erläuterungen benötigen. Ich will versuchen, so gut ich es kann, den sich entwickelnden Operntext zu beschreiben, aber es fällt mir immer schwer, eine Arbeit zu benennen, die erst entsteht.

Mit besten Wünschen

[Christoph Hein]

*Lieber Sid,
dies nur zu Deiner Information. Mehr ist da z. Zt. wohl nicht zu sagen.*

*Gruß
Christoph*

65 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 23. 2. 1998

Lieber Christoph,

heute kam Dein Brief an Frau Dr. Bartnig. Ich denke, Du hast unser Anliegen sehr klar und auch spannend formuliert. Hoffentlich führt dies zu einem weiteren Gespräch in Dresden.

Ich lese derzeit ein Buch über die Propheten von Abraham Heschel. Ich versuche, Zugang zu Noach als Prophet zu finden. Zu dem weltlichen alten Mann habe ich Zugang durch die eigenen Erfahrungen (mit Großeltern, ältere Herren in der Nachbarschaft usw.), doch prophetische Erfahrung habe ich natürlich nicht. Ich habe Dir ein paar Seiten herauskopiert. Ich weiß nicht, ob es für Dich interessant ist. Falls Du es möchtest, kann ich Dir das Buch nach Berlin mitbringen.

Apropos Berlin: gestern rief mich Anja Tuckermann an (schöne Grüße!). Sie sagte, ihr habt Euch im Kino bei der Biennale gesehen aber nicht sprechen können. Jedenfalls hat ihr neues Stück für das Grips Theater am 13. 3., 15 Uhr, Premiere und die Frage wäre, ob wir hingehen möchten. Sie würde für uns Karten besorgen. Wir könnten uns dann entweder anschließend oder am 14. 3. treffen, um unsere Sache zu besprechen. Ich bin da ganz flexibel und würde mich gerne nach Dir richten. Gib mir bitte bald Bescheid, ob Du zu Anjas Stück hingehen magst, damit ich die Karten bestellen kann.

Sei auf bald herzlich begrüßt

66 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 27. 2. 1998

Lieber Sid,

bitte ruf mich an, wenn Du in Berlin bist; wir müßten uns allerdings am 13. sprechen, da ich am 14. nicht mehr in Berlin bin. (Die Tage vorher bin ich in Wales, also auch nicht erreichbar.)

Anja Tuckermann habe ich nicht gesehen. Zur Premiere werde ich es vermutlich nicht schaffen; es sind etwas viel Termine in dieser Zeit.

Dank für die Kopien aus dem Heschel-Buch. Ich glaube nicht, daß ich in diese Richtung gehen oder auch nur schauen will. Aber ich werde mir von Dir erzäh-

len lassen, was Du da suchst und findest. (Ich bin da etwas geschädigt durch ein Elternhaus, in dem vor allem solche Bücher zu finden waren.)

Bis bald und herzlich

Christoph

67 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 17. 3. 1998

Lieber Christoph,

es war ein sehr schöner Abend bei Euch – noch einmal vielen Dank dafür –; es ist für mich immer inspirierend und ich brachte wieder Entdeckungen mit (z. B. bzgl. der Besetzung der „Stimme des Herrn“), die in die Arbeit fließen könnten.

Gestern habe ich Curt Roesler in Berlin telefonisch gesprochen. Er bat noch um Geduld, hätte sich mit unserem Projekt noch nicht beschäftigen können, da er im Umzug begriffen und alles in Kartons sei. Ich sollte mich bitte in 6–8 Wochen wieder melden. Werde ich auch tun, auch wenn ich wie Du nicht gerade optimistisch bin. Ich werde auf Dein Gespräch in Dresden warten – danach könnte ich gegebenenfalls mit Essen und Hamburg wieder aktiv werden (es sei denn, ich höre vorher von denen etwas).

Ich grüße Dich und auch Christiane sehr herzlich

Sid

68 HEIN AN CORBETT
 BERLIN, 31. 3. 1998

Lieber Sid,

wie verabredet frage ich heute in Dresden an; eine Kopie des Briefes folgt dem Brief.

Heute bekam ich Post aus Bremen.⁴⁶ Ich schicke Dir auch hier eine Kopie. Bitte schicke Pierwoß die erbetenen Tonträger – und vielleicht auch den/die

46 Am 26. März 1998 schreibt Klaus Pierwoß an Hein. Er bittet um die Zusendung von Tonträgern und ergänzt: „Bei aller Hochschätzung Ihrer Rolle als Librettist – der Komponist ist nicht unwichtig.“

Artikel über Dich. (Nach drei Monaten kam dieser dünne Brief aus Bremen; das verweist nicht eben auf übersteigertes Interesse. Aber wir müssen es trotzdem versuchen.)

Schreib mir bitte gelegentlich Deine Aufführungstermine; ich habe sie nur ungenau notiert, sehe ich eben.

Laß es Dir gut gehen. Grüße an Andrea.

Bis bald
Christoph

69 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 31. 3. 1998

Lieber Christoph!!

Danke für Dein Fax. Ich werde ein Paketchen für Herrn Pierwoß machen. Daß es nicht überschwänglich klang (seine Anfrage), ist nicht verwunderlich, aber ich fand seinen Brief nicht so schlecht. Ich denke, meine Musik kann sich hören lassen – mehr habe ich eh nicht zu bieten ... Danke für Deine Nachfrage in Dresden – dieses Haus wäre ja das Großartigste überhaupt.

Ich habe mich neulich mit einer der zwei Chefdramaturgen des Stuttgarter Staatstheaters getroffen und unsere Oper vorgestellt – noch ist natürlich nichts zu vermelden, da es erst letzte Woche war, aber der Umgang war sehr nett, wir sind Nachbarn und sie hat die Dramaturgie bei einer Kollegin, Adriana Hölszky, gemacht (bei „Bremer Freiheit“). Ich habe sonst noch ein paar Ideen, allerdings leider nicht annähernd so spannende wie Dresden, aber wir werden sehen. Noch hege ich in Dresden Hoffnungen, und Bremen ist ja auch ein Theater, finde ich.

Meine Uraufführung in Leipzig ist für den 12. 5. 1998 geplant, im Gewandhaus. Gespielt wird meine *Kammersinfonie* von der Leipzig Sinfonietta unter Leitung von Roger Epple (Chef der Oper Halle – vielleicht auch ein Versuch wert??). Außerdem auf dem Programm sind Werke von Ligeti. Das Konzert in Schwetzingen ist für den 22. 5. 1998 geplant, mit der wirklich wundervollen Sopranistin Ruth Ziesak. Allerdings ist es noch fraglich, ob es klappt (dies zwischen uns), weil sie sehr wenig Probenzeit mit dem Pianisten hat – sie wird auf jeden Fall die Stücke singen (im Gegensatz zu Wien

damals), aber es ist möglich, daß die Uraufführung verschoben wird. Ich gebe Dir Bescheid.

Ansonsten läuft alles ziemlich gut. Ich freue mich auf bevorstehende Konzerte (18. 4. in Heidelberg; 26.4. meine Cordelia Lieder in Bochum, sowie Leipzig und Schwetzingen) und habe trotz der zu erwartenden Schwierigkeiten ein gutes Gefühl, daß es bald mit unserem *NOACH* losgeht. Christoph, ich würde mich sehr freuen, wenn Du Zeit hättest für die UA in Leipzig –, wenn Du es schaffen kannst, gib mir bitte Bescheid, damit ich Karten besorgen kann.

Ich grüße Dich und Christiane sehr herzlich

Sid C.

70 HEIN AN
BERLIN, 31. 3. 1998

Sehr geehrte Frau Dr. Bartnig,

ich hoffe, meine Erklärungen zu unserem Opernstoff haben Ihnen etwas sagen können. Wenn Sie von Sidney Corbett oder mir noch weitere Informationen benötigen, bitte ich um eine kurze Nachricht.

Mit Konwitschny sind Corbett und ich im Gespräch. Er ist interessiert, und ich setze – auch bei unserer Oper – auf ihn.

Mit den besten Wünschen

71 HEIN AN HELLA BARTNIG
(Schreiben in Kopie an Corbett mit
handschriftlicher Bemerkung)
BERLIN, 27. 5. 1998

Sehr geehrte Frau Dr. Bartnig,

ich danke Ihnen nochmals, daß ich die schöne Inszenierung vom „Thomas Chatterton“ sehen konnte. Matthias Pintscher ist gewiß eine der großen Hoffnungen. Die Arbeit ist mehr als erstaunlich und läßt alle Erwartungen zu.

Konwitschnys Mitteilung habe ich nicht ganz verstanden. Er hatte – sowohl Sid Corbett wie mir gegenüber – von seinem Interesse an unserer Oper ge-

sprochen. Natürlich konnte dies nur ein sehr vages Interesse sein, da noch nichts vorliegt, aber unsere leise Hoffnung, eventuell Dresden dafür zu gewinnen, machte ihn zusätzlich neugierig. Vielleicht hat sich durch den geplanten Wohnungswechsel etwas geändert; vielleicht fürchtete er aber auch nur, sich schon zu früh an den Stoff binden zu sollen, was nicht unsere Absicht war.

Mit der Hamburger Oper haben weder Corbett noch ich gesprochen. Wir hoffen vielmehr beide, daß wir Sie und Christoph Albrecht für unsere Oper gewinnen können.

Mit besten Wünschen

*Lieber Sid,
Beiliegendes zur Information.
Beste Grüße Ch.*

72 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 28. 5. 1998

Lieber Christoph,

es war wieder Mal ein sehr schöner Opernbesuch mit Dir in Dresden. Soeben ist Dein Fax angekommen. Du hast unseren Kenntnisstand sehr klar formuliert – ich denke, nun sind die Dresdner am Zug. Herr Albrecht hat in seiner Ansprache über seinen Vorsatz, auch in Zukunft neue Opern in Dresden in Auftrag zu geben, gesprochen und dabei erwähnt (halb scherzhaft), daß die kommenden Projekte sich verpflichten müßten, für den Chor eine tragende Rolle zu schreiben. Ich denke, hier hätten wir einen Punkt gut ... Wie ich Dir in Dresden sagte, schwebt mir, bei allem Respekt für die Arbeit von Pintscher – etwas ganz anderes vor. Ich habe immer daran gedacht, daß selbst Don Giovanni eine *opera buffa* ist. Gerade durch eine leichte Hand kann man viel eher zu einer erfahrbaren Wirkung gelangen, denke ich.

Bei der Besetzung denke ich, gerade nach unserer Unterhaltung, daß wir auf Knaben für den Herrn beharren sollen. Ich werde sie leuchtend, klar und einfach setzen, unterstützt vom Orchester. Ich bin überzeugt, daß dies die schlüssigste Lösung dieser Frage ist. Ich glaube, daß drei die richtige Zahl ist, wegen der harmonischen Möglichkeiten und auch weil die Intonationsprobleme bei Unisonopassagen viel weniger gravierend sind bei drei als bei zwei, und vier Knabensolisten scheinen mir zuviel des Guten. Außerdem hat

man ja bei dreien den Bezug zu Mozart. Eine Frage bzgl. der Besetzung beschäftigt mich noch: singen die zwei Rollen des Cherub und des Dämon? Ich kann mich nicht an eine Textstelle erinnern, daher dachte ich, die sind Stummrollen. Stimmt das? Über die Besetzung des Orchesters denke ich noch nach. Grundsätzlich gehe ich von einer Mozart-Besetzung aus, d. h. eine kleinere Besetzung als in der Romantik, denn ich suche eher eine Transparenz des Klanges als unbedingt eine Opulenz (obwohl ich auch dies ganz gut erzeugen könnte). Ein paar Zusatz-Instrumente werde ich nehmen, Cembalo/ Celesta (1 Spieler) und einen Gitarristen (auch Mandoline und evtl. Banjo spielend). Bei der Oper ist es üblich, ein paar aparte Instrumente zu bedienen, von daher wird das seitens des Hauses keine Probleme verursachen.

Zur musikalischen Struktur wollte ich zunächst das Konzept der Kammermusiken näher erklären: mir schwebt eine Kette von verschiedenen Kammermusiken vor, die wie ein Mobile herumkreisen, quasi analog zu Ensemble-Passagen. Die jeweiligen Paarungen der Instrumente und die Gestaltung des musikalischen Materials muß ich natürlich erst ausarbeiten – dies wird überhaupt die erste Arbeitsphase sein, eine musikalische Form zu entwerfen nach der Struktur des Librettos. Bei den Kammermusiken werden aber Klänge aus dem ganzen Orchester kommen, nur in solistischer Form, eine Art große Polyphonie. Im Gegensatz werden die „Sinfonien“ eine größere orchestrale Dichte haben.

Folgend nun ein paar Gedanken zu den einzelnen Szenen:

I. Sinfonie I/Ouvertüre: hier möchte ich ein belebtes rhythmisches Raster vorlegen, unterbrochen durch leise, abwärts fallende Streicherklänge: über Musik kann man so schlecht schreiben... Ich werde Dir Stellen am Klavier vorspielen, wenn es soweit ist. (Ich werde erst richtig an der Partitur arbeiten, wenn wir eine Abmachung haben – Dir geht's ähnlich oder?)

Die ersten beiden Szene werde ich mit ineinander verwobenen Kammermusiken begleiten.

Die zweite „Sinfonie“, die den Untergang der Schöpfung als Thema hat, bereitet mir eine schwierige Herausforderung. Als ich da saß und die schrillen Töne des Pintscher-Orchestersatzes über mich ergehen ließ, dachte ich, wie fade und auch überflüssig das war. Man kann durch laute Orchesterklänge kein Schrecken erzeugen. Selbst bei dem gruseligen unisono „B“ in Wozzeck ist nach fast einem Jahrhundert kaum noch Erregung zu holen. Ich denke eher an eine leise Art des Grauens. Der Regen fängt an zu fallen, allmählich

werden die leisen Tropfen immer dichter und schneller, bis nur noch diese leichten Regentropfen-Klänge übrig bleiben. Diese leise Gewalt scheint mir dem Thema angemessener. Wie gesagt, ich kann es so schlecht in Worten fassen – ich muß es Dir einfach zeigen.

Die zwei Ararat-Szenen werden vom Chor und Knaben bestimmt. Welche Rolle das Orchester spielt, weiß ich noch nicht – ich denke darüber nach.

Die Straßenszene bietet wunderbare Ensemble-Möglichkeiten. Wir haben da ein Quintett der Solisten, zudem noch den Chor, ebenfalls mit kleinen solistischen Aufgaben. Hier bieten sich wundervolle Möglichkeiten der Polyphonie. Hauptherausforderung wird sein, bei alledem was los sein wird, die Transparenz zu bewahren. Wir werden sehen.

Für die Szene mit dem totgedachten Noach habe ich mir eine Art Trauermusik überlegt, mit Violinsolo. Die Geige wird durchweg spielen und dann in der 3. Sinfonie in eine Art Violinkonzert übergehen. Diese Sinfonie führt dann zu der 2. Szene mit Noach und dem Herrn, der Litanei.

Die letzte Szene stelle ich mir schön leicht vor, mit Blech *con sordino*, pizzicato Streicher und evtl. einigen Holzbläsern (Oboe, Altflöte ...).

Für den Schluß kam mir die Idee, eine kurze orchestrale Koda anzufügen, etwa wie in „Tannhäuser“. Natürlich gibt es keine Erlösung bei uns, kein frisches Grün, doch ich könnte mir vorstellen, daß die drei Knaben des Herrn irgendwie gezeigt werden könnten (stumm), über das Spielzeug (die Welt, unsere Bühne, die Schöpfung) schauend, während Noach und Barbara weiter machen. Vielleicht singt Noach wieder, „Ich verfluche Dich, Amen“, oder er denkt es nur, mit Gestik anzeigt ...

Na ja, wir werden uns weiter austauschen müssen, wenn es soweit ist. Ich habe kein schlechtes Gefühl mit Dresden, hoffentlich täuscht das alles nicht.

Ich freue mich auf ein baldiges Wiedersehen, hoffentlich um einen Vertrag in Dresden zu unterzeichnen.

73 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 6. 6. 1998

Lieber Sid,

in den nächsten Tagen gehe ich in den Sommer, d. h. in den Nordosten, in mein Häuschen auf dem Dorf. Die Post an die Berliner Adresse wird mir

umgehend nachgesandt. Wenn es etwas Dringliches gibt, schreib mir bitte eine Karte, ich melde mich dann sofort telefonisch bei Dir.

Dank für Deinen letzten Brief. Auch unser Gespräch in Dresden war und ist mir hilfreich. Ich notiere unentwegt Splitter für unseren Noah. Inzwischen bin ich für die große Pause dankbar; ich habe doch noch viele entscheidende Verbesserungen/Veränderungen gefunden. Bisher nur notiert, noch nicht ausgeführt, aber ich bin zufrieden.

Deine Fragen habe ich mir als Fragen notiert. Ich kann darauf noch nicht antworten. z. B. singen die zwei Rollen des Cherub und des Dämons? Ich denke, sie sollten. Stumme Auftritte müssen groß sein, sonst wird es banal.

Den Schluß will ich unbedingt vergrößern. Die andere Ebene (Chor der Engel und/oder der Herr) sollte hinein kommen.

Nochmals zu den Stimmen des Herrn: Möglich ist eine Stimme, zwei, drei oder vier. Hier sollte allein die Komposition entscheiden. (Die Parallele zur Zauberflöte spricht für mich eher gegen drei Kinderstimmen.)

Gestern war ich in „Pelleas und Melisande“ – diesen Debussy schätze ich nicht, im Unterschied zu seinen Orchesterwerken. Die Kinderstimme war hinreißend und absolut ebenbürtig allen anderen Sängern. Freilich, das Kind war ein Gast vom Bad Tölzer Kinderchor, also ein weit entfernter Gast, d. h. wohl selten zu finden. Aber nur eine Stimme ist absolut möglich. Und die Debussy-Partie ist ja nun wahrlich mehr als groß und für ein Kind ungeheuerlich. Ich denke: alles geht. Du solltest Dich bei dieser Entscheidung allein von der Komposition bestimmen lassen.

(Dresden hat mit dem Kind alle möglichen Fehler gemacht. Frau Dr. Bartnig sagte mir, man habe das Kind nur deshalb in eine Ecke gequetscht, damit die Szene nicht niedlich wird. Aber dann hätte man es besser streichen sollen. So hat man das Ganze massakriert.)

Ich will in einer Woche nochmals nach Dresden schreiben und dringlicher um einen Termin für eine Entscheidung bitten. Nicht nur ein Opernhaus, auch wir haben eine (Arbeit- und Lebens-) Planung. Sonst warten wir noch im Jahr 2002 auf die Dresdner Entscheidung. Einverstanden? Alles Gute. Grüße an Andrea.

Herzlich

Christoph

74 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 11. 6. 1998

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief vom 6. 6. Wie ich Dir in Dresden sagte, habe ich auch einige ganz anfängliche musikalische Skizzen zum Werk. Ich möchte sie ein wenig ausbauen (im kommenden Sommer) und sie dann erst schicken. Noch sind sie zu fragmenthaft. Ob die Dämonen singen oder nicht, ist für mich offen – ich schreibe aber sehr gerne Singpartien dafür. Bezüglich der Fragen der Knabenstimmen hast Du vollkommen Recht – die Partitur muß selbst entscheiden, wie sie sein will bzw. muß. Ich sehe auch die Gefahr einer Parallele zu Mozart. Ich bin noch nicht ganz entschieden. Ich denke aber schon an eine Polyphonie (d. h. mindestens zwei, eher drei oder vier Stimmen). Wir werden sehen. Den Debussy kenne ich zwar, muß aber noch reinschauen zur Auffrischung der Erinnerung.

Ich habe Frau Dr. Bartnig kurz geschrieben, um mich für den Abend zu bedanken. Dabei habe ich auch – ganz sanft – meine Hoffnung geäußert, daß unser Gespräch zum Thema „Noach“ bald fortgesetzt werden könnte. Ich bin auf jeden Fall einverstanden, wenn Du um einen konkreten Termin für eine Entscheidung bittest. Hoffentlich fällt sie positiv aus!

Sei für heute sehr herzlich begrüßt. Falls ich etwas höre, melde ich mich sofort. Ich bin allerdings nächste Woche in Freiburg, danach aber wieder hier.

Grüße an Euch beide

75 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 22. 6. 1998

Lieber Christoph,

als ich letzte Woche in Freiburg war (ich habe im Experimentalstudio des SWF gearbeitet), rief Roger Epple, GMD in Halle, an und sprach auf dem Band folgende Nachricht:

Die Uraufführungsprojekte für 2000 und 2001 sind bereits vertraglich anderweitig vergeben und da weder sein Vertrag noch der Vertrag des Intendanten, Herrn Froboese, darüber hinaus gehen, kann er für uns im Moment nichts tun. Es war ein freundlicher Anruf und läßt schon auf „Zukunftsmusik“ hoffen, aber für Noach wird's wohl vorerst nichts. Also wenigstens

kann es keine Konflikte zwischen Dresden und Halle geben. Hoffentlich hören wir aus Dresden bald etwas.

Ich grüße Dich herzlich,
Sid C.

76 HELLA BARTNIG AN HEIN
(Schreiben dich Hein in Kopie an Corbett
mit handschriftlicher Bemerkung)
DRESDEN, 24. 6. 1998

Sehr geehrter Herr Hein,

ich habe vor wenigen Tagen mit Christoph Albrecht etwas ausführlicher über Ihr Noah-Projekt sprechen können. Wir sind uns einig, daß der Stoff in der Verbindung von mythisch-biblischem Hintergrund und Zeitgeschehen eine sehr interessante und, wie wir glauben, auch für die Oper reizvolle Mischung ist.

Christoph Albrecht hat mich gebeten, Ihnen mitzuteilen, daß wir an diesem Projekt interessiert sind. Allerdings steht er zur Zeit noch mit einem anderen Komponisten betreffs eines Opernauftrags für Mai 2002 im Wort. Hierüber kann aber erst im September 98 entschieden werden.

Falls dieser Auftrag erteilt würde, könnte Herr Albrecht erst 2000 nach der Entscheidung über seinen Intendantenvertrag über einen weiteren Opernauftrag für die Spielzeiten nach 2003 nachdenken.

Ich bedaure, daß ich Ihnen vor den Sommerferien keine konkretere Botschaft schicken kann.

Wir würden Sie im September informieren, sobald eine Entscheidung über das erwähnte Opernprojekt gefallen ist.

Ich wünsche Ihnen eine erholsame Sommerzeit.

Mit freundlichen Grüßen

Hella Bartnig
Chefdramaturgin

Immerhin etwas ...
Gruß
Christoph

Also: entweder Sept. 98 oder das Jahr 2000.

77 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 27. 6. 1998

Lieber Sid,

daß Dich die Absage aus Halle beruhigt, weil es zu keinen Verwicklungen mit anderen Häusern kommen kann, zeigt mir doch, wie tiefgründig Dein Humor wurde.

Aus Dresden trotz dringlicherer Anfrage keine Antwort. „Es fehlet aber das Geld“, sagte Hölderlin. Wir warten. Wir warten. Warten.

Grüße an Andrea.

Alles Gute. *Christoph*

78 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 1. 7. 1998

Lieber Christoph,

danke für Deinen Brief. Ja, der Humor, womit soll man sonst das Ganze aushalten? Wir befinden uns momentan nicht nur im politischen (wohl ewigen) Sommerloch, sondern für uns noch wichtiger und auch schlimmer, im musikalischen Sommerloch. Soll ich nun die anderen „schlafenden Häuser“ anpacken oder lieber noch etwas warten, bis wir aus Dresden etwas hören? Frau Dr. Bartnig sagte mir ja nach der Pintscher-UA, daß sie schauen wollte, was sich dort machen läßt. Ich weiß, daß ich noch nicht berühmt genug bin, weiß aber nicht, wie ich dies kurzfristig ändern soll. Ich bin auf jeden Fall nicht untätig, dachte aber, daß es besser wäre, Dresden abzuwarten.

Bei den „Schlafenden“ denke ich u. a. an Bremen, Essen, Köln, Stuttgart, aber auch kleinere Einheiten wie Oldenburg und Wiesbaden. Aus Berlin hört man ja nichts Gutes derzeit. Dresden scheint mir aber nach wie vor mit Abstand die beste Adresse zu sein. Gab es auf Deinen Brief dahin nach Dresden überhaupt eine Reaktion?

Ich werde noch etwas abwarten – momentan ist eh niemand zu erreichen. Ab etwa Mitte August kann ich mich wieder auf die Jagd vorbereiten. Falls Du Ideen oder Wünsche hast, bitte melde Dich.

Ich grüße Euch beide sehr herzlich

Sid

Lieber Christoph,

unsere Briefe kreuzten sich wie üblich. Ich finde den Brief aus Dresden recht positiv – immerhin konnte sich Frau Bartnig zum Satz entschließen: „Christoph Albrecht hat mich gebeten, Ihnen mitzuteilen, daß wir an diesem Projekt interessiert sind.“ Nun das im Gespräch befindliche Projekt eines anderen Komponisten ist, wie ich vermute, das Projekt, daß Frau Bartnig bei uns damals erwähnte. Natürlich hoffe ich sehr, daß es im September zu keiner Vereinbarung kommt, damit wir dann zum Zug kommen. Auf jeden Fall warte ich nun den September ab, bevor ich etwas unternehme. Wie gesagt, Anfragen so kurz vor der Sommerpause stehen nie unter einem guten Stern.

Ich war neulich in Bonn, um eine neue Oper von einem Kollegen, Bernd Franke (aus Leipzig) anzusehen. Eine gute, teilweise beeindruckende Arbeit, nur wieder mal zum Thema der Lieblosigkeit, Ausweglosigkeit, Hoffnungslosigkeit – die unerträgliche Unmöglichkeit des Seins. Es gab viele Anspielungen auf Bekanntes aus der historischen Oper: Don Giovanni (ein Ermordeter taucht als Erinnerung auf, um den Anti-Helden zu plagen), Lady MacBeth und vor allem Wozzeck (die Freundin heißt sogar Marie). Nun denke ich, daß wir es erreichen müssen, gerade durch den Humor (unser Noach ist hierfür gut geeignet) eine ins Helle gehende Oper zu machen – trotz oder gerade wegen der Trostlosigkeit des Seins. Die düstere Ausweglosigkeit ist für mich zu einem unerträglichen Klischee des „modernen“ Musiktheaters geworden – im Kern mein Problem mit dem „Chatterton“, trotz aller Bewunderung für die Partitur.

Nun hoffen wir auf Gutes aus Dresden. Ich wünsche Dir schöne Sommertage auf dem Land. Ich werde überwiegend hier bleiben – ich schreibe derzeit Musik zum Thema „Marc Chagall“ – es gibt übrigens ein sehr schönes, schlichtes Bild (eine Lithographie), in dem Noach unter einem Baum sitzt und Gott seine Versprechung macht, den Regenbogen als Zeichen dafür, daß es keine weitere Sintfluten geben wird. Ich kann es Dir kopieren, wenn Du möchtest.

Es grüßt Dich herzlichst

Dein

PENKUN/SCHUCKMANNSHÖHE, 14. 7. 1998

Lieber Sid,

nun also doch eine Absage.⁴⁷ Es kam für mich doch etwas unerwartet, und ich bin natürlich etwas deprimiert.

Suchen wir also weiter. Ich denke, wir sollten bei den großen Opernhäusern bleiben. Die kleineren (wie Bremen und Cottbus) haben genauso unter Einsparungen zu leiden und hätten – wenn es klappt – dann halt doch einiges weniger aufzubieten.

Siehst Du mit Stuttgart eine Chance? Wir müssen alles versuchen.

Bisher war die „Wartezeit“ für mich durchaus auch hilfreich: es kam einiges in meinem Kopf und auf dem Papier noch zusammen. Der zeitliche Abstand ließ mich ein paar Dinge besser durchschauen. Aber jetzt wird es doch nervig. Wir müssen aufpassen, daß das Projekt nicht noch in unseren Köpfen an Auszehrung stirbt.

Deine Bemerkungen über das Heitere, das Helle und Lichte unserer Oper teile ich völlig. Die Untergangsszenarien langweilen mich; es hat immer einen Hauch von Pubertät (in Dresden zumal).

Nun also einen guten Sommer für Dich. (Bis zum Herbst wird es ja weder ein gutes noch ein schlimmes Zeichen geben.)

Grüße an Andrea

Herzlich

Christoph

47 Hein bezieht sich auf ein Schreiben von Christoph Albrecht, das dieser am 7. Juli 1998 verfasst hat. Obwohl „es für die Sächsische Staatsoper Dresden eine Ehre wäre, einen Text von Ihnen zur Aufführung zu bringen“, muss Albrecht u. a. wegen bevorstehender „grauenvoller Haushaltskürzungen“ absagen.

Lieber Christoph,

Mensch, welch eine traurige Nachricht. Hier regnet's, als ob doch noch eine zweite Sintflut im Gang wäre (trotz liebenswürdiger Interventionsversuche des Papstes) [(vgl. Zeitungsartikel am Ende des Briefes.)]. Nun werde ich mit Frau Dr. Utz, Dramaturgin hier in Stuttgart und günstigerweise auch Nachbarin, demnächst sprechen. Wenn ich sie für uns gewinnen kann, werde ich mich um einen Termin bei Zehelein bemühen. Ansonsten werde ich mich nach der Sommerpause in Essen wieder melden. In Köln hätte ich evtl. auch eine Chance, hängt aber von einem Gespräch ab, das erst im September stattfinden kann. Mehr hierzu wenn ich Näheres weiß. Ich denke, ich schicke Ruzicka in München unseren Plan noch einmal, werde auch mit befreundeten Künstlern reden – wie Du sagtest, müssen wir alles versuchen. Im Grunde reizt bei mir eine solche Absage eher Kampfgeist. Wir werden sehen. Du hast auch völlig recht – das Werk muß bald raus, sonst droht Verstaung.

Sofern man vom Sommer reden kann, wünsche ich Dir einen schönen Sommer. Andrea ist augenblicklich in den USA, kommt nächsten Freitag erst wieder. Wir werden uns wohl im August ein wenig ausklinken – evtl. Italien. Vielleicht reden wir mal, um einen neuen Schlachtplan zu entwickeln.

Ich bin sicherer und zuversichtlicher denn je, daß dieses Projekt ein schönes und auch wichtiges ist – nun müssen wir halt ein Haus davon überzeugen.

Ich grüße Dich herzlichst

SID

Berliner Tagesspiegel 17. II. 1997

Papst: Sintflut bleibt aus

ROM (KNA). Papst Johannes Paul II. hat die Überzeugung geäußert, daß es keine zweite Sintflut geben wird. Selbst wenn spätere Generationen möglicherweise schwerer gesündigt hätten als die der ersten, werde Gott die Menschheit nicht erneut durch eine Sintflut vernichten, sagte er bei einem Besuch in einer römischen Pfarrei. Das habe Gott in seinem Bund mit Noah versprochen. Der Papst schien von seiner Grippe erholt.

82 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 10. 8. 1998

Lieber Christoph,

ich habe Kontakt mit dem Bielefelder Theater aufgenommen. Eine Bekannte, die Schauspielerin Yvonne Devreint, stellte den Kontakt her. Es ist ein Dreispartenhaus und die neue Intendantin, Regula Gerber, war hier in Stuttgart tätig. Sie ist eine mutige Frau und ich denke, es könnte ein interessanter Ort für uns sein. Anbei eine Kopie meines Briefes (nicht abgedruckt).

Ich werde selbstverständlich weiterhin versuchen, unseren Noach bei größeren Häusern unterzubringen, doch habe ich leider noch nicht überall gute Kontakte. In Essen und Stuttgart (und evtl. auch Köln) werde ich ab Herbst anklopfen.

Falls Du Ideen hast, wo ich mich melden sollte, sag mir's bitte. Ich bin vom 13. 8. bis zum 28. 8. unterwegs, danach wieder in Stuttgart. Falls es was Neues gibt, melde Dich bitte. Ich bin trotz der Enttäuschungen recht optimistisch. Ich freue mich nach wie vor sehr über das Projekt.

Sei bis September herzlich begrüßt

Sid

83 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 31. 8. 1998

Lieber Christoph,

nun sind wir aus dem Urlaub zurück und ich wollte mich kurz bei Dir melden. Ich war in Salzburg und habe zwei Generalproben beigewohnt: „Parzifal“ mit den Wiener Philharmonikern, Domingo als Parzifal, Matti Salminen als Gurnemanz und die unglaubliche Waldtraud Meier als Kundry. Es war wirklich großartig. Dann habe ich Messiaens „St. Francois“ mit Kent Nagano und Dawn Upshaw als Engel gesehen. Christoph, es war so bewegend – ich gestehe – ich habe geweint. Ein wirkliches Meisterwerk – eigentlich gar nicht verstanden damals bei der UA. Die Verwendung des Chors hat mich für unsere Musik inspiriert. Sicherlich ist Messiaen ein stückweit frommer als wir es sein werden (können ... Messiaen hat immer nur eine Frage an seinen Interpreten gestellt: „Ist er gläubig?“). Doch die Kraft dieser Musik – die behahende Kraft, hat mich sehr beeindruckt.

Nun zum biederem Geschäft: wie ich angedeutet habe, hat das Theater in Bielefeld leises Interesse an unserer Sache bekundet – allerdings telefonisch nur. Ich habe Unterlagen und nun auch Klangbeispiele hingeschickt. Die neue Intendantin, Regula Gerber, ist sehr engagiert – vielleicht wäre Bielefeld was für uns. Ich las auch, daß Konwitschny „Wozzeck“ in Hamburg inszeniert. Premiere ist am 27. 9. in Hamburg. Wollen wir uns dort anmelden? Außerdem, wollen wir Bremen noch kontaktieren? Berlin halte ich für hoffnungslos, könnte mich aber trotzdem bei Herrn Roesler melden, anstandshalber. Essen werde ich noch anzubaggern versuchen und Stuttgart, sobald sie aus dem Urlaub zurückkommen – Saisonbeginn ist erst Anfang Oktober. Falls Dir etwas einfällt, sag mir bitte Bescheid. Ich werde alles – aber auch alles – unternehmen, damit wir endlich mal beginnen dürfen, das Werk „aus der Taufe“ zu heben.

Ich bin voller Kraft und Energie und das Werk reift in mir – muß also schon bald heraus. Ich grüße Dich herzlichst. Hoffentlich hattest Du einen schönen Sommer.

Stets Dein

84 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 3. 9. 1998

Lieber Sid,

Die REFRAINS FROM HOLY ISLAND sind erstaunend zart. Und wieder fällt auf, was für ein reiches Instrument das Saxophon ist (in meiner Jugend hatte ich es so ganz im Jazz- und Artverwandten gesehen und gelassen, und da war es doch recht eindimensional). Der Titel REFRAINS ist sehr gut und genau, damit wird das Musikstück sehr gut bezeichnet: das Zurückhaltende, das Sich-Wiederholende, das so sehr Einprägsame, der Hintergrund.

Um Dein Erlebnis mit Messiaens ST. FRANCOIS beneide ich Dich. Da sind doch die tiefsten Wirkungen von Kunst. Und ich bemerke mit zunehmendem Alter, daß diese tiefen und heftigen Wirkungen seltener werden, was gewiß am Alter liegt. (Und natürlich auch dem bereits Kennengelernten: Wie schön wäre es, jetzt – in meinem hohen Alter – zum ersten Mal den DON QUIJOTE zu lesen oder den LEAR zu sehen oder die MATTHÄUS-PASSION zu hören, zum allerersten Mal wohlgemerkt. Das alles werde ich nie wieder zu einem ersten Mal sehen und hören können.)

Versuchst Du, uns für die Hamburger Premiere anzumelden?

Ansonsten müssen wir weiter suchen und hoffen und suchen.

Beste Grüße an Andrea.

Herzlich
Christoph

85 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 17. 9. 1998

Lieber Christoph,

ich habe mir in Bremen beim Herrn Pierwoß am Dienstag, 22. 9., 16h, einen Termin geben lassen, zusammen mit Herrn Klein, dem neuen Musikdramaturgen. Ich fragte, ob Deine Anwesenheit gewünscht wäre, doch meinte die Frau, mit der ich gesprochen habe (ich denke, sie ist Chefsekretärin), daß es zunächst darum gehen würde, ob das Ganze realistisch sei und daß es zu nächst um die Musik gehe (stimmt ja auch irgendwie). Ich werde Dich auf jeden Fall auf dem Laufenden halten. Am Samstag habe ich ein Konzert in Hamburg. Ich werde versuchen, Peter Konwitschny am Theater bei den Proben zu erwischen. Ich habe keine Ahnung, ob eine realistische Möglichkeit besteht, unsere Oper in Hamburg unterzubringen. Ich werde aber versuchen, dort etwas zu erreichen.

Deine Gedanken zu alternativen Orten finde ich schon anregend. Meine Erfahrung in Salzburg mit dem Messiaen zeigt, daß selbst Werke von sehr großem Format in solchen Räumen (hier die alte Reitschule) sehr gut funktionieren können. Heute und morgen habe ich mein erstes Konzert im Rahmen des Chagall Projekts (Karte beigelegt). Ich komme am Mittwoch wieder und werde dann weitere Schritte unternehmen.

Ich grüße Dich sehr herzlich,

Dein

Lieber Christoph,

heute rief mich Norbert Klein, Chefdramaturg des Bremer Theaters an. Er möchte uns gerne treffen, allerdings entweder nach der Vorstellung, d. h. am Sonntag Abend, den 18. 10. 98, oder am Montag Vormittag, den 19. 10., wobei dies für mich eigentlich unmöglich sein wird, weil ich Montag um 16 Uhr in Stuttgart sein muß, um zu unterrichten. Herr Klein meinte, die Vorstellung ist recht bald zu Ende, sodaß ein Treffen nach der Vorstellung gut möglich wäre. Ich weiß allerdings nicht, ob Du denn nachher nach Berlin fahren würdest, oder ob Du bleiben würdest über Nacht. Ich möchte zwei Varianten vorschlagen – beide würden für Herrn Klein gehen:

Wir treffen uns mit den Herren Klein und Pierwoß nach der Vorstellung am Sonntag Abend, 18. 10., oder wir gehen doch zur Premiere am Donnerstag, 15. 10., und treffen die beiden Herren am Freitag Vormittag, den 16. 10.. Wenn Du mir kurz Bescheid geben könntest, welcher der Vorschläge Dir am Besten passt, würde ich den Termin mit Herrn Klein abmachen.

Ich hoffe, Dir geht es gut. Du klangst etwas traurig am Telefon neulich. Am letzten Sonntag habe ich mich kurzfristig entschlossen, nach Berlin zu fahren, um eine Uraufführung eines neuen Werkes für Akkordeonsolo (Teo Anzellotti – ein phantastischer Spieler, sehr innig und gleichzeitig virtuos) im Berliner Podewil zu hören. Ich habe versucht, Dich zu erreichen, aber es war niemand da. Ich freue mich jedenfalls sehr auf ein baldiges Wiedersehen. Ich habe einige neue Gedanken zur Stimme des Herrn sowie zur Litanei Noachs und bin auf Deine Reaktion sehr gespannt.

Vielleicht können wir Anfang der Woche miteinander telefonieren, um Details des Treffens zu besprechen.

Sei sehr herzlich begrüßt

PS Eine völlig andere Frage: Weißt Du, ob es eine englische Übersetzung von „Von allem Anfang an“ gibt? Ich würde das Buch gerne einigen meiner amerikanischen Freunde schenken.

87 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 26. 10. 1998

Lieber Sid,

nein, von Pierwoß habe ich noch immer nichts gehört. Immer noch nichts.

Aber auch ich habe schon wieder angefangen zu arbeiten. Und bin wieder mit unseren alten Problemen (Stimme des Herrn – 1 oder mehrere Knabenstimmen usw.) beschäftigt.

Ich sprach da von leitmotivischen Versen, die evtl. von Cherub und Dämon (u. a.) aufgenommen werden. Etwas, was der/den Knabenstimme/n angemessen ist, gleichzeitig auch etwas von der Leere und Gnadenlosigkeit und dem Schweigen des Alls/Gottes hat. Du wirst an Mozart möglicherweise denken, ich höre etwas wie jenes *Lascia ch' io pianga* aus Händels *Rinaldo*: das klare und klar voneinander Abgesetzte, von großer Kälte, dennoch strahlend.

Immer noch unklar ist mir die Sprache der Stimmen des Herrn. Wir überlegten aramäisch oder hebräisch oder lateinisch. Ich fürchte, all das sind sehr theoretische Fragen: für den Hörer bleibt es ein unverständlicher, nur als „ausländisch“ hörbarer Text. Also ein „unenthüllbares Geheimnis“, was wiederum nicht unsere Absicht ist und gegen das Libretto geht, da die in der Szene Beteiligten, die Figuren, den aramäischen oder hebräischen Text so gut wie den deutschen verstehen. Ich bin hier ratloser als zuvor; überlege, ob nicht alles deutsch sein sollte. Sonst müßten zumindest die Ararat-Szenen folgerichtig auch komplett aramäisch oder hebräisch sein. Auch nicht eben sehr sinnvoll.

Im Schluß will ich den Chor unbedingt hören, sichtbar oder unsichtbar.

Was mir nach wie vor ausnehmend gefällt ist die Straßenszene. Da habe ich auch das Gefühl, dem Herrn Compositeur einen großen Dienst geleistet zu haben. Ich hoffe, der Rest bekommt diese Qualität.

Und ich hoffe, Bremen meldet sich endlich.

Eine gute Reise. Grüße an Andrea.

Herzlich

Christoph

88 NORBERT KLEIN AN CORBETT
BREMEN, 28. 10. 1998

Lieber Sidney Corbett,

nach Gesprächen mit Klaus Pierwoß ist jetzt mit dem *Noach*-Projekt alles klar.

Wir machen *Noach* im Herbst 2001 als Uraufführung eines Auftragwerkes im Bremer Theater. Das möchte ich Ihnen im Namen von Klaus Pierwoß mitteilen.

Ich freue mich auf das gemeinsame Projekt und wünsche Ihnen eine schöne Zeit in den USA??

Wenn ich mich richtig erinnere, sind Sie ja jetzt ein paar Wochen weg, so daß Pierwoß mit Ihnen den Vertrag nach Ihrer Rückkehr machen wird.

Können Sie sich dann kurz bei mir melden, wenn Sie wieder erreichbar sind?

Schönen Gruß

Norbert Klein

89 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 16. 11. 1998

Lieber Christoph,

anbei nun die CD, die ich Dir in Bremen versprochen hatte – möge sie Dir gefallen. Ich denke, sie ist ganz gut geworden und gibt ein gutes Bild meiner Arbeit. Ebenfalls beigelegt ist eine Aufnahme der Uraufführung neuer Lieder für Tenor und Gitarre nach Gedichten von Walt Whitman. Ich bin auf Deine Reaktion gespannt – ich selber bin recht zufrieden.

Ich gratuliere zur Wahl des PEN-Vorsitzenden.⁴⁸ Die Organisation ist mit Dir in sehr guten Händen.

Wird es für Dich viel Arbeit sein? Hoffentlich wirst Du genug Zeit haben um zu schreiben. Heute sprach ich kurz mit Norbert Klein – hat er sich inzwischen bei Dir gemeldet? Ich war ja gut zwei Wochen weg, in Kalifornien. Es

48 P.E.N. ist eine internationale Schriftstellervereinigung, die 1921 von der Schriftstellerin Catharine Amy Dawson in London gegründet worden ist. Die Abkürzung steht für die englischen Begriffe poets, essayists und novelists.

war wunderbar – viele gute Konzerte und ich konnte dort auch viele alte Freunde sehen.

Ich habe nun angefangen ernsthaft an „NOACH“ zu arbeiten – momentan Skizzen des ersten Orchestersatzes (Ouvertüre). Ich bin auf die Texte sehr gespannt und freue mich riesig über die nun angefangene Arbeit – ich werde mir Mühe geben, daß es ein gutes Werk sein wird.

Ich grüße Dich herzlichst

90 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 18. 11. 1998

Lieber Sid,

besten Dank für Brief und CD und Kasette. Letztere hebe ich mir für das Wochenende auf, um sie mit Zeit anhören zu können. In der Woche ist es doch etwas zu hektisch.

Ich sitze und arbeite am NOAH (ehemals NOACH). Mit Pierwoß habe ich telefoniert; er ist interessiert, will mit uns einen Vertrag machen. Aber weiter hörte ich nichts. Wenn Du mit Norbert Klein sprichst, so mahne ihn.

Ich bin jetzt einigermaßen sicher, daß ich das Aramäisch/Hebräische herauslasse. Ich denke, wir sollten bei der dt. Sprache bleiben. Ich fand keine mich überzeugenden Gründe für eine (biblische) Fremdsprache, insbesondere, da in den Ararat-Szenen ohnehin dt. gesungen/gesprochen wird. Oder?

Es sind jetzt neun Szenen, also eine mehr als bisher. Und eine Stimme weniger.

Die Personen: Noah, Barbara, Barbaras Freund, die Prostituierte Tatjana, der Hausbesitzer und ein Herr von der Stadt; dann noch: die Stimme(n) des Herrn und der Chor der Engel, der als Halb- und Drittel-Chöre notiert ist; und schließlich die Statisten/Choristen der Straßenszene. Also eine Frauenstimme weniger. Einverstanden?

Den „Herrn“ sehe ich noch immer als Rolle für mehrere (Kinder-)Stimmen, nicht nur für ein Kind. Lieber würde ich diesen Rollenteil weiter kürzen bzw. den Engeln übergeben.

Die lange Passage von Noah habe ich etwas gekürzt und dazu noch gekontert. Weitere, radikalere Kürzungen sind möglich; vielleicht schicke ich

Dir bereits eine zusätzliche Alternative. Auf jeden Fall müssen wir über diesen Text sprechen, bevor Du an die Ararat-Szenen gehst.

Im Schlußbild würde ich gern den Chor bzw. den Ararat hineinziehen, aber bisher mißlang es mir. Es bleibt alles lediglich Arabeske, schmückendes und eigentlich bedeutungsloses Beiwerk. Ich habe noch keinen szenisch-dramaturgischen Einfall für die Hineinnahme des Chors. Hast Du einen Vorschlag? Warum treten die Engel oder der Herr in diese Szene von Noahs Auferstehung? Was sie zu sagen hatten, wurde bereits gesagt. Und der Herr spricht nicht mit Noah, seine Klagen sind ihm lästig, der erteilte Auftrag ist längst geklärt.

Ich hoffe, ich kann Dir bald ein (vermutlich noch immer vorläufiges) Manuskript in die Hand drücken.

Ich freue mich, daß Deine Reise erfolgreich war.

Der PEN wird Zeit kosten, aber darf mich nicht von der Arbeit abhalten. Ich muß mich etwas besser organisieren.

Bis bald

Christoph

91 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 19. 11. 1998

Lieber Christoph,

nachdem ich mich ein wenig erholt habe (vor allem vom Jetlag), möchte ich versuchen, auf einige Punkte aus Deinem letzten Brief (26. 10.) einzugehen.

Ja, die Stimme des Herrn. Ich bin nun ziemlich überzeugt, daß es ein Knabensolist sein wird. „Die eisige Kälte des Weltalls, die Leere und Gnadenlosigkeit und das Schweigen des Alls/Gottes“ und die Klarheit, die Du bei Händel hörst – ich hingegen nicht so sehr bei Mozart, wie bei Bruckner oder gar bei Arvo Pärt (insbesondere seine Johannes Passion) –, all das finde ich wirklich am Besten durch eine Knabenstimme darstellbar. Strahlend, ja das muß sein – ich denke, durch eine geschickte Unterstützung durch das Orchester (ich denke hier an einen Mischklang aus Trompete mit Dämpfer, Cor Inglese und vielleicht ein Solocello in Flageoletten, ich weiß noch nicht genau), daß wir diese Qualität gut erreichen können. Strahlende Kälte. Die Idee der leitmotivischen Verse finde ich sehr gut – solche Strukturen sind

kompositorisch gesehen sehr ergiebig, außerdem sind sie ja die Substanz der Bibel, die auch irgendwo doch im Hintergrund schwebt. Ich denke auch an eine Übernahme durch den Cherub und den Dämon (u. a.), die dann die Linien variieren können – wir werden sehen.

Bzgl. der Sprache des Herrn: Vielleicht ist es doch am sinnvollsten, das Ganze auf Deutsch zu machen, nur, es ist ja immerhin eine Oper, d. h. ich sehe, musikalisch wie dramaturgisch, keinen Grund weshalb der Herr nicht Hebräisch singen kann, die anderen hingegen auf Deutsch, denn, wenn ich Dich richtig verstanden habe, werden die Texte des Herrn sowieso „Urparolen“ wie „es werde Licht“ u.ä. sein. Außerdem könnte dieser Unterschied, diese Distanz, eben diese Kälte, die wir beabsichtigen, zusätzlich unterstreichen. Wir können vielleicht noch hierüber reden – ich wäre aber auch damit einverstanden, wenn das Ganze auf Deutsch gesungen wird.

Daß Du am Schluß den Chor hören willst, freut und erleichtert mich – ich denke, wir haben nun die Komponente, um eine wirklich große Oper zu machen. Dein Dienst bzgl. der Straßenszene ist wirklich groß, wie auch die anderen Szenen. Ich bin völlig begeistert von Deiner Arbeit – ich hoffe nun, daß ich, Herr Compositeur, die Qualität des Librettos erreiche. Ich denke, ich bin auf gutem Wege. Derzeit arbeite ich an dem ersten Orchestersatz – ich bin soweit ganz glücklich mit den Ideen, wir werden sehen.

Ich bin über Weihnachten wieder in Hamburg, d. h. es wäre denkbar, kurz nach Berlin zu kommen, um mich mit Dir zu treffen, wenn es Dir paßt und sinnvoll scheint. Ich werde zunächst in Particell arbeiten – an den Orchestersätzen sowie den Szenen, die ich kenne, d. h. Straßenszene, Ararat I und II. Für die Stadtszenen bräuchte ich die Texte, wenigstens im Umriß, damit ich anfangen kann, den musikalischen Charakter der Figuren zu ergründen.

Ich grüße Dich herzlich – bitte grüße mir auch Christiane,

92 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 20. 11. 1998

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief – ich habe Dir geschrieben, aber Dein Brief kam mir zuvor, daher einige Ergänzungen. Zuerst eine Frage: Warum hast Du den Titel von NOACH zu NOAH geändert? Ich finde beide schön, doch irgendwie klingt mir NOACH etwas aparter. Mich würden Deine Gründe

einfach interessieren – aber wie gesagt, NOAH ist mir auch lieb. Meine Ausführungen zur Sprache des Herren erübrigen sich. Bitte, lassen wir das Werk auf Deutsch machen – da gibt es keinen Erklärungsbedarf, und die Verwendung der Fremdsprache (ob Aramäisch oder Hebräisch) wäre doch irgendwie bemüht. Ich werde das Ganze mit Gesang vertonen. Bei der Kalitzke-Oper war mir wieder klar, daß das Gesprochene in der Oper immer ein Problem ist. Ich habe es ja versucht in meiner Kammeroper mit Anja Tuckermann, wobei die gesprochene Sprache dort einen dramatischen Sinn hatte – vielleicht wird das Werk eines Tages doch aufgeführt, damit ich sehen kann, ob die Rechnung aufgeht.

Zu den Veränderungen: Ich bin grundsätzlich einverstanden mit Deiner Wahl der Personen. Ich hatte die „Koblenz“ (nun wohl leider verschieden, möge sie in Frieden ruhen) irgendwie mit Barbarina aus „Figaro“ verbunden, aber sei's drum. So sieht es bei mir jetzt aus:

Noah – Tenor

Barbara – Mezzosopran.

Barbaras Freund –

Hausbesitzer –

Tatjana –

Herr von der Stadt –

Die Stimmlagen dieser Partien werde ich nun überdenken müssen, da die Symmetrien etwas anders sind. Ich werde Dir ein paar Ideen/Vorschläge schicken. Es kommt ein wenig auf die Szenen an, von daher werde ich die endgültige Entscheidung abwarten, bis ich eine Fassung des Textes habe.

Die Stimme des Herrn: Wie ich in meinem Brief von gestern geschrieben habe, höre ich momentan als eine Kinderstimme, doch auch hier möchte ich Deine Arbeit abwarten, denn ich bin sicher, daß aus den Texten die Ideen fließen werden. Deine Chöre in Halb- und Drittel- verstehe ich nicht ganz. Könntest Du mir bitte sagen, wie Du das genau meinst? Ich kann mir natürlich auch eine polyphone „Stimme des Herrn“ vorstellen, gerne auch mit einer gekürzten Rolle, denn die Gefahr besteht, den Reiz bzw. auch Witz dieser Lösung mit Kinderstimmen zu überstrapazieren. Mir wäre es sehr recht, wenn ich ein paar skizzierte Alternativen sehen könnte.

Bezüglich des Schlußbildes, denke ich, man könnte vielleicht auf den Herrn verzichten, nur die Engel beobachtend singen lassen ... ich weiß auch nicht so genau. Wie gesagt, vieles hängt für mich von der Struktur des Librettos ab. Ich denke, nach dem ich wirklich an den einzelnen Szenen arbeite, wer-

den Punkte kommen. Wie Du aus meiner Arbeit an den Liedern aus der Dunkelkammer weißt, arbeite ich eigentlich eher an den verschiedenen Substrukturen des Textes, um neue, parallele Ebenen und Universen zu finden und zu beleuchten. Was das für die Schlußszene bedeutet, weiß ich noch nicht, nur höre ich halt dort den Chor und denke, daß es wichtig ist, daß wir als Zuschauer wissen, daß die Engel noch da sind, daß sie wohl eher Noah weiter begleiten werden, denn das Ärgernis hat Noah, dem Herrn ist es mehr oder minder egal, oder?

Bzgl. des Vertrages hat mir Norbert Klein gesagt, daß er mit Vertragsabwicklungen nichts zu tun hat und daß die Mühlen einer Behörde (und ein Staatstheater ist ein Behörde) langsam mahlen – wir werden schon Verträge kriegen, aber das dauert etwas. Ich bin übrigens auf der Rückreise mit Johannes Kalitzke im Zug gefahren. Er hat mir einiges von Verträgen erzählt, u. a. daß wir uns auf einen Schlüssel für die Aufführungstantiemen einigen müssen. Er meinte, üblich wäre 20% Verlag, 30% Librettist, 50% Komponist. Aber ich möchte 20% Verlag, 40% Librettist und 40% Komponist vorschlagen, denn wir haben das Ganze von Anfang an als Teamarbeit gemacht, oder? Ob ich Druck machen soll bei Pierwoß, weiß ich nicht – ich kenne ihn kaum, doch denke ich schon, daß Wort auch Wort ist. Ich bin bis Anfang Dezember sowieso viel unterwegs – Dienstag ein Portraitkonzert in Wien im Rahmen von *Wien Modern*, 27. 11. in Paderborn eine Uraufführung, usw. Vielleicht können wir Anfang Dezember kurz reden und/oder schreiben, u. a. um zu besprechen, wie wir nun fortfahren wollen. Wie im gestrigen Brief gesagt, bin ich über Weihnachten in Hamburg – vielleicht können wir uns in der Zeit sehen.

Ich grüße Dich herzlichst

93 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 23. 11. 1998

Lieber Sid,

ich hatte ein gutes Wochenende mit Deiner CD und Kassette. Es gab gute alte Bekannte. Und es gab da noch die „Zwei leisen Gebete“, die mich sehr bewegten und erregten.

Ich hatte in der letzten Zeit, um etwas zu erklären, mit fragwürdigen Hilfsmitteln gearbeitet (z. B. einem Verweis auf Händel).

Nun habe ich es einfacher: ich kann auf diese Gebete verweisen. Da sah ich die Bühne, da sah und hörte ich die Chöre. Wunderbar, Sid. Ich bin sehr begeistert. Für mich geht das von Deinen mir bekannten Stücken am weitesten und stärksten in Richtung Bühne und Oper.

Bist Du in der nächsten Zeit in Berlin? Ich würde dich gern sprechen, Dir das Manuskript (noch immer eine Arbeitsfassung) in die Hand drücken. Ich will es Dir als vorläufige Fassung mitgeben, aber doch zuvor mit Dir darüber sprechen.

Wann könntest Du kommen? Ich bin die nächsten Tage an Berlin gebunden, also hier erreichbar.

Bis bald

Christoph

94 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 24. 11. 1998

Lieber Sid,

gestern ging ein Fax an Dich ab. Heute bekam ich Deinen Doppelbrief. Nur ganz kurz zu den angesprochenen Problemen (wir sehen uns ja bald). Ob die Stimme des Herrn ein oder mehrere Sänger/Knaben sein sollen und werden, hast Du zu entscheiden. Von meiner Vorlage her ist alles möglich.

Zum Titel: Einverstanden, ich behalte vorerst Noach bei. Wir können das alles sehr viel später entscheiden. Du schreibst, der Titel wäre apart; eben das scheint das Problem für mich zu sein: zu apart, etwas zu gesucht. Andererseits ist es der korrektere Name (und „Noah“ ist eine falsche Übersetzung/Transkription). Kalitzkes Oper war auch für mich mit zu viel gesprochenem Wort. Eher ein Schauspiel mit Musik als eine Oper. Sprechtexte in Opern interessieren mich nach wie vor, aber Kalitzke zeigte deutlich die Grenzen dafür. Und ganze Rollen, die gesprochen werden, halte ich inzwischen auch für einfältig. Die Sänger sind ausgebildet genug, um auch gesprochene Textteile zu bringen, also kann man doch eine buntere Mischung präsentieren. Ob in unserem Noach aber überhaupt auch nur ein Wort gesprochen und nicht gesungen wird, weiß ich nicht. Das werden wir sehen, wirst Du entscheiden.

Ich las eine leise Klage über das Absterben bzw. den Geschlechterwandel von der Dame der Stadtverwaltung. Sofort begann es wieder in meinem Kopf

zu arbeiten. Wenn Du nach Berlin kommst, serviere ich Dir möglicherweise doch wieder eine Dame. (Mehrfache Geschlechtsumwandlung.) Anforderungen, Wünsche, Schwierigkeiten, da wird man doch gleich lebhaft. Immerzu, Sid, äußere Deine Wünsche, stell Deine Bedingungen. Das spront die Fantasie an.

Im Schlußteil tauchten – als hätte ich Deine Wünsche erraten – tatsächlich nur die Engel auf. Noch sehr unvermittelt. Aber vielleicht belasse ich es bei diesem Unvermittelten.

Die Aufführungstantiemen werden wir wie gewöhnlich aufteilen, also 50% für Dich. Wenn wir dem Verlag nur 18 oder 15% geben, bin ich gern bereit, diese %-Zahlen zu übernehmen, aber an Deinem Geld werde ich nicht rühren. (Ich fürchte, Sid, Du hörst sonst nach 80% Deiner Arbeit auf, sagst: Schluß, das wärs für das Geld, soll Hein sehen, wie er bei dieser Aufteilung den Rest unverzinst unter die Leute bekommt.) Also, bitte, kein Wort mehr darüber. Die Aufteilung, von der Dir Kalitzke erzählte, ist die übliche, und dafür gibt es gute Gründe.

Lass es Dir gut gehen. Viel Erfolg und Vergnügen bei Deinen Ur- und Aufführungen.

Grüße an Madame.

Bis bald.

Herzlich

Christoph

95 CORBETT AN NORBERT KLEIN
 STUTTGART, 15. 1. 1999

Lieber Norbert Klein,

anbei wie versprochen ein Exemplar meiner neuen CD – ich hoffe, sie wird Ihnen gefallen. Einige der Stücke kennen Sie bereits, doch der Klang auf CD ist schon besser.

Ich bin Anfang März im Norden – vielleicht können wir uns sehen, z. B. am 7. 3.? Ich würde mich sehr freuen. Vielleicht können wir vorab miteinander telefonieren. Mit der Arbeit an der Partitur habe ich bereits begonnen und denke, bis Ende 1999 wird die erste Hälfte des Werks fertig sein. Das Libretto ist sehr schön und bietet mir als Komponist eine sehr reiche Palette von

Möglichkeiten der Gestaltung. Ich freue mich sehr auf unsere bevorstehende Zusammenarbeit. Verträge für Christoph Hein und für mich sind noch nicht gekommen, aber Sie sagten ja, daß sie unterwegs seien.

Falls Sie herausfinden sollten, was das andere Stück mit dem Titel „NOACH“ auf sich hat, würde mich dies natürlich interessieren. Wissen Sie, ob es sich auch um eine Oper handelt? Der alte NOA(C)H ist ja eine bekannte Figur, Teil unseres Kulturerbes, von daher ist es nicht so verwunderlich, daß sich andere mit diesem Thema beschäftigen. Ich werde auf jeden Fall Christophs Libretto – allerdings noch eine Arbeitsfassung – mitbringen, damit Sie einen Eindruck gewinnen können.

Falls Sie von mir etwas brauchen oder möchten, bitte geben Sie mir Bescheid. Ich freue mich auf ein baldiges Wiedersehen.

Viele Grüße sendet Ihnen

Ihr

96 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 1. 3. 1999

*Lieber Sid,
beginnt der Text zu klingen?
Und hast Du von Bremen etwas gehört?*

*Gruß
Christoph*

97 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 8. 3. 1999

Stuttgart, 8. März 1999 (meines Bruders Geburtstag)

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deine Karte. Die Texte fangen schon an, im Geiste zu klingen, doch bin ich noch bei der Struktur der Szenen sowie der Ouvertüre dran. Ich denke aber, etwa im Juni Dir schon Noten zeigen zu können. Von Bremen habe ich auch nichts gehört – vor zwei Wochen rief ich dort an und die Sekretärin von Pierwoß, die seltsamerweise überhaupt nicht im Bilde war, wollte Pierwoß „daran erinnern“. Sollte ich dort nachhaken? Oder

möchtest Du? Sag mir bitte kurz Bescheid, wie Du verfahren möchtest. Ich sehe keinen Grund zu Sorge, nun wäre es aber schon an der Zeit, daß die Verträge gemacht werden. Meinst Du auch, oder?

Wie war Deine Premiere in Düsseldorf? Warst Du zufrieden mit der Inszenierung? Wirst Du das Stück ein zweites Mal anschauen? Ich sehe, daß die Termine im März für mich alle leider nicht gehen. Wird es nach März weitere Termine geben? Ich würde das Stück gerne sehen.

Die Arbeit an Deinen Texten macht Spaß, und ich bin sehr zuversichtlich, daß wir ein gutes Werk auf die Bühne bringen werden. Wenn die ersten Szenen fertig sind (ich arbeite zunächst in Particell), werde ich Dir die Noten zur Begutachtung zusenden.

Ich GrüÙe Dich herzlichst – GrüÙe auch an Christiane!

Dein

98 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 23. 3. 1999

Lieber Christoph,

endlich kam aus Bremen ein Brief mit schriftlichem Angebot eines Kompositionsauftrages für unser Stück!⁴⁹ Herr Pierwoß meinte, ihr habt Euch auch honorarmäßig geeinigt. Also nun ist es wirklich soweit. Allerdings müssen wir das Kind anders nennen, da es merkwürdigerweise ein anderes Musiktheaterstück gleichen Namens gibt.⁵⁰ Mich würde schon interessieren, wer das gemacht hat und was das andere Werk alles auf sich hat. Jedenfalls müssen wir uns etwas einfallen lassen. Hast Du eine Idee? Ich werde mir auch Gedanken machen.

Ich habe am 15. Juni ein Konzert in Berlin, im Hamburger Bahnhof – ich werde versuchen, dahin zu kommen. Bis dahin habe ich bestimmt auch Noten,

49 Am 18. März 1999 schreibt Klaus Pierwoß an Corbett: „[...] wir wollen Ihre Produktion machen, manifester Ausdruck ist dafür das schriftliche Angebot eines Komponistenhonorars von DM [...]“.

50 Corbett bezieht sich auf eine Mitteilung von Klaus Pierwoß vom 18. März 1999; dieser schreibt, dass aus urheberrechtlichen Gründen und Gründen der Verwechslung der Titel der Oper geändert werden müsse: „Ich war zu Anfang des Jahres einige Tage in Amsterdam, wo mir von allen Plakatsäulen ein Musiktheater-Projekt mit dem Titel NOACH entgegenstrahlte.“ Eine Titeländerung war schließlich doch nicht notwendig.

die ich Dir zeigen kann. Ob ich noch vorher nach Berlin kommen kann, weiß ich noch nicht – ich muß ja arbeiten an der wirklich wundervollen Vorlage des Herrn Librettisten. Ich bin wirklich begeistert, Christoph, nach wie vor.

Ich melde mich, falls ich zum Titel eine Idee habe. Bis bald, sei ganz herzlich begrüßt

PS Am Freitag kam eine Besprechung in der FAZ über meine CD.⁵¹ Ich lege Dir eine Kopie bei ... (hier nicht abgedruckt).

99 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 26. 5. 1999

Lieber Christoph,

sei erst mal herzlich begrüßt aus dem endlich mal sonnigen Süden! Ich arbeite an unserem Stück, allerdings in Notiz- bzw. Particell-Form. Die Ouvertüre ist weitgehend skizziert, die ersten Szenen nehmen auch allmählich Gestalt an: Ich suche in den „weltlichen“ Szenen eine Leichtigkeit, laß mich von der Idee einer neuen Form der „Nummernoper“ inspirieren. Dieser psychologisierende Wagnertypus (wie herrlich auch der „Parzifal“ ja schon ist!) scheint mir als Inspirationsquelle völlig ungeeignet. Allerdings habe ich mir in der Ouvertüre etwas erlaubt – hoffentlich wirst Du damit einverstanden sein.

Bezüglich des Namens, wie wäre es mit „Noah und Barbara“; oder „Noach und Barbara“? Wir werden sehen. Jedenfalls bin ich vom 15. bis einschließlich 17. 6. in Berlin (habe eine Aufführung am 15. 6. im Hamburger Bahnhof). Bist Du auch in der Zeit in Berlin? Vielleicht können wir uns dann sehen, oder?

Ich hoffe, Dir geht es gut – bin auf Deine neuen Projekte stets gespannt, vor allem aber auf Deine Meinung zu meiner Verwendung/Verwandlung/Vermerkwürdigung Deiner Texte.

Sei und seid herzlichst begrüßt

von Deinem

51 Grimmel, Werner M.: Morgengrauen bei Ford. Engel über Detroit: Musik von Sidney Corbett. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. März 1999, Nr. 66, S. 48.

PS Eine Musikwissenschaftlerin, Barbara Busch, wird sich bei Dir melden. Sie möchte in einer Buchreihe, „Komponistenansichten“, auch einen Band über mich machen und wollte auch unsere Oper als Thema im Buch aufnehmen. Sie hat die Idee, etwas mit unserer Korrespondenz zu machen – eine Art Arbeitstagebuch. Ich habe nichts dagegen. Wie sieht's bei Dir aus? Wir können uns darüber verständigen.

100 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 2. 6. 1999

Lieber Sid,

ich bin an den Tagen in Berlin, ich freue mich, Dich sehen zu können. (Dich sogar hören zu können: Reservierst Du zwei Karten für uns? Wann ist die Aufführung im Hamburger Bahnhof am 15. Juni?)

Auf Deine Arbeiten, den Bericht zur Particella, bin ich gespannt, auch auf die Veränderungen.

Dein Titelvorschlag sagt mir momentan nicht sehr zu; ich hänge noch an dem alten Titel. Es gibt eine Oper „Noah“? Ich kenne sie nicht, habe nie von ihr gehört.

Frau Busch hat sich bei mir noch nicht gemeldet. Im Prinzip habe ich nichts dagegen, bin allerdings bei solchen Veröffentlichungen übervorsichtig: gewöhnlich nutzen Publikum und Kritik solche Äußerungen zur Interpretation. Und das ist nur eher eingeschränkt hilfreich bzw. man muß dann und geradezu pädagogisch darauf achten, was man herausgibt; man bekommt dann unentwegt ein paar eigene Bemerkungen als letzten Schlüssel zum Verständnis vorgesetzt. Das kann dann für die Oper schädigend wirken. Daher bin ich eher zurückhaltend. Halte mich da lieber an Goethe: „Bilde, Künstler, rede nicht.“ Also: against interpretation, private also.

Wir sehen uns. Bis bald

Christoph

101 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 14. 6. 1999

Lieber Christoph,

entschuldige, daß ich jetzt erst wieder schreibe. Ich war viel auf Reisen in der letzten Zeit. Letzte Woche habe ich ein neues Werk für eine CD aufgenommen. Ich habe mehrfach telefonisch versucht, Dich zu erreichen, leider ohne Erfolg. Jedenfalls findet mein Konzert morgen, 15. 6. 1999, im Hamburger Bahnhof statt, 20 Uhr. Ich habe zwei Karten unter Deinem Namen zurücklegen lassen. Ich bin bis Donnerstag in Berlin, werde am frühen Nachmittag des Donnerstags (17. 6.) nach Hamburg fahren. Ich habe einige Fragen und außerdem könnte ich Dir meine Anfänge des Werks zeigen – noch ist es nicht sehr viel, weil ich an der Struktur erstmal arbeite, aber es nimmt schon Gestalt an und ich bin zuversichtlich, daß wir ein schönes Werk kreieren werden.

Was den Titel betrifft, kann ich nur sagen, daß Pierwoß eine Änderung quasi zur Bedingung gemacht hat. Ich werde seinen Brief kopieren und Dir geben. Ich weiß auch nicht was wir tun sollen, denke aber, zunächst sollte ich halt das Stück schreiben, den Rest werden wir dann sehen.

Ich hoffe, wir sehen uns in Berlin. Ich werde es wieder telefonisch versuchen. Ich habe übrigens ein neues Spielzeug: Handy Nr. [...]. Das Gerät ist meistens ausgeschaltet, aber hat eine „Mailbox“, wo Nachrichten hinterlegt werden können. Das Ding ist ganz praktisch, da ich so viel unterwegs bin. Ich freue mich auf bald.

Herzlich Dein

102 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 28. 6. 1999

Lieber Sid,

unser Gespräch war auch für mich hilfreich. Ich habe in den letzten Wochen den Text noch einmal sehr gründlich bearbeitet/gekürzt. Nur die beiden Ararat-Szn. habe ich noch nicht angefaßt; da will ich warten, bis Du für Dich mehr Klarheit hast.

Ich schicke Dir beiliegend den neuen Text (außer den beiden noch unveränderten Ararat-Szn.). Das ganze Libretto ist jetzt erheblich kürzer. Die

beiden Ararat-Szn. sind gegenwärtig die beiden längsten Szenen. Aber hier gibt es ja bereits die zwei Kurzvarianten dieser beiden Szn. Ich denke, hier sollten und müssen wir auch noch einmal herangehen.

Ich bin mit den Kürzungen zufrieden. Ich hoffe, Du kannst mit ihnen leben, auch mit denen der ersten beiden Szenen, an denen Du bereits gearbeitet hast. Ich bin – wie Du sehen wirst – nicht nur auf Deine Vorschläge eingegangen, sondern auch weiter gegangen. Einen Vorschlag von Dir mußte ich verwerfen, da er mit der Geschichte nicht in Einklang zu bringen war. Du wirst ja alles sehen.

Die Sz. 4 (1. Ararat-Sz.) ist nun in die Szn. 3 und 5 eingebettet, die eigentlich nur eine einzige, unterbrochene Szene darstellen. Das schafft, denke ich, einen geeigneten Raum für Bühnen-/Regielösungen.

Dein Vorschlag (Sz. 3 am Vormittag, Sz. 4 am Nachmittag) löste nicht das Problem, verschob es nur. Denn was wäre der entscheidende Unterschied zu der früheren Lösung, bei der die beiden Szn. nicht durch einen halben Tag, sondern durch ein paar Wochen getrennt waren?

Weil Du nach den „Realzeiten“ fragtest:

Sz. 1 und 2 spielen an einem 19. März (zwei Tage nach Noachs Geburtstag);

Sz. 3, 4, 5, 6, 7 und 8 spielen ein Jahr später, am 17. März, an Noachs Geburtstag (am Tag, Abend und in der Nacht);

Sz. 9 spielt eine Woche nach diesem 17. März. Ich hoffe, Du bist so zufrieden wie ich jetzt.

Ich höre von Dir

Herzlich

Christoph

103 CORBETT AN HEIN
 STUTTGART, 18. 8. 1999

Lieber Christoph,

entschuldige bitte die lange Sendepause. Es war hier einiges los. Ich war in den USA, außerdem war Andreas Mutter leider schwer erkrankt – sie ist vor zwei Wochen verstorben. Nun geht es bei mir mit den Konzerten los –

Sonntag eine UA im Kloster Bentlage, nächsten Samstag eine Aufführung im Landesmuseum Mainz usw. ...

Aber!!, die Arbeit an der Oper läuft gut! Ich finde die Kürzungen des Textes gut, wenngleich ich bei manchen Passagen in der ersten Szene auf die erste Fassung zurückgegriffen habe – dort geht es mal um ein Wort, wegen der Sprachmelodie und dergleichen. Ich bin am Orchestrieren der ersten beiden Szenen, die ich miteinander verknüpft habe.

Möchtest Du die Szenen in der Partitur erhalten, sobald die fertig sind, oder lieber warten, bis die gesamte Partitur erstellt ist? (Das kann ja ein wenig dauern – ich denke, bis Ende des Jahres habe ich sie vielleicht bis Szene 4, aber alles ist Spekulation.) Jedenfalls macht es großen Spaß, die Zeilen singen jetzt schon – der Anfang ganz spärlich, dann nach und nach wird das Wohnzimmer mit Klängen, Akkorden, Resonanzen gefüllt, gewissermaßen „Eingeweiht“. Das Instrumentarium des Anfangs ist ein wenig seltsam, ein Solo für Steeldrums und anderes, merkwürdiges mehr.

Ich grüße Dich herzlichst und danke Dir von Herzen für die schöne Arbeit!

Dein

104 HEIN AN CORBETT
PENKUN/SCHUCKMANNSHÖHE, 24. 8. 1999

Lieber Sid,

das sind schlechte Nachrichten. Grüße bitte Andrea herzlich von mir. Es tut mir leid, daß sie ihre Mutter nun verloren hat.

Ich sitze noch immer auf dem Land und arbeite. Dir wünsche ich eine gute Konzert-Saison.

Wenn Du mit den einzelnen Szenen fertig bist, hätte ich ganz gern die Partitur. Und es freut mich sehr zu hören, daß sich Dein Zimmer mit den Noah-Klängen füllt. Steeldrums sind wunderbar, auch für den Ararat geeignet.

Ich bin mit der letzten Fassung übrigens sehr zufrieden; bitte prüfe genau, wenn Du Texte aus der 1. Fassung nimmst, damit keine Unstimmigkeiten entstehen.

Sei umarmt
Christoph

105 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 27. 8. 1999

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Deine Grüße an Andrea werde ich ausrichten. Der Tod eines Elternteils ist immer schwer – vor allem dann, wenn, wie bei Andrea, auch der Vater schon lange tot ist.

Die Konzert-Saison hat nun begonnen – anbei eine erste Frucht, eine CD⁵² eines neuen Werkes. Bin auf Deine Reaktion gespannt. Derweil wächst und gedeiht unser alter „NOACH“. Er fühlt sich hier bei mir sichtlich wohl, sein Zimmer wird von Klängen erfüllt, Stimmen aus seiner ewigen Vergangenheit sowie seiner merkwürdigen Gegenwart. Du wirst sehen. Die erste Szene läuft gut – bin mit der Reinschrift der Partitur beschäftigt und sende Dir gerne die einzelnen Szenen zur Begutachtung nach Berlin. Ich bin auch mit der neuen Fassung sehr glücklich – wenn ich auf die (ebenfalls wunderschöne) erste Fassung zurückgreife, dann nur um wenige Silben zu holen, die mir von der Melodie notwendig erscheinen. Du kannst aber sicher sein, ich prüfe alles strengstens.

Ich grüße Dich auf's Herzlichste und hoffe auf ein baldiges Wiedersehen.

Dein

106 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 7. 10. 1999

Stuttgart, 7. Oktober 1999 (wäre meines Vaters 75. Geburtstag)

Lieber Christoph,

ich bin halstief in Noach-Klängen, es macht Spaß, wird auch eine riesige Partitur. Ich sende Dir heute die ersten 15 Seiten instrumentierte Partitur (Reinschrift). Natürlich bin ich im Stück schon sehr viel weiter, aber die Instrumentierung braucht einfach Zeit, wie Du Dir unschwer vorstellen können wirst nach der Lektüre der beiliegenden Seiten. Ich bin aber bisher sehr zufrieden mit dem Ergebnis – ich bin auf Deine Reaktion gespannt.

52 Corbett, Sidney: Bentlager Liturgie, Crucifixus. Patricia Vivanco, Sopran, und Ensemble Neue Musik. Pilgerlieder. Kloster Bentlage 1999 (amb 96803, LC 8808).

Die erste Szene stelle ich mir so vor: Barbara spürt sofort, daß etwas Merkwürdiges in diesem Raum ist, geht langsam den Spuren nach. Stein hingegen merkt nichts, sieht nur Feuerholz. Das Orchester spielt die Stimmen aus Noachs Vergangenheit, und als Stein mit der Brechstange loslegen will, wehrt sich der Raum in Form von Blech und Schlagzeug-Klängen. Es gibt dazwischen ruhige Momente, in 3/2 Metrum (Barbara „Warte“), die den ersten Auftritt Noachs vorankündigen ...

Ich kann ja mehr zeigen, wenn wir uns sehen, anhand der Partitur.

Ich grüße Dich sehr herzlich, Dein

Sid

107 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 15. 10. 1999

Lieber Sid,

wie schön. Ich habe die ersten Blätter erhalten und einen allerersten Blick hineingeworfen. Es ist sehr beeindruckend.

Ich gestehe, das ganze Blatt bekomme ich nicht für mich zum Klingen, ich habe meine Musik-Ausbildung seinerzeit allzu bald beenden müssen. Ich kann daher eher ein Solo lesen und erkennen, aber eine Orchesterpartitur beim Lesen ins Ohr zu bekommen, da fehlt mir Übung.

Ich bin beeindruckt, Lieber.

Sei umarmt

Christoph

108 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 22. 10. 1999

Lieber Christoph,

danke für Deinen Brief und die aufmunternden Worte – ich denke, das Stück gestaltet sich richtig schön. Anbei weitere „Blätter“. Ich sende Dir schubweise welche, wenn ich denke, daß ein zusammenhängender Teil zusammenkommt.

Sei auf bald herzlichst begrüßt (und auch für die wunderbare, wenngleich sehr steile Vorlage, herzlich gedankt).

Dein

Sid

109 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 1. 12. 1999

Lieber Sid,

das 4. Bild habe ich erhalten. Dein Tempo ist erstaunlich. Ich versuche die Partitur zu lesen.

Ich sollte besser sagen: anzuschauen, denn ich ahne nur etwas und höre es noch nicht.

Wenn Du wirklich dieses Jahr noch fertig wirst, so hoffe ich, daß wir uns bald sehen können. (Vielleicht mit der Regisseurin, schon in Deinem Verlag.)

Ich grüße Dich und wünsche Dir weiter eine gute, glückliche Hand.

Dein Christoph

110 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 6. 12. 1999

Lieber Sid,

großen Dank. Der Noach schreitet rasch und beeindruckend voran. Bitte melde Dich, wenn Du in Berlin bist. Ich werde versuchen, am 10. 12. in die HdK [Hochschule der Künste Berlin] zu kommen, aber das ist noch fraglich, da ich an diesem Abend eigentlich bereits „gebucht“ bin.

Alles Gute, Lieber.

Wir sehen uns in Berlin.

Christoph

111 CORBETT AN NORBERT KLEIN
STUTT GART, 16. 12. 1999

Lieber Norbert,

vielen Dank für das nette Treffen und bitte entschuldige mein gesundheitsbedingt schwaches Auftreten. Wir holen es nach!

Anbei, wie versprochen, das Libretto, wobei wie ich sagte, es kann (und wird wohl) Veränderungen geben, aber für's Erste ... Die Seitenzahlen sind etwas verwirrend, da die zwei „Ararat-Szenen“ (Sz. 4 und Sz. 8) aus der ersten, längeren Fassung stammen. Wenn Du Fragen hast, bitte melde Dich.

Ebenfalls beigelegt etwas Pressematerial sowie die versprochenen CDs, da, wenn ich mich nicht irre, Du bisher nur eine Kassette meiner Musik hast. Möge die Musik Dir gefallen.

Bitte nicht vergessen, mir den Spielplan zukommen zu lassen. Vielen Dank.

Ich wünsche Dir schöne Feiertage und alles Gute im neuen Jahr!

Bis bald.

Herzliche Grüße
Sidney Corbett

112 CORBETT AN HEIN
STUTT GART, 19. 12. 1999

Lieber Christoph,

es hat mich sehr gefreut, daß Du die Zeit gefunden hast, um zu meinem „Vortrag“ zu kommen – ich hoffe, es war Dir nicht zuviel Theologisches dabei. Ich glaube, es lief ganz gut. Es ist immer schwer, über Musik zu reden, ohne fortlaufend Banalitäten zu erzählen ... Jedenfalls war Frau Prof. Pfingsten recht angetan.

Am Sonntag war ich noch in Bremen (trotz kräftiger Grippe, die ich mir in Berlin geholt habe und ich mich die ganze vergangene Woche flachgelegt hat) und habe dort Norbert Klein die Partitur gezeigt. Er scheint recht zufrieden zu sein, stellte hauptsächlich technische Besetzungsfragen. Er hat schon Ideen für die Besetzung des Noachs bzw. der Barbara (mit Ute) wird es, wie Du vermutetest, wohl nicht klappen, da zwei gute Mezzi am Haus

sind) gehabt, sieht alles recht positiv aus, wobei die Frage des Knabensolisten ihn ein wenig beunruhigt, aber er soll ja auch eine Herausforderung haben. Es war jedenfalls sehr nett und ich denke, wir sind in guten Händen. Er will diese Frau, von der er schon damals sprach, schon wegen der Regie ansprechen. Er bat um das Libretto, ich habe es ihm kopiert, wobei ich natürlich sagte, daß es noch Veränderungen geben kann. Er sagte, das sei völlig normal – er ist schwer aus der Ruhe zu bringen, was gut ist, denke ich.

Also lieber Christoph, ich wünsche Dir und Euch schöne Tage und alles gute im kommenden Jahr. Wir sind vom 24. 12. bis zum 3. oder 4. 1. in Paris. Falls Du mich erreichen möchtest, nach Donnerstag am Besten über Handy [...].

Alles Gute Dir, ich freue mich auf die kommenden Szenen!!

Herzlichst

Sid C

113 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 16. 2. 2000

Lieber Sid.

Danke, Lieber.

Eine große Sendung. Ich versuche, sie in meinem Kopf zum Klingen zu bringen.

Ich vermute, Du hast jetzt ein so großes Stück schon geschafft, daß das Arbeitsende inzwischen zwar noch nicht greifbar, aber auch nicht mehr illusorisch scheint, wie es einem zu Beginn einer Arbeit wohl immer vorkommt.

Gibst Du auch die entstehenden Teile nach Bremen? Oder ist das nicht ratsam und sinnvoll?

Ich grüße Dich herzlich.

Weiterhin ein gutes Gelingen.

Christoph

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Ja, noch bin ich auf hoher See, Land ist noch lange nicht im Sicht, ABER ich weiß, daß es Land gibt, immerhin. Ich bin mit dem Ergebnis jetzt mehr als zufrieden, wenngleich ich nach wie vor weiche Knie habe, da dieses Werk alles andere, was ich bisher gemacht habe, wie Zwerge erscheinen läßt. Die 2. Szene mußte ich mehrmals neu schreiben, jetzt bin ich soweit im Klaren, werde die Tage den Schlußstrich ziehen. Bin auf Deine Reaktion gespannt, zumal ich einem Bühneneinfall, den ich lange hegte, nun stattgegeben habe – Du wirst sehen.

Das Ende ist keineswegs illusorisch – habe ja alles bis zum Ende skizziert. Die Messerschneide zwischen Opera-Buffera und Opera-Seria, die ich versuche, ist auch eine Nervensache, bin aber zuversichtlich, daß es funktionieren wird. Die Vorlage ist ja ein Geschenk – ich danke Dir.

Ich sende die Szenen nach Bremen einzeln hoch. Es ist sinnvoll, denn auf diese Weise ist Norbert Klein in der Lage, Fragen der Regie und der Besetzung zu überlegen. Ich war im Januar in Bremen, habe Glanerts „Joseph Süß“ angeschaut. Wieder war die Produktion exzellent, wenngleich mich die Musik nicht immer überzeugte, was leider wieder mehr am Libretto lag. Einige der Stimmen waren ausgezeichnet und werden wohl für uns in Frage kommen (sofern die noch in Bremen sind).

Anbei eine Aufnahme von Liedern nach Christine Lavant, die neulich hier in Stuttgart beim SWR aufgenommen wurden. Eine Frage habe ich noch, die wir vielleicht besprechen können: Ich habe vor, die Stimmen des Herrn folgendermaßen zu besetzen:

Knabensolist: verstärkt durch eine Baßstimme und eine Sopranstimme.

Können diese denn auch die gleichen sein, die die Dämon/Seraph-Partien spielen? Ich bin mir noch nicht ganz im Klaren ...

Ich grüße Dich herzlichst

115 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 20. 2. 2000

Lieber Sid,

es kommen wunderbare Lieferungen, die viel verheißen.

Wann setzt Du den Schlußpunkt?

Und kommst Du nach Berlin?

Der Verlag will Dich (und mich) auch sehen.

Ich umarme Dich

Christoph

116 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 24. 2. 2000

Lieber Sid,

die Lieder nach Chr. Lavant sind außerordentlich zart und besitzen eine schöne Eindringlichkeit. Ich vermute, Du bist mit der Aufnahme mehr als zufrieden.

Schön, daß Du so zuversichtlich bist. Ich hoffe, daß das Zu-Ende-skizziert-haben Dir keine Spannung nimmt. (Ich selbst muß da mehr als aufpassen und skizziere nur äußerst grob und ungefähr.)

Kennst Du schon Dein endgültiges Libretto – also mit allen Strichen und evtl. Überraschungen? Wenn Du soweit bist, schick es mir bitte. Bei der Stimme des Herrn hast Du Dich endgültig entschieden. Ich denke, bei dieser Konstellation müssen die beiden Engel der Straßenszene (Dämon & Seraph) auch die Bei-Stimmen des Herrn sein. Dramaturgisch macht nichts anderes Sinn.

Bis bald

herzlich

Christoph

117 CORBETT AN HEIN
STUTT GART, 2. 3. 2000

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Es freut mich, daß meine Lavant -Lieder Dir zusprechen. Ich halte sie für eine meiner besseren Arbeiten. Natürlich bin ich mehr als glücklich mit der Aufnahme, denn Ruth Ziesak singt wie ein Engel.

Ich skizziere übrigens ähnlich wie Du, brauche halt nur eine Struktur, die aufgeht. Details mache ich aber immer direkt bei der Arbeit an der Partitur selbst. Bisher bin ich mehr als zufrieden – möge mir die Kraft ausreichen!

Ein „endgültiges“ Libretto wird erst dann (wenn überhaupt) entstehen, wenn die Partitur fertig ist. Ich mache hier und dort kleine Änderungen oder kleine Kürzungen, die ausschließlich mit musikalischen Gedanken zu tun haben. Daher kann ich Dir keine fertige Fassung schicken, da eine solche erst dann bei der Arbeit entsteht. Ich sende Dir aber wie bisher die Partitur in größeren Brocken zur Ansicht bzw. Begutachtung.

Mit der Stimme des Herrn bin ich in jetziger Gestalt recht glücklich (so glücklich wie man eben sein kann mit einer endlichen Fassung des Unendlichen ...), bin auch froh, daß Du die Bühnenlösung so siehst wie ich, d. h. daß die Verstärkungen der Stimmen des Herrn auch die Partien Dämon/Seraph spielen können. Die Lösung gibt mir einige schöne kompositorische Möglichkeiten.

Ich sende Dir bald den Rest der 2. Szene.

Bis bald

118 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 10. 3. 2000

Lieber Sid.

Danke! Wunderbar, ich bin schon angetan von dem, was ich lesen und verstehen kann.

Ich hoffe, bald etwas zu hören.

Gruß

Christoph

Lieber Christoph,

lieber Freund, bitte entschuldige mein langes Schweigen. Auf der beigelegten Karte hast Du meine neue Adresse, Tel. usw. Wie Du Dir sicherlich vorstellen kannst, waren die letzten Monate für mich persönlich sehr bewegt und auch teilweise (besonders im Frühjahr) sehr schwierig. Inzwischen geht es mir recht gut, Andrea ist gerade auf Korfu in Urlaub gefahren. Wie die Zukunft aussehen wird, wissen wir nicht. Ich möchte jetzt das alles nicht vertiefen, wollte Dir nur von mir ein Lebenszeichen geben.

Musikalisch läuft alles auch wieder sehr viel besser. Du wirst in den nächsten Tagen eine große Sendung erhalten. Derzeit bin ich mit den Stimmen des Herrn beschäftigt – Du hast mir solche wunderbaren Aufgaben gegeben. Ich danke Dir dafür herzlichst. Inzwischen habe ich mich ein paar Mal mit der Regisseurin, Rosamund Gilmore, getroffen. Sie ist ein sehr heller Geist und hat gut Zugang zu unserem Werk gefunden. Ende Juni war ich wieder in Bremen, hörte mir eine Vorstellung von „Der Rosenkavalier“ an, in der unsere Barbara gesungen hat. Du wirst sicherlich sehr zufrieden sein – sie hat eine schöne, klare Stimme. Auch unser Noach wird Dir gefallen, eine schöne lyrische Stimme.

Für die 6. Szene, die Straßenszene, werde ich verfahren wie im Film, mit vielen, schnellen Schnitten. Die Bühnenanweisungen werde ich nicht direkt in die Partitur schreiben, da sie mir zu spezifisch sind, aber der Charakter, den Du vorgegeben hast, wird sicherlich gut zur Geltung kommen. Überhaupt glaube ich, die Stimmungen, die in den Zeilen verborgen liegen, die durch die Alltagssprache hindurch schimmern, gut aufgefangen zu haben. Ich hoffe, Du wirst mit dem zufrieden sein, was ich geschrieben habe. Du wirst sehen, daß ich einige weitere Kürzungen vorgenommen habe, immer wegen der musikalischen Proportionen. Dabei sind einige sehr schöne Sätze zum Opfer gefallen. Andererseits habe ich einiges Wunderbare aus der ersten Fassung „gerettet“ (paßt irgendwie ...), das für kleine Arien vertont wurde.

Es ist ein riskantes Unterfangen, was wir machen – das gefällt mir sehr gut.

Ich weiß nicht, wann ich wieder in Berlin sein werde. Ich werde mich vorher melden, damit wir uns sehen können, falls Du Zeit hast. Ich würde mich sehr freuen, Dich bald wieder zu sehen.

Ich las neulich in der Stuttgarter Zeitung eine sehr gute Besprechung Deines neuen Romans. Ich werde ihn mir bald besorgen. Ich habe einige Deiner Bücher Rosamund ausgeliehen, damit sie Deine Sprache besser kennenlernen kann.

So, lieber Christoph, das waren die Nachrichten für heute. Bitte grüß mir die Christiane und sei selbst herzlichst begrüßt,

Dein

Sid

120 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 17. 9. 2000

Lieber Sid,

es kam eine große Sendung von Dir bei mir an. Ich gratuliere Dir von Herzen. Wenn ich mich darin vertiefe, bekomme ich schon eine leichte, eine winzige Ahnung von Deinem Werk. Es rundet sich und man wird begieriger, die Musik hören zu können.

Natürlich gehst Du mit dem Text nach Deinen Erfordernissen, Deiner Ästhetik und Deinen Einfällen um; so ist es verabredet und anders kann es nicht sein. Sehr schön, daß Rosamund Gilmore einen Zugang hat, und es ist sicher vorteilhaft, wenn sie schon sehr früh sich mit der Oper anfreunden kann. War sie Deine Wunschkandidatin oder war es eine Entscheidung des Hauses? Ich wußte nichts von dieser Wahl.

Dein Brief beginnt mit einigen kryptischen Bemerkungen, die ich nicht entschlüsseln konnte (daß die letzten Monate bewegend und schwierig waren, daß die Zukunft ungewiss sei). Du schreibst, Du wollest nichts davon vertiefen. Was geschah? Ich bin etwas besorgt um Dich, mein Freund. Wenn Du nach Berlin kommst, sehen wir uns.

Ich umarme dich

Christoph

Lieber Christoph,

ich möchte mich ganz, ganz herzlich für Deinen „Willenbrock“ bedanken. Wie ich Dir schon mal gesagt habe, bin ich kein schneller Leser (in keiner Sprache). Nun habe ich „Willenbrock“ zu Ende gelesen – ich bin tief beeindruckt. Ich sehe inzwischen viele wiederkehrende Motive in Deiner Arbeit. Gleich zu Anfang erinnerte ich mich bei der Traumsequenz an die Stelle in „Der fremde Freund“, wo Läufer in gleichmäßigen Schritten liefen ... Irgendwie scheint mir das Laufen im Traum für Dich wichtig zu sein. Aber auch Bernd Willenbrock mußte in Drachenblut baden, dabei hat er an Individualität und Eigenständigkeit eingebüßt, genauso wie die arme Claudia in „Der fremde Freund“. Deine Helden (auch in „Der Tangospieler“) geben, so scheint es mir, um weiter zu kommen, ihre individuelle Persönlichkeit Stück für Stück ab. Für die Szene mit dem Musiker bedanke ich mich ganz besonders – Du hast es sehr schön getroffen. Ich war auch tief berührt, als ich „in God we trust, all others cash“ gelesen habe. Danke. Mein Vater hätte sich sicherlich sehr gefreut. Wird es eine englische Ausgabe geben? Ich würde es gern meinem Bruder schenken. Ich meine auch, unsere Arbeit durchscheinen zu sehen – habe ich recht? Es war vieles darin, Dinge, die ich nicht präzise nennen kann, die mich an „Noach“ erinnern. Jedenfalls gratuliere ich und bin dankbar, daß ich Dich meinen Freund nennen darf.

Mit unserer Arbeit geht es inzwischen zügig voran. Ich hoffe, Du hast die Kopie des dritten Bildes vom Verlag erhalten. Ich habe es vom Verlag kopieren und an Dich schicken lassen, um mir Zeit zu ersparen. Ich hoffe, Du bist mir deswegen nicht böse. Ich sprach vor kurzem mit der Regisseurin Rosamund Gilmore. Sie erzählte mir, sie hat nun ein Konzept für die Regie entwickelt, das ihr gefällt. Wir werden uns im Oktober treffen, um darüber zu diskutieren. Ich weiß nicht, ob Du Lust hast, dich dazu zu gesellen. Wenn ja, gib mir bitte Bescheid.

Ich hoffe und glaube, daß meine Lesung Deines Textes den Geist getroffen hat. Ich bin auf Deine Reaktion sehr gespannt. Wann ich wieder in Berlin bin, weiß ich nicht – werde mich aber rechtzeitig melden. Ich habe „Willenbrock“ Andrea heute zum Lesen gegeben. Wir sind nach wie vor sehr eng verbunden, nur ist das Alltagsleben anders als vorher. Verzeih mir, aber ich möchte schriftlich nicht zu viel schreiben – so was ist besser persönlich erzählt.

Ich grüße Dich und Christiane herzlichst, sende auch von Andrea herzliche Grüße

Dein

Sid

122 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 19. 9. 2000

Lieber Christoph,

daß unsere Briefe sich kreuzen hat inzwischen Tradition. Es freut mich, daß Du mit meiner Arbeitsweise einverstanden bist. Ich bin mit dem Werk sehr glücklich – die Ararat-Szene ist fast durch. Ich denke, sie wird sehr stark sein. Wenn es geht, hoffe ich, die Passagen der Stimmen des Herrn, samt Chor, a cappella aufführen zu können. Ich habe eine leichte orchestrale Begleitung als Notrettung aber hingeschrieben.

Rosamund Gilmore war eine Lösung vom Haus – sie hat die Kalitzke-Oper, die wir gesehen haben, auch inszeniert. Ich habe mir auch ihren Rosenkavaliere angesehen, sowie ein Programm mit zwei neuen Kammeropern in Frankfurt. Sie ist sehr einfühlsam und hat eine gute Beziehung zum Haus, d.h. vor allem zu den Sängern dort. Unsere Barbara ist großartig. Ich bin sicher, daß sie Dir gefallen wird.

Entschuldige meine kryptische Bemerkungen – die kann ich direkter ausdrücken. Ende Mai bin ich ausgezogen. Zwischen Andrea und mir gab es seit längerem Problemfelder – wir sind halt sehr unterschiedlich, leben auch in verschiedenen Welten. Wir verstehen und mögen uns nach wie vor sehr, aber ich konnte das Zusammenleben nicht mehr leben ... Solche Dinge sind natürlich am Besten persönlich besprochen. Jedenfalls geht es mir inzwischen gut, habe zwei Zimmer gemietet in einer Art WG, eine witzige Erfahrung nach so vielen Jahren. Die zwei Räume sind groß, und ich kann hier gut arbeiten. Es war aber im Frühjahr eine sehr schwierige Zeit für mich, und ich habe dadurch ziemlich viel Zeit verloren. Aber seitdem ich hier bin, geht es gut voran, sowohl persönlich als auch musikalisch.

Ich weiß noch nicht, wann ich in Berlin sein werde, aber ich werde mich auf jeden Fall melden, damit wir uns sehen können. Hast Du ein Klavier? Ich könnte dann vielleicht Dir ein paar Eindrücke vom Werk geben – aber

Vorsicht, ich bin ein grottenschlechter Pianist!! Ich habe außerdem ein paar kleine Fragen zu den bevorstehenden Szenen.

Christoph, vielen, vielen Dank für Deinen Brief und sei bitte unbesorgt. Mir geht es gut, bin gesund, geistig fit und voller Freude bei der Arbeit an Noach.

Sei herzlichst begrüßt und umarmt,

Dein

123 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 27. 9. 2000

Lieber Sid,

tut mir sehr leid zu hören, daß Ihr zwei Euch getrennt habt. Vielleicht nur vorübergehend. Verschiedene Lebenswelten machen ein Zusammenleben gewiss nicht einfach, sind aber manchmal auch sehr anregend.

Ich hoffe, Ihr findet beide die Euch gemäße Form. Nein, ein Klavier habe ich nicht mehr. (Die – lange zurückliegenden – Anfänge waren so hoffnungslos, daß ich es völlig aufgab, aufgeben mußte, auch wenn ich es, was ich schon damals wußte, heftig bedauere. Aber man lebt, um sich kennenzulernen, und sollte dann irgendwie auch mit sich zurechtkommen, also ich mit dem Nicht-Klavierspieler.)

Ich hoffe, die WG behindert nicht Deine Arbeit.

Bis demnächst

Christoph

124 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 16. 10. 2000

Lieber Christoph,

vielen lieben Dank für Deinen Brief und auch den Anruf. Ich war knapp zwei Wochen auf Konzertreisen in Argentinien – es war fantastisch, wenngleich etwas anstrengend. Schade, daß ich nicht hier war für Deine Lesung – ich wäre natürlich gekommen, wenn ich hier gewesen wäre.

Danke auch für Deine guten Wünsche bezüglich meiner Situation mit Andrea – wir vertragen uns gut, sehen uns auch häufiger, mir tut aber das Leben gut – mir ging's in den letzten anderthalb Jahren privat in der Beziehung nicht sehr gut und mußte etwas ändern. Die WG ist angenehm – ich habe zwei Zimmer in einer großen Wohnung gemietet. Der andere Mann ist etwa fünfzehn Jahre älter als ich und ist zudem häufig in Italien. Ich kann hier gut arbeiten – hast Du inzwischen das erste Ararat-Bild erhalten? Wenn ja, was meinst Du? Ich komme nun gut voran mit dem 5. Bild, werde, denke ich, Ende des Monats einen Doppelstrich ziehen.

Ich habe mit Rosamund Gilmore telefoniert bevor ich weggefahren bin – sie würde sich sehr freuen, mit uns beiden zu sprechen über das Werk. Sie inszeniert derzeit in Frankfurt/Main? Bist Du in der nächsten Zeit zufällig dort? (Buchmesse?). Vielleicht können wir uns dann sehen – ich könnte ein Treffen mit Rosamund organisieren, wenn es in Deinem Sinne ist.

Ich grüße Dich herzlichst

Dein

125 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 25. 10. 2000

Lieber Sid,

ich bin momentan selten in Berlin und so rasch auch nicht wieder in Stuttgart. (Und zur Buchmesse fuhr ich nicht.)

Schön, daß Du zwei gute und anregende Wochen in Argentinien verbrachtest. Waren es Konzerte von Dir?

Das erste Ararat-Bild habe ich noch nicht bekommen.

Alle Gute.

Sei umarmt

Christoph

126 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 18. 11. 2000

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief – es war etwas knapp und ich hatte das Gefühl, daß Du ein wenig im Streß bist. Jedenfalls habe ich mit dem Verlag gesprochen und sie haben es übersehen, Dir das 4. Bild (Ararat) zu schicken. Inzwischen muß es aber bei Dir angekommen sein. Du wirst auch die Tage das 5. Bild erhalten. Ich bin inzwischen mitten in der Straßenszene (6. Bild) dran. Christoph, ich danke Dir wieder vom Herzen für die schöne Vorlage – es macht mir so viel Freude, am Werk zu sein. Es ist gewiß das Schwierigste, was ich je unternommen habe, doch bin ich bisher mit dem Ergebnis sehr zufrieden.

Gestern war ich in der Oper, habe Adriana Hölszkys neue Oper, „Giuseppe e Sylvia“, nach einem Text von Hans Neuenfels, gesehen. Es war eine sehr skurrile Geschichte um Verdi und Sylvia Plath, und für mich war die Musik auch ein wenig dünn. Adriana halte ich für eine sehr begabte, aufrichtige Komponistin, aber es klang für mich alles ein wenig grau – harmonisch wie auch melodisch, da sie eindeutige Bezugszentren zu vermeiden scheint – ich habe es ja nur einmal gesehen. Es waren einige bezaubernde Augenblicke, besonders in der Instrumentierung, aber ohne harmonische Orientierung ist es für mich schwer, über einen langen Zeitraum meine Konzentration aufrecht zu halten. Es schien aber ein Erfolg zu sein, wenngleich der Applaus nicht überwältigend war. Jedenfalls war es für mich sehr lehrreich.

Argentinien – es ist jetzt ein wenig her – war großartig. Ich hatte dort einige Aufführungen und gab auch Kurse, im Rahmen des Goethe Instituts.

Ich hoffe, wir sehen uns mal bald – wie gesagt, die Regisseurin würde sich über ein Treffen sehr freuen. Ich hoffe, bis Weihnachten fertig zu sein, das ist aber ein ehrgeiziges Ziel. Mal schauen.

Ich grüße Dich herzlichst

Dein

127 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 30. 12. 2000

Lieber Sid,

*Danke! Es rundet sich langsam aufs Schönste.
Wird es Teilaufführungen während Deiner Arbeit geben?*

Alles Gute

Christoph

128 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 22. 2. 2001

Stuttgart, 22. 2. 2001, George Washington's Birthday

Lieber Christoph,

vielen Dank für Deinen Brief. Entschuldige bitte mein langes Schweigen, bin vertieft in Noach, außerdem ein wenig gesundheitlich angeschlagen. Ich bin jetzt bei der großen Klage – eine leise Klage (man schreit den Herrn nicht an), die Form ist eine sich langsam ausdehnende Sarabande, in der tiefsten Lage. Ich habe schon mit unserer Barbara gesprochen, eine sehr sympathische, sowie auch mit dem Dirigenten, ein Engländer der auch ein heller Geist zu sein scheint. UND, ich habe ein Modell des Bühnenbildes gesehen – es ist schön, Christoph! Ich erzähle vielleicht nicht so viel, damit Dir die Freude nicht genommen wird. Ich fand es jedenfalls großartig. Mit Rosamund Gilmore habe ich mich ein paar Mal getroffen, sie hat sehr gute Ideen. Es wäre schön, wenn wir alle zusammen kommen würden.

Herr Mütze-Kern vom Verlag rief neulich an, um einen Termin mit uns zu vereinbaren. Wärest Du am Wochenende des 23., 24. März in Berlin? Wir könnten uns dann dort treffen. Ich könnte auch Rosamund fragen, ob sie dann Zeit hätte. Laß mich bei Gelegenheit wissen, was Du denkst.

Ich glaube, bis zum 15. März alles fertig zu haben, bin ganz zuversichtlich. Die Korrekturen am 6. Bild für den Klavierauszug sind gemacht, das 7. Bild kommt auch gleich dran. Ich brauche noch ein paar Tage für das 8. Bild, dann geht es an das Finale ... Ich bin Jahrzehnte älter geworden durch die Arbeit, bin aber mit dem Ergebnis mehr als glücklich – es ist eine gewagte, aber aus meiner Sicht auch gelungene Sache geworden, bin so gespannt und Dir auch so dankbar.

Mir ist eine Kleinigkeit aufgefallen, bzw. es ist dem Manfred Stahnke aufgefallen, der die Bilder 1 bis 5 durchgesehen hat. Im zweiten Bild, als Barbara versucht, Stein zu erzählen, wie es ihr bei der Begegnung mit Noach ergangen ist, sagte sie: „Er ist so alt, dieser Noach“ – wieso weiß sie seinen Namen? Würde mich interessieren, was Du so meinst. Mich hat es erstaunt, daß ich das selber nicht bemerkt habe.

Nun mein Lieber, danke für Deine geistreiche Vorlage – ich glaube, ich konnte das Niveau halten, bin auf Deine Reaktion sehr gespannt.

Sei umarmt von Deinem

129 HEIN AN CORBETT
BERLIN, 26. 3. 2001

Lieber Sid,

es tut mir sehr leid, aber ich lag arg auf der Nase. (Irgendeine Lebensmittelvergiftung wohl, jedenfalls gab ich alle Lebensmittel der letzten Wochen wieder von mir.) Inzwischen geht es – mit Diät – besser.

Schade. Sehr schade.

Wie war die Besprechung in der Grabbeallee?

Ich konnte natürlich auch nicht nach Dresden fahren zur Ruzicka–Uraufführung (und vergaß in meinem Fieberwahn, Dir oder Thomas Heyn die beiden Karten anzubieten).

Alles Gute. Das nächste Mal nicht auf den Knien.

Herzlich
Christoph

130 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 5. 4. 2001

Lieber Christoph,

Ich danke Dir für Deinen Brief. Es hat uns allen sehr Leid getan zu hören, daß Du krank warst. Hoffentlich geht es Dir nun besser. Daß Du auch Ruzickas „Celan“ verpassen musstest, ist auch schade, es wäre sicherlich interessant, das Werk anzuhören bzw. anzuschauen, wobei, was ich gelesen habe (u. a. Die Zeit), nichts Gutes erahnen läßt.

Was unser Treffen betrifft, war es sehr produktiv. Wir konnten einige wesentliche Punkte in der Regie klären, insbesondere bzgl. des Chors, und Rosamund hat auch Skizzen der Kostüme mitgebracht, dadurch habe ich auch Zeichnungen der Figuren gesehen – Noach, Barbara und alle anderen. Es war sehr spannend.

Inzwischen habe ich einige Male mit dem Dirigenten telefoniert, ein Engländer, Graham Jackson. Er macht einen guten Eindruck. Er dirigiert „Cosi fan tutte“ in Bremen am 12. 4.. Ich werde hinfahren. Die Proben fangen am 7. Mai an und eine Generalprobe wird es am 7. Juli geben. Die Partitur ist in den allerletzten Zügen, bin binnen einer Woche fertig. Ich rufe an, sobald ein Doppelstrich gezogen ist.

Mit Herrn Mütze-Kern bin ich noch in Verhandlung bzgl. der Aufführungsrechte. Ich bin ihm entgegengekommen, da die Produktion wirklich sehr aufwendig ist und auch weil der Verlag hervorragend gearbeitet hat. Er wird sich bei Dir melden – ich habe mich herausgehalten, was Deine Forderungen angehen, hoffe natürlich, daß alles nun zügig über die Bühne geht. Ich bin, was solche Dinge angeht, nicht besonders geschickt.

Nun sende ich Dir die aller herzlichsten Grüße und melde mich bald mit der frohen Botschaft,

131 CORBETT AN HEIN
STUTTGART, 25. 5. 2001

Lieber Christoph,

am Montag war ich in Bremen, für das Konzeptionsgespräch und auch die erste Probe. Die Regisseurin, Rosamund Gilmore, und der Bühnenbildner, Frieder Oberle, sowie Assistenten und alle Solisten waren anwesend. Es war

auf der Probebühne: die Bühne war da, ausgestattet, Noachs Wohnung, für die erste Szene. Nach kurzen Ansprachen zum Konzept (auch ich habe hier einen Beitrag geleistet, habe ein wenig von der Musik und den Hintergründen erzählt – ich glaube, ich habe es gut hinbekommen, die Tagesform war also gut), fingen sie mit der Probe an. Zuerst spielte der Dirigent Klavier (die Pianistin war krank – Graham ist ein sehr guter Musiker, spielte gut) und die drei Solisten Barbara, Stein und Noach sangen mit Noten. Danach haben sie die Szene drei mal durchgespielt, und die Sänger konnten es schon auswendig! Es klang schön, Christoph. Alle waren auch angetan, die Stimmung der ersten Szene, sowie auch die Proportionen, scheinen gut zu stimmen.

Ich bin vom ca. 13. 6. bis etwa 17. 6 wieder in Bremen sowie auch bei den Endproben, 4. bis 6. 7. Ich glaube, wir können zufrieden sein. Unsere Barbara ist hervorragend und NOACH ist, für mein Gefühl, ideal.

Christoph, ich bin sehr glücklich und freue mich, mal mit Dir einer Probe beizuwohnen und Deine Eindrücke zu erfahren.

Ich weiß immer noch nicht, ob ich die Wohnung, die ich mir angesehen habe, bekommen werde. Jedenfalls muß ich hier Ende Juni raus. Es wird spannend und wohl ein wenig chaotisch, aber es wird schon werden.

Sei herzlichst begrüßt,

Sid



Noach, 4. Szene: Noach auf dem Berg von Arrat
v.l.n.r.: Sandra Lommerzheim, Clemens-C. Löschmann, Martin Pollkläsener
Foto: Jörg Landsberg, Bremen



Noach, 8. Szene: Noach, des Lebens müde, singt mit dem Engel. Unten: der Chor der Seraphin
v.l.n.r.: Clemens-C. Löschmann, Sandra Lommerzheim, Martin Pollkläsener, Chor
Foto: Jörg Landsberg, Bremen



Noach, 8. Szene: Noach kämpft mit dem Engel
v.l.n.r.: Sandra Lommerzheim, Clemens-C. Löschmann, Martin Pollkläsener
Foto: Jörg Landsberg, Bremen

Hubertus Dreyer

Portrait Sid Corbett⁵³

1. An aerial view⁵⁴

„... war am wochenende in d’dorf, wo *fractured eden* uraufgeführt wurde – ich fand es lief wirklich toll, sogar bravo rufe, was für meine fragile und zerbrechliche schreibweise erstaunlich genug ist ...“⁵⁵

Ja, aber die Fragilität hat zwischenzeitlich eine gewisse Härting erfahren. Lassen wir einmal die Stücke außer Acht, die Sid vor den (für ihn wie für wohl fast alle) prägenden Erfahrungen der Ligetiklasse verfasste und die un- einheitliche stilistische Vorstellungen verfolgten, dann kann man sein mittlerweile schon recht umfangreiches Schaffen ohne große Gewaltigkeit in zwei Stilphasen gliedern: Aus einer idiosynkratischen Sichtung der Diskussionsthemen, die Sid in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre in der Ligetiklasse vorfand, entwickelte sich zunächst eine polyphone Schreibweise, die klanglichen Aufputz verschmähte, mit polymetrischen Tendenzen und Schwergewicht auf (wechselnden) ‚satztechnischen Regeln‘; es entwickelte sich ein tonales Flair, nie ohne Sprödigkeit, Sids Musik umkreiste und beschwor Chopin und Renaissance, den Jazz der 70er und 80er Jahre und manchmal Bach, ohne je diesen Stilen und den normalerweise daran anknüp-

53 Der Autor möchte auf diesem Wege herzlich Sid Corbett, Manfred Stahnke, Wolfgang-Andreas Schultz, Hans Peter Reutter und Mari Takano für kritische Durchsicht und immer wieder interessante und aufschlussreiche Kommentare zu seinem Artikel danken.

54 Die Kapitelüberschriften sind den Songs folgender Künstler und Gruppen entlehnt: David Bowie, Freeform, Janet Jackson, Robert Plant, Radiohead, Roisin Murphy, Sting, Tori Amos, Vierte Heimat (in alphabetischer Reihenfolge; die genaue Zuordnung der Titel inklusive einiger Angaben über die Alben, denen sie entstammen, findet sich am Ende des Artikels). Sid und ich teilen das Bedauern darüber, daß so manche Popmusiker sich besser in der Neuen Musik auskennen als umgekehrt.

55 Alle Zitate ohne Quellenangaben stammen aus E-Mails von Sid Corbett. Wir einigten uns darauf, daß ich die Grammatik seiner Texte wo nötig (d.h. sehr selten) behutsam korrigiere, die Orthographie jedoch unverändert übernehme, da sie unzweifelhaft ihren eigenen Reiz und Ausdruck besitzt.

fenden Erwartungshaltungen zu verfallen; es entwickelte sich eine Neigung zu viel Piano und, vor allem, ein gar nicht zeitgemäßer Respekt vor Melodik, freilich nicht gerade im Sinne von Belcanto und noch weniger von neoromantischer Expressivität – eher: Ornette Coleman im Paris des späten 14. Jahrhunderts ...

„erforschung der melodie und der möglichen umgebungen, in die sie [die Melodie] gebracht werden kann“, nennt Sid heute das wesentliche Thema dieser Phase.

Seit etwa 2003 verändert sich das Klangbild von Sids Musik radikal. Melodien finden sich nur noch selten, und wenn, dann umfassen sie vielleicht drei oder vier Töne; an ihre Stelle treten rhythmische Tonwiederholungen, vertrackt gegen- und übereinander geschichtet; die harmonische Sprache wird rauer, dissonanter, der Klang stachliger, und auf den ersten Blick wirkt die Textur der neuen Werke eigenartig karg, nackt, asketisch. Von den besten geht trotzdem eine geradezu hypnotische Wirkung aus, sie reißen das aktiv nachvollziehende Ohr in virtuelle Labyrinth fort, deren mysteriöse Komplexität auch vielfaches Hören von, sagen wir, der 2. *Symphonie* oder *L'amour en jaune* nicht restlos zu durchdringen vermag.

Zwischen den beiden Phasen: Am einen Ende, natürlich (möchte man kommentieren), eine große Oper, die gewissermaßen Rechenschaftsbericht über alle Errungenschaften der ersten Phase ablegt (*Noach*, 2000–2001); am andern Ende die *Gesänge der Unruhe* (2003), die zwar durchaus Melodien exponieren, aber vor einem derart kahlen Hintergrund, dass die Lyrik in Frösteln umschlägt. Zur gleichen Zeit weist auch Sids Biographie einige Bifurkationspunkte⁵⁶ auf:

„Es fing 1999 an, als meine Ehe mit Andrea zu ende ging ... im Mai 99 fand auch das letzte wirkliche Treffen mit Ligeti statt, mit Manfred zusammen in der Wohnung in der Möwenstr. Zum jahresende (Y2K⁵⁷ als die Welt wegen der neuen Null im Kalender zu ende zu gehen drohte ...) wurde ich sehr krank mit hohem fieber, am 2.1.2000 reiste ich nach stuttgart, um von dort

56 Ein Freund rügte mich, Bifurkationspunkte würde außerhalb unseres Kreises nicht allgemein verstanden. Das Wort spielt auf die Forschung des Nobelpreisträgers Ilya Prigogine an und wurde innerhalb der Ligetiklasse nicht ganz sachgemäß für plötzliche Verhaltensänderungen in gerichteten (musikalischen) Prozessen gebraucht, in der Psychologie bezeichnet man damit manchmal (ebenfalls in recht freier Interpretation des ursprünglichen Sachverhaltes) kritische Situationen im Leben einer Person.

57 Y2K, auch bekannt als das „Jahr-Zweitausend-Problem“ oder „millenium-bug“. Y steht für year, K für kilo.

aus weiter nach italien zu fliegen, aber meine ärztin sagte, ich werde nirgends hinfliegen, gab mir antibiotika und ordnete bettruhe an. in diesem deliriums-zustand und danach entschied ich mich, auszuziehen. es ging einfach nicht mehr – ich zog in eine 2er wg, aber dieses stuttgart war nicht mehr mein fleck. also nach berlin, ich hatte eine billige wohnung vermittelt bekommen (600 mark) und meine oper (noach). bin im mai hochgezogen, reiste zu proben für noach, rauf und runter, dann ab august 2001 endgültig in berlin. ich wollte einfach nur komponist sein, habe alles auf eine karte gesetzt (mit 40!), kündigte alle meine lehraufträge und sprang ins haifischbecken. den 11. september erlebte ich in berlin zusammen mit einer (von mehreren) beziehungskrise mit meiner damaligen freundin, ein monat später war die ua von noach. eine journalistin von der taz fragte mich und christoph (Hein), ob unsere oper eine reaktion auf dem 11. september war: als ob man eine abendfüllende oper schreiben und probieren könne in einem monat ... eine andere journalistin, ebenfalls von der taz, fragte mich um 19h per handy auf dem weg zur ua, um 19 uhr 30, was ich meinte zum boulez zitat: „man müsse die opernhäuser in die luft sprengen“ ... was soll ich sagen? ja! unbedingt, warten Sie bis ich da bin ... also ehrlich ...

Gut, dann im Januar 2002, war ich in stuttgart um meine kammeroper, X UND Y, einzustudieren, habe auf den tonmeister gewartet, es war der 26. januar, mozarts geburtstag, und eva hat mich in einer kneipe angesprochen ... daraus wurde mein jetziger lebensmittelpunkt samt tochter chiara, geboren am 2. juni 2003 ... im september 2003 hat meine lieblings mannschaft in baseball, chicago cubs, die playoffrunde erreicht ...“

2. Boring movies

Was die Ligetiklasse seit Mitte der 1980er diskutierte, fand mittlerweile von Afrika bis Escher, Chaostheorie bis Polyrythmik und Mandelbrotmengen bis Mikrotonalität ausgiebig Niederschlag in der einschlägigen Literatur⁵⁸ und braucht hier nicht noch einmal breitgetreten zu werden. Ich möchte stattdessen auf eine eher technische Problematik hinweisen, die mir in Sids kompositorischem Denken eine wesentliche Rolle zu spielen scheint.

Von heute aus gesehen lässt sich die Kritik jener Zeit an der ‚alten Avantgarde‘ auf eine einfache Formel bringen: Die verschiedenen Ableger des

58 Vgl. etwa Burde, Wolfgang (1993): György Ligeti. Eine Monographie. Zürich, S. 79ff. und Toop, Richard (1999): György Ligeti. London, S. 82ff.

seriellen Denkens weisen normalerweise kompositorische Intentionen und Intuitionen ab wie Öl auf Wasser, Stücke geraten nicht halb so aufregend wie die Ideen, die sie angeblich zeugten. In dieser Wahrnehmung wurzeln die neoromantischen Bestrebungen ebenso wie alle Versuche, die Strukturen des amerikanischen Minimalismus weiterzuentwickeln. Ligeti jedoch, der auf Handwerk bestand und expressionistisch-ungefilterte Gefühlsergüsse verabscheute, favorisierte die minimalistische Richtung.

Es entstanden in der Folge bei seinen Studenten eine ganze Reihe von ‚Bandwurmstücken‘, nach der Rezeptur: Man nehme zwei oder mehrere nicht konvergierende Patternprozesse (beispielsweise: eine rhythmische, eine harmonische Progression; oder: zwei Schleifen ungleicher Länge; oder: sich Schritt um Schritt erweiternde Akkordzerlegungen in verschiedenen Stimmen) und lasse sie auf wohldefinierte Weise miteinander interagieren. Man erhält mit einiger Wahrscheinlichkeit einige wunderschöne Momente, einige genial unmusikalische, und jede Menge Langeweile.

Vielleicht hatte der Glaube, man könne auf diese Art gute Musik verfertigen, etwas vom Versuch früherer Jahrhunderte, ein Perpetuum mobile zu konstruieren; vielleicht reflektierte er nicht ohne jede Ironie Ligetis Abneigung, Detailkritik zu üben – gewissermaßen frei nach Brahms’ Devise, dass eigentlich schlechte Quintenparallelen sich nur dort fänden, wo auch alles andere zu schlecht sei, um einer Diskussion zu lohnen. Zudem darf der ‚pädagogische‘ Nutzen nicht übersehen werden: Tatsächlich wurden eine Menge Strategien entdeckt, neue harmonische Farben jenseits von Neue-Musik-Grau und Limonade-Dur, rhythmische Strukturen – wie man einen Boogie schreibt, ohne einen Boogie zu schreiben – und so weiter.

Und Sids reifster Beitrag zu dieser Richtung, die *Kandinsky Romance*, darf jedenfalls durchaus schon zu einem echten ‚Sid Corbett‘ zählen. (Die Endversion dieses Stückes sah Sid bei einem persönlichen Treffen mit Ligeti und einigen Cognacs durch; sie fand Gnade vor den allgemein gefürchteten strengen Augen des Meisters.)

Aber wie dem auch sei, am Ende entwickelten alle eine gründliche Abneigung gegen den ‚Bandwurmstil‘.

3. Colors of a Shade

Ursprünglich mag Ligeti vorgeschwebt haben, der Interaktion unterschiedlicher Prozesse mit spieltheoretischen Methoden beizukommen. Also: Passiert etwas musikalisch völlig Unakzeptables, dann greift eine Regel in die Prozesse ein – und führt das später wieder in hässliche Situationen, wird ein neuerlicher Regeleingriff erforderlich. Dem von Douglas Hofstadter und Manfred Eigen faszinierten Ligeti schien solch ein durchsystematisiertes und doch sinnlichen Urteilen nicht unzugängliches Denken in der Tat attraktiv, und er flirtete damit im dritten der *Drei Stücke für zwei Klaviere*, möglicherweise im ersten Satz des *Horntrios* (Ligeti äußerte sich gesprächsweise einmal dahingehend), vielleicht (einer gewissen inneren Evidenz folgend) in der dritten Klavieretüde. Doch tendierte seine Klasse mehrheitlich in eine andere Richtung, die wohl zuerst von Manfred Stahnke in *Partota 1* (1985), dann in *En cet hybride tamps* (1987–1988) formuliert wurde, nämlich: Die Prozesse selbst weniger streng zu definieren, dem Komponisten eine gewisse Bewegungsfreiheit zu gönnen, so dass z. B. eine Akkordprogression gegeben sein mag, aber die Reihenfolge der einzelnen Akkordtöne kontrapunktischen Rück-sichten folgt. Dass aus zwei ineinander verschränkten Tonreihen wechselnd Töne gewählt werden, die sich zu melodischen Gestalten – in der Art der "inherent patterns" afrikanischer Musik – fügen. (Die Melodie wird dann eine eigene tonale Gravitation entwickeln, die sich reizvoll mit der der Ausgangsreihen reibt.) Oder dass man anstelle festgelegter Patterns nur vorschreibt, welche Intervalle horizontal und vertikal erlaubt, welche verboten sein sollen; ähnliche Überlegungen mögen dann auch in rhythmischer Hinsicht gelten.

Diese Verfahren, besonders das letztgenannte, erinnern an satztechnische Regeln, wie man sie aus dem Kontrapunktunterricht kennt, aber sie reflektieren nichtsdestoweniger den aktuellen Diskussionsstand der 1980er Jahre; sie sind verwandt mit den ‚Spielregeln‘ der so genannten Artificial-Intelligence-Forschung und postminimalistischen Patterntransformationen und weisen dennoch zugleich mehr Affinität zur Renaissance als zu jeder späteren Epoche europäischer Musik auf – und wir betreten mit ihnen, wiewohl ähnliches bei den meisten Mitgliedern der Ligetiklasse und besonders in einigen Werken Ligetis (erster Band Klavieretüden, Klavierkonzert, *Nonsense-Madrigale*) deutlich genug Spuren hinterließ, das Reich, das Sid Corbett bis zur Jahrtausendwende und noch ein kleines Stück darüber hinaus intensiv kultivierte.

Als Beispiel und zur Veranschaulichung der bisher recht abstrakten Überlegungen soll Sids 2. *Valentine*, ein besonders gelungenes (aber pianistisch heikles) Werk seiner ersten Stilphase dienen.

Der Hauptteil des 1995 entstandenen Stückes strukturiert sich als Kontrapunkt zweier sehr unterschiedlich gestalteter Schichten; die Rechte spielt eine weiträumige Melodie im 6/8-Takt, die Linke eine Folge von Doppelgriffen im 12/16-Takt. Das ist nicht die exzessive Polyrhythmik Ligetis, sondern fast romantische Hemiolik, aber gleichwohl wirksam dadurch, dass in den Pausen der Oberstimme die gegenläufigen Betonungen der linken Hand stärker ins Bewusstsein gelangen. Bei den Doppelgriffen handelt es sich durchwegs um Sexten und Terzen, vorzugsweise querständig gegeneinander gesetzt; dabei steht jeweils wenigstens ein Ton eines jeden Doppelgriffs in Sekundrelation zu einem Ton des vorangegangenen. Parallelführung wird vermieden (Ausnahme in Takt 26). Meist schreitet die linke Hand in punktierten Achteln bzw. deren Vielfachen voran, doch brechen in diese ruhige Bewegung Sechzehntelkaskaden wachsender Länge ein: 3, 5, 7, 11, 19, 23 ... Also durchwegs Primzahlen. Ich machte Sid Vorwürfe wegen der fehlenden 17, Sid entgegnete: „Die schien mir zu wenig von der 19 verschieden.“⁵⁹ Nun gut. Jedenfalls gelten in den Sechzehntelkaskaden strengere Regeln, und zwar wechseln – mit einer Ausnahme (T. 11) – Terzen und Sexten immer strikt ab (Notenbsp. 1).

T. 11

The image shows a musical score for T. 11. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a single note (B-flat) followed by a rest. The bottom staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of chords and intervals, including a sixteenth-note cascade. The time signature is 12/16.

Notenbsp. 1

59 Zitate, die – wie hier – nicht durch Absatz hervorgehoben werden, beziehen sich auf Telefongespräche; der Wortlaut des Zitates mag sich geringfügig vom originalen Gespräch unterscheiden, wurde aber hinterher Sid Corbett zur Begutachtung vorgelegt und von ihm akzeptiert.

Die Melodie der Rechten erwächst aus einer Keimzelle, die sich nach links und nach rechts amöbenhaft bald erweitert, bald zusammenzieht; in den Takten 22–27 folgt ein etwas anders strukturierter Abgesang (Notenbsp. 2).

Notenbsp. 2

Möglicherweise hat Sid die Melodie auf diese Weise komponiert, doch kann man die Melodie auch anders, einheitlicher, eben anhand von satztechnischen Regeln beschreiben. Aufwärts treten nämlich nur kleine Terzen, Quinten und kleine Septen auf, abwärts kleine und große Sekunden und Terzen. Es gibt nur vier rhythmische Zellen (Notenbsp. 3), wobei die letzte Anbindung der jeweils nachfolgenden Note bewirkt. Zellen a und b können beliebig kombiniert und wiederholt werden, auf Zelle c folgt immer b, und Zelle d erscheint höchstens einmal pro Phrase.

a)

b)

c)

d)

Notenbsp. 3

In der Koordination von Oberstimme und Doppelgriffen verfolgt Sid die – für die meisten Werke seiner ersten Phase geltende – Regel: Oktaven sind nur im Durchgang zulässig; hier, im 2. *Valentine*, dauert ein Durchgang nie länger als ein Sechzehntel (Notenbsp. 4).

Notensbsp. 4: Pfeile markieren Durchgangsoktaven

Schnelle absteigende Tonleitern, mit der in der Klavierliteratur vielleicht einzigartigen, aber sehr beredten Vortragsanweisung „quasi bisbigliando“ rahmen das Stück ein. Wie Notenbeispiel 5 zeigt, wechseln die ‚Akzidenzien‘ einiger Töne – F/Fes, G/Ges, C/Ces – mit der Oktavlage.

Notensbsp. 5

Wir kennen und lieben solche Effekte aus der Musik der frühen Renaissance (z. B. Dufay), und Sid hat sie immer wieder – in unterschiedlicher Radikalität – ausgenutzt. In Allgemeinen geht Sid dabei von diatonischen Konzeptionen aus – manchmal 6, aber sehr selten mehr als 7 Töne pro Oktave; direkt, wie im 2. *Valentine*, als Tonleiter präsentiert findet man bei Sid solche Skalen sonst kaum, dafür umso häufiger als Materialvorrat für ein ganzes Stück oder einen Formabschnitt. Ich möchte im Weiteren für dieses Phänomen (das auch andere Schüler Ligetis, insbesondere Hans Peter Reutter beschäftigt hatte) den Term „nicht-oktavierende Skala“ reservieren.

Unterbrechen wir die technische Bestandsaufnahme nun kurz, um den Blick für die Musik freizubekommen; das Beste wäre natürlich, die geneigten Leser würden anhand der angegebenen Regeln selbst kompositorische Experimente anstellen und aus eigener Erfahrung ein Gefühl für die spezifischen Konsequenzen dieser Denkungsart gewinnen.

Bis dahin jedoch scheinen mir zwei Ergebnisse bemerkenswert: Erstens gewährt die hier beschriebene Kompositionstechnik dem Komponisten hinreichend gestalterische Freiheit, um zu sehr organischer Melodik zu gelangen; der melodische Fluss wird vom System zwar nicht garantiert, aber auch nicht behindert.

Zweitens erlaubt die Technik feinste – und formal wirksame – Abschattierungen einer wohldefinierten (harmonisch, rhythmisch, melodisch, klanglichen) Grundfarbe. Beispielsweise entziehen sich die Doppelgriffpassagen im ersten Teil des 2. *Valentines* jeder tonal-modalen Deutung, aber gegen Ende leuchten lokale Tonalitäten herbstlich und anrührend durch das sich sonst eher verhalten-kühl gebende Stück. Oder: in den ersten Takten überwiegen scharfe Dissonanzen zwischen Ober- und Unterstimme; später gleiten Sextakkorde, Verminderte, Schatten von Jazz-major-akkorden vorbei, poetische Kommentare zu den Wendungen der Melodie.

In diesen Strategien steckt beträchtliche emotionale Kraft, die herauszuholen allerdings einige Anschlags- und Pedalkunst erfordert – eine delikate Regenbogenfarbigkeit, sensitiv und zerbrechlich, weil Sid alle aufdringliche Parfümierung scheut. Der harmonische Reichtum der Romantik durch Schleier, und ohne Pathos, ohne große Geste, die zu heucheln viel zu leicht fiele.

4. Ghost Story

Übrigens gehört zu der Serie der *Valentines* eine wirklich haarsträubende Geschichte, ganz von der Art, wie man sie gerne in Japan zur Zeit des O-Bon-Festes⁶⁰ erzählt: Da ist es normalerweise in Japan unerträglich heiß, und wenn man Spukgeschichten hört, läuft es einem kalt den Rücken runter (gut in einer Zeit, in der es noch keine Klimaanlage gab), aber man muss aufpassen, denn die 100. Spukgeschichte wird wahr! Naja, genau so, Sid:

„Im Sommer 1988 lebte ich mit Andrea in Paris. Unsere guten Freunde, Joachim Frank und Armgard von Reden, heirateten in diesem spätsommer, doch ich konnte nicht da sein, weil ich mich auf meine Doktorprüfung vorbereiten mußte ... Ich schrieb aber als Hochzeitsgeschenk das *1. Valentine*, in dem Glockenklänge, als Hochzeitsglocken gemeint, vorkommen. Als ich noch in den USA war, im Oktober 1988, kam die Nachricht, daß bei einer Segeltour auf Korsika Joachim, der Diplomatensohn war und viele Sprachen, u. a. auch Französisch, fließend sprach, in anwesenheit seiner Frau Armgard von einem Wirt erschossen wurde bei einem Streit um eine Restaurantrechnung. Uff ... Jahre später feierte mein Lehrer, Jacob Druckman, seinen 66. Geburtstag. Da alle den 65. groß feiern, danach aber den Jubilar in der Regel vergessen, dachte ich, ich schreibe ein kleines Klavierstück, nannte es *Valentine No. 2* und schickte es ab. Es war Juni 1995. Im November des Jahres rief Jacob an, entschuldigte sich für die Verspätung und bedankte sich für das interessante aber schwer zu spielende Werk. Er hat sich aufrichtig darüber gefreut. Im Januar 1996 habe ich die Nachricht erhalten, daß Jacob an Krebs schwer erkrankt sei – er starb im April 1996. Seitdem schreibe ich meine *Valentines* nur noch für bereits verstorbene Menschen.“

Merkwürdig durchdringen sich so in den *Valentines* zwei scheinbar unvereinbare thematische Bezüge: Einerseits entwickelte sich die Serie, unter dem Eindruck der beschriebenen Ereignisse, zu jenen ‚Postkarten ins Jenseits‘, als die sie der Komponist im Vorwort der gedruckten Ausgabe bezeichnet. Andererseits bleiben sie einer gewissen Tradition des Klavierstücks im 20. Jahrhundert treu – sie probieren technische Verfahren im Kleinformat, und man kann aus ihnen viele wesentliche Kompositionstechniken Sids herauslesen, die anderweitig dann entsprechend großräumigere Entfaltung finden. (Sids eigenem Bekunden nach ‚unnachahmliche‘, seinen Freunden wohlbe-

60 O-Bon-Fest: Das buddhistische Totenfest (ähnlich Allerseelen) vom 14. bis 16. Oktober. Viele Japaner besuchen zweimal pro Jahr die Heimat ihrer Eltern – zum O-Bon-Fest und zu Neujahr.

kannte Klaviertechnik scheint ihn dabei wenig behindert zu haben: Auch Schönberg und Ligeti waren schließlich keine großen Pianisten.)

Nun – der die *Valentines* prägende Widerspruch zwischen technischem Kompendium und Beschäftigung mit letzten Dingen verrät jedoch durchaus etwas über die wesentliche Grundspannung, die Sids gesamtes Komponieren durchzieht.

Ich möchte die metaphysische Komponente selbst hier nicht eingehend erörtern und verweise lieber auf einen Artikel, in dem Sid einige ihrer Aspekte im Hinblick auf sein Schaffen erörtert⁶¹; aber wir kommen nicht umhin, poetische Aspekte der *Valentines*, auf einer ‚weltlicheren‘ Ebene, als wesentlichen, mitkomponierten Bestandteil der Werke in unsere Betrachtungen einzubeziehen.

Sid legt Wert auf assoziative Bezüge zur Tradition; einmal schrieb er mir sinngemäß, es ließe sich schlecht ein Cis schreiben, ohne an Beethovens op. 131 zu denken. Vielleicht eine überspitzte Formulierung, aber mitgedachte Traditionsbezüge spielen – vor allem (wie später noch zu erörtern sein wird) in der ‚ersten Phase‘ von Sids Schaffen – eine wesentliche Rolle.

Um zunächst beim 2. *Valentine* zu bleiben: Die Melodie der Oberstimme geht auf Jacob Druckmans Liederzyklus *Counterpoise* zurück, ihr jazziges Flair verrät jedoch auch Sids eigene Jazzvergangenheit. Der Wechsel von Terzen und Sexten in der linken Hand erinnert an Chopin, namentlich das Nocturne op. 37,2, das ja zudem durch ständige Modulationen in einen dem *Valentine* nicht ganz unähnlichen tonalen Schwebezustand gerät. Doch hat Chopin den Pianisten keine Doppelgriffketten in der linken Hand zugemutet: Das blieb Skriabin vorbehalten, dessen Prélude op. 11,15, in Des-Dur, ebenfalls irgendwo im ‚Bewusstseinshof‘ des *Valentine* herumspukt (Notenbsp. 6). Dann die absteigenden Skalen am Anfang und Ende: Vielleicht eine Anspielung auf die typische Eröffnung einer Sitar-improvisation, Darstellung eines nicht-existierenden Ragas, oder ein leises Echo jener effektvollen Glissandi, mit denen Jazzpianisten eine besonders reißerische Nummer schließen – andererseits verweist die Vortragsanweisung ‚quasi bisbigliando‘ nachdrücklich auf die Harfe und weckt so indirekt Erinnerungen an die auf- und absteigenden Harfenskalen, die Strawinskys Orpheus einrahmen.

61 Corbett, Sid (2004): To Fathom the Dark. Approaches to Text in Vocal Music as Musical Morphology. In: Mahnkopf, C.-S./Cox, F./Schurig, W. (Hrsg.): Musical Morphology. Hofheim, S. 68–85 (dt. Fassung in diesem Band).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 1-5) shows a right hand with a cluster of notes and a left hand with a rhythmic pattern, marked *pp*. The second system (measures 6-8) shows a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic pattern, marked *cresc.* and *dim.*. The third system (measures 9-11) shows a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic pattern, marked *mf* and *pp*.

Notensbp. 6 (Anfang von Scriabin, op. 11, 15)

Schauen wir uns noch einige andere *Valentine* an: Das erste, bereits 1988 geschrieben, zeugt noch von Sids Suche nach der eigenen Sprache, die musikalische Struktur beruht auf zwei gleich zu Anfang exponierten Dreitongruppen, die dann in allerlei Permutationen und Transpositionen fast den gesamten Verlauf des Stückes prägen. Ein einfaches, unter vielen Kompositionsstudenten der Zeit beliebtes Verfahren, durchgeführt in Gestalt einer zweistimmigen Invention. Doch gewinnt das *Valentine* Farbe einmal durch einen sehr reizvollen pianistischen Einfall (man muss definitiv nicht selbst Pianist sein, um gute Ideen für das Instrument zu entwickeln!): Ein stummer Cluster von f^1 bis f^3 im Tonhaltepedal lässt alle Töne der ariosen Oberstimme nachklingen, während die ‚continuoartige Basslinie‘ secco fortschreitet. Ferner frönt Sid einer aberwitzigen Synkopenrhythmik, sicherlich inspiriert von ars subtilior-Chansons, rechter Hand auf Triolen-, linker Hand auf Sechzehntelbasis (Notensbp. 7).

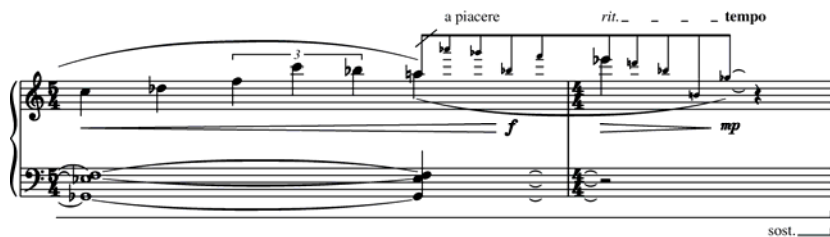
Musical notation for Notensbsp. 7. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The piece features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) in the first measure, *p* (piano) in the second measure, and *pp* (pianissimo) in the final measure. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Notensbsp. 7

Und dann umkreist das Stück die ganze Zeit f-Moll und gibt der motivischen Konstruktion (so deutlich sie auf die letzten Werke Schönbergs vor dem Salto in die Zwölftönigkeit verweist) eine Bedeutung, die allem Neosexpressionismus denkbar fern steht. Wieder fühlt man sich an Chopin-Nocturnes erinnert – die Ähnlichkeit zu op. 55,1 sticht ins Auge (Notensbsp. 8) –; auf Chopin gehen auch die langen rhythmisch freien Fiorituren in Takt 8 und Takt 16/17 zurück (Notensbsp. 9). Bach als Vorbild nennt Sid selbst; und f-Moll ist eine der Tonarten, in der Bach besonders gern chromatische Experimente veranstaltete, denken wir an die dreistimmige Invention BWV 795 oder die Fuge aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* BWV 857. Ferner, wie erwähnt, Ars subtilior und Jazz, Keith Jarrett oder Bill Evans vielleicht (oder Miles Davis mit *My funny valentine?*).

Musical notation for Notensbsp. 8, comparing two piano pieces. The top system is labeled "Chopin, Nocturne op. 55, 1 (Anfang)..." and the bottom system is labeled "...und Sid Corbett, Valentine 1". Both systems are marked "Piano". The top system shows the beginning of Chopin's Nocturne, with a treble clef staff and a bass clef staff. The bottom system shows the beginning of Sid Corbett's Valentine 1, also with a treble clef staff and a bass clef staff. The two systems are connected by diagonal lines, indicating similarities in the musical notation between the two pieces. The key signature for both is two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

Notensbsp. 8

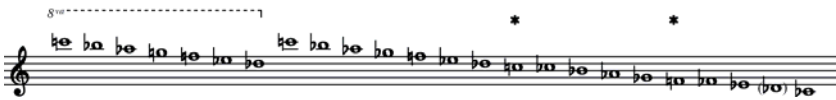


Notenbsp. 9

Das 3. *Valentine*, in memoriam Martha Graham, lässt Sids eigener Beschreibung zufolge zwei Stimmen einen intimen Pas-de-deux ausführen: rhythmisch stets synchron, melodisch jedoch sehr unabhängig – fast in Art von Ornette Colemans ‚Harmonic Unison‘. Die Länge der melodischen Phrasen wird in relativ komplizierter Weise von Primzahlen bestimmt – und da Primzahlen in vielen von Sids Werken eine größere Rolle spielen, möchte ich als Warnung und im Interesse zukünftiger Untersuchungen die Verhältnisse einmal tabellarisch anschaulich darstellen:

1. Phrase	T. 1	3 punktierte Viertel		
2. Phrase	T. 2–4	7 punktierte Viertel		
3. Phrase	T. 6–10	13 punktierte Viertel		
4. Phrase	T. 12–13		11 Sechzehntel	
5. Phrase	T. 13–14		19 Sechzehntel	2 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel
6. Phrase	T. 15–16			3 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel
7. Phrase	T. 16–19			7 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel
8. Phrase	T. 19–21			5 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel
9. Phrase	T. 22–26			13 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel
10. Phrase	T. 27–30			5 punktierte Viertel + 7 Sechzehntel

Die Oberstimme benutzt aufwärts nur Intervalle zwischen kleiner Sekunde und Tritonus, abwärts zwischen kleiner Sekunde und Quint (Ausnahme: fallende große Sext in Takt 29), die beiden Linien vermeiden im Zusammenklang Prime (bis auf den ersten und letzten Ton des Stückes, die dadurch besonders herausgehoben werden), Großterz, reine Quartan, Quinten und die Oktave. Sie bedienen sich ferner der selben nicht-oktavierenden Skala (Notenbsp. 10) so lange, bis in Takt 18 weitgriffige, fünfstimmige Akkorde in der tiefen Lage des Klaviers hinzukommen – laut Sid „ein Streichorchester hinter der Bühne“, danach erhalten zwei Töne der Skala gewissermaßen Konkurrenz: F oder Fes, C oder Ces (im Notenbeispiel durch * gekennzeichnet).



Notenbsp. 10

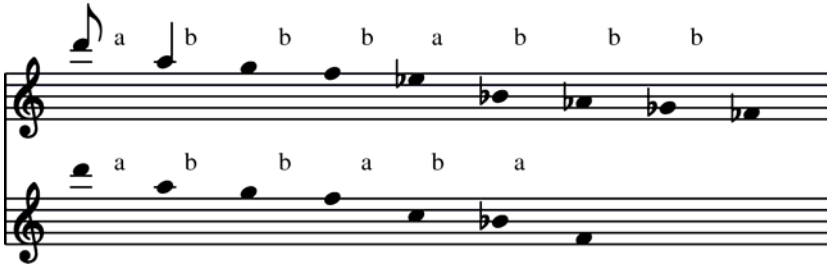
Natürlich, im Verbund mit der graphischen, sparsamen Anlage und der tänzerischen Rhythmik ist dies eine sehr balletthafte Idee. Ich fragte mich, woran mich die Szene erinnerte, das karge Klangbild, die rhythmische Parallelführung der Stimmen, die Streicherpedalisierung, die zugleich die Struktur des Stückes verändert. Mir fielen zwei große Ballettkomponisten des 20. Jahrhunderts ein: Cage, und zwar namentlich der erste Satz seines Streichquartettes, an dessen Ende sich ja auch lang gehaltene Akkorde wie ein Schleier über das Melodiefragment der Violine legen; und Strawinsky, *Bransle Gay* aus *Agon*. Nicht nur erinnert die Klanglichkeit des Beginns ungewein an Sids *Valentine*, mit dem Streichereinsatz (T. 330) verlässt Strawinsky auch die 6-Tonreihe, auf der dieser Satz basiert (stattdessen verwendet er ihr Komplement).

Da Sid mir sehr dazu geraten hatte, die Hintergründe seiner Werke auszuforschen, war ich auf meinen Spürsinn mächtig stolz ... Nun, die Fortsetzung der Geschichte findet sich dann etwas weiter unten.

Strukturell vielleicht das komplexeste *Valentine* ist die Nummer 4, Taos Ladder. Zwei sehr unterschiedliche Gestaltungen wechseln unvermittelt ab: Einerseits aufsteigende Passagen, schnell und rhythmisch frei, die sich stetig erweitern, aus diatonischen Fragmenten montiert, und zwar so, dass zwei aneinander anschließende Fragmente immer mindestens einen Ton teilen; und ein dreistimmiger Kontrapunkt, dessen Stimmen jeweils ihre eigenen Regeln verfolgen. So muss die linke Hand, will sie nicht ständig nur in Ganzton-

skalen und punktierten Vierteln abwärtsstiefeln, einen Doppelgriff – große None, kleine None, große Sept – oder ein per definitionem sich nicht in die Ganztonleiter fügendes Quartmotiv einschieben. Doch verwendet Sid, den ich mit Fragen gerade zu diesem *Valentine* hinreichend nervte, auch den Begriff „Verzweigungsverhalten“, und da dieser Begriff z. B. im Zusammenhang mit der *1. Symphonie* oder dem zweiten der *Zwei Stillen Gebete* ebenfalls fiel, möchte ich ihn hier kurz erörtern.

So verzweigen sich einerseits z. B. zwei Linien, die aus dem gleichen Vorrat von wenigen erlaubten Intervallen schöpfen: Angenommen, wir benutzen nur zwei Intervalle a und b, einmal kombiniert als a – b – b – b – a – b – b – b und einmal als a – b – b – a – b – a, dann verzweigen sich die beiden Linien nach dem vierten Ton in unterschiedliche Verläufe. (Notenbsp. 11: Ich habe mir hier erlaubt, ein Fragment der *Detroit Chronicles* pädagogisch aufzubereiten.)



Notenbsp. 11

So gesehen erweist sich das Verzweigungsverhalten als eine andere Möglichkeit, die Logik satztechnischer Regeln zu interpretieren, zumindest hinsichtlich der horizontalen Dimension. Anstatt die durch solche Regeln gewonnene melo-harmonische ‚Farbigkeit‘ in den Vordergrund zu stellen und den Detailverlauf eher als Nebensache zu behandeln (das ‚Ligetische‘ Vorgehen: Ein Gewebe aus Sekunden, großen Septen und Nonen klingt anders als eines aus Terzen und Quartan), kümmert man sich gerade um die unterschiedlichen Wege, die melodische Linien in den Grenzen gegebener Regeln wählen können, und bezieht daraus das Material für allerlei formale und polyphone Strategien. Freilich dürfen die satztechnischen Regeln nicht in sich zu komplex geraten, sonst wird das Verzweigungsverhalten unübersichtlich. Und ferner können und müssen vielleicht sogar polyphone ‚Verknäulungen‘ sich

verzweigender Linien wiederum durch satztechnische Regeln in der Vertikalen gebändigt werden.

Andererseits erlauben Verzweigungstechniken auch, gewisse Gestaltungen in den Griff zu bekommen, die mit dem Apparat der satztechnischen Regeln zumindest sehr umständlich zu behandeln wären: Wie etwa gegenüber herkömmlicher Motivik flexiblere Ton-sets⁶², ob als Skala (z. B. die lydische, die Sid sehr liebt) oder akkordisch konzipiert. Solche Sets, frei permutierbare Tonkonstellationen, werden bei Sid im Laufe einer Komposition sogar oft durch Subsets vertreten, und jeder Ton eines Sets kann als Pivot zu einer anderen Transposition des Sets dienen. So sind theoretisch zahlreiche Möglichkeiten der Verzweigung gegeben, aus denen der Komponist dann nach melodischen, harmonischen, gestischen, formalen Kriterien etc. seine Auswahl trifft. Genau das geschieht am Anfang des 4. *Valentine* und mag anhand eines einfachen Beispiels noch einmal veranschaulicht werden (Notenbsp. 12):

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 8/8 time. It features a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. A long, sweeping slur covers a series of notes across both staves. The notes are labeled with numbers in brackets: [1], (Es-lydisch) [2], and [3]. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff layout.

Notenbsp. 12

Die ersten fünf Töne des Beispiels entstammen der lydischen Skala auf As; doch beginnt bei [1] zugleich ein Subset der lydischen Skala auf F (und das könnte man in vielfacher Weise anders interpretieren; ich halte mich an Sids Aussage, er habe den Anfang lydisch konzipiert). Ebenso setzt beim Es ein

62 Mit Sids Zustimmung nehme ich terminologisch Bezug auf die in den USA sehr populäre Set-Theorie. Ein Ton-set bedeutet hier eine ungeordnete, also frei permutierbare Menge von pitch classes. Eine pitch class wiederum faßt alle Oktavlagen und alle enharmonischen Umdeutungen eines Tones zu einer Äquivalenzklasse zusammen. So stellen beispielsweise f₁, f₃ und eis gleichberechtigte Repräsentanten der pitch class „f“ dar. Ein Pivot ist ein Einzelton oder ein Ton-(sub)set, den zwei unterschiedliche Ton-sets miteinander teilen und der sich daher zur „Modulation“ vom einen Ton-set zum andern eignet.

Subset der lydischen Skala auf Es ein, in den bei [2] B-Lydisch greift, gefolgt von As-Lydisch bei [3]. Und so weiter!

In der direkten, unvermittelten Gegenüberstellung von zwei scheinbar diametral entgegengesetzten Strukturierungen, die sich als Aspekte einer tiefer liegenden Grundidee erweisen, steht das 4. *Valentine* in Sids Werk recht einzig dar; vielleicht eine Art ‚musik-philosophisches Rätsel‘, wengleich eher für die Analysierenden.

Ansonsten evoziert der Titel, obwohl er auf ein Bild von Georgia O’Keefe Bezug nimmt, wie auch die allgemeine Klangstruktur des Stückes insbesondere Ligetis Klavieretüden (chaotisierte Leitern, oder Treppen sind ja das Thema von Ligetis 13. und 14. Klavieretüde: *L’escalier du diable*, *Columna infinita*), die allerdings ihrerseits wieder die gesamte virtuose Klavierliteratur reflektieren: Und gleichzeitig höre ich – angeregt vielleicht durch den Namen des Bildes, das Sid zu seinem Werk anregte: *Ladder to the moon* sowie die klar metrische Faktur, die man bei Ligeti so nicht finden würde – auch den Mittelteil von Debussys *Clair de la lune* in weiter Ferne ...

5. Pandora’s Aquarium

Obwohl die bisher geschilderten technischen Verfahren je nach konkretem Kontext ihre Modifikationen erfahren, kann man mit ihrer Hilfe wohl zu fast allen Werken von Sids erster Phase analytisch Zugang finden. Doch wie verbindlich sind die assoziativen Bezüge, über die wir sprachen? Sid selbst bezweifelte am Telefon den Einfluss von Skriabin auf das 2. *Valentine* ebenso wie die Parallelen des 3. *Valentine* zum *Bransle Gay* des *Agon* (freilich wurde kaum ein Werk Strawinskys in der Ligetiklasse häufiger diskutiert); einen unbewussten Einfluss könnten die Chopin-Nocturnes ausgeübt haben. Aber dass Bezüge bestehen und auch gehört werden, ist Sid wichtig. Manchmal versteckt Sid hermeneutisch relevante Information, er liebt es, seine Musik mit Rätseln zu umgeben, die er vielleicht gesprächsweise offenbart: In der ersten Sinfonie wurde alles Tonmaterial aus den musikalischen Buchstaben seines Namens (Es – C – B) und den Initialen seiner Frau (A – G) gebildet; in der zweiten bleiben nur Es, C, B übrig. Melodisch und harmonisch entwickelt sich das 8. *Valentine* aus dem Tonvorrat A-(B-A-H)-H-(E-Es-E): Das Werk entstand in memoriam Abraham Heschel. Die Verwendung des

Namens „Manfred (Stahnke)“ im *Lob der Narrheit* beschrieb Sid selbst.⁶³ Neben Buchstaben spielen auch Telefonnummern eine Rolle. So im zweiten Satz von *Pianos' Dreams* für zwei Klaviere, *Hart Crane's Skybridge to Brooklyn*: In der Überleitung vom schwebenden E-Dur/cis-Moll des Anfangs zum grandiosen Boogie des Mittelteils entspricht die Anzahl aufeinander folgender Zweiunddreißigstel jeweils Ziffern in der Telefonnummer von Sids kurz zuvor verstorbenem Vater. „Ich stellte mir vor, wie ich ihn versuche anzurufen, das Telefon klingelt und niemand nimmt ab“ erklärte damals Sid diese Stelle. Die privaten Geheimnisse reichen bis in die Titel; der letzte Satz von *Exit* heißt *Cleghorn Exit*, womit nicht nur die letzte Autobahnabfahrt vor der Wüste auf dem Weg von Kalifornien nach Nevada gemeint ist, sondern auch der Spitzname, den Sid unter amerikanischen Freunden – und aus hier nicht referierbar verwickelten Gründen – trägt.

Aber lassen wir Sids persönliche Leidenschaft für Versteckspiele einmal beiseite. Sid nimmt bewusst Bezug auf das semiotische Netz⁶⁴ der musikalischen Tradition, er ignoriert es nicht wie die Nachkriegsavantgarde; er ist kein Don Quijote, der das Netz im Sinne einer negativen Ästhetik zu zerreißen versucht, er lässt sich aber auch nicht bequem vom Netz tragen. Andererseits vermeidet er die groben Pinselstriche eines Schnittke, der Tango, Cluster und Vivaldi aufeinanderprallen lässt: Bei Schnittke sind Missverständnisse ausgeschlossen, Sid hingegen sucht die Ambivalenz, die Knotenpunkte des Netzes, von denen Fäden in alle Richtungen verlaufen. Und damit setzt sich Sid natürlich auch gewissen Gefahren aus. Sid kennt sie genau, er hat inzwischen seine Konsequenzen daraus gezogen: Im besten Fall gelingt ihm Musik von großer Subtilität, Hintergründigkeit, Sensibilität, klanglich, harmonisch und emotional äußerst fein und beweglich. Im schlechtesten Fall bleibt all das beim Komponisten und erreicht das Publikum nicht.

63 Corbett, Sid (2005): Gedanken zu meinem Werk *Lob der Narrheit* (nach Erasmus von Rotterdam) für Gitarre und Harfe (in spezieller Stimmung). In: Stahnke, M. (Hrsg.): Mikro-töne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden. Hamburg, S. 307–314.

64 Theoretisch kann man jeden Gedanken, der je mit einem Musikstück in Verbindung gebracht worden ist, als einen „Interpretanten“ (im Peirceschen Sinne) dieses Musikstückes und somit als ein Element des semiotischen Netzes begreifen (Nattiez' Ansatz). Allerdings tendiert unsere Intuition von musikalischer Bedeutung dahin, bevorzugt nur solche „Interpretanten“ zuzulassen, die durch irgendwelche inter- bzw. überindividuellen Konventionen gedeckt sind; doch muss man sich weiter fragen, worin diese Konventionen eigentlich bestehen (oft scheint es sich, gerade bei Musik, nur um eine Art „sinnengenerierender Regeln“ zu handeln), und am Ende dürfte es, wenigstens für die Zwecke dieses Aufsatzes, das Beste sein, den Begriff „semiotisches Netz“ in seiner Anschaulichkeit, aber auch Unschärfe einzuweilen ohne weitere Diskussion stehenzulassen.

Das ist keineswegs Sids mangelndem Vermögen anzulasten, es wurzelt im semiotischen Programm der Werke selbst. Man könnte vielleicht vom ‚*Finnegans-Wake-Problem*‘ reden: Wie Joyce auch, so hegte Sid in seiner ersten Phase die eigentlich romantische Utopie einer universalen Sprache, die alle musiksprachlichen Errungenschaften von der Gregorianik bis zur Avantgarde, bereichert noch um verschiedene Jazzidiome, zu einem umfassenden semiotischen System zusammenfasst. Dessen Widersprüche zu thematisieren erscheint ja umso mehr als eigentlich oberflächliches und melodramatisches Spiel, je tiefer die historische Perspektive reicht (denn Endzeit zelebrierte man in Europa und anderswo keineswegs nur im 20. Jahrhundert), freilich ließ sich das Spiel mit dem Verweis auf die Keule der ‚postmodernen Beliebigkeit‘ in den späten achtziger und neunziger Jahren immer noch ganz gut verteidigen. (Man glaubt nicht, wie viel Angst Komponisten vor derartigen Keulenschlägen haben!) Von dieser berüchtigten postmodernen Beliebigkeit setzt sich Sid jedoch dadurch ab, dass seine Kompositionen in jedem Moment die Gesamtheit des Systems berücksichtigen und dessen schillernde Vieldeutigkeit zum eigentlichen Thema erheben – und trotzdem holen ihn zuweilen die Widersprüche ein. Denn der Reichtum von Sids Sprache setzt Rezipienten voraus, die über ebenso umfassende Kenntnisse verfügen; so schleicht sich ein elitärer Anspruch in den Traum der Universalität. Andererseits nehmen – wie ich oben zu illustrieren versuchte – hinreichend kenntnisreiche Hörer manchmal Dinge wahr, die dem Komponisten keineswegs vorschwebten; die universale Sprache droht, ihres Charakters als Sprache verlustig zu gehen.

Daraus soll nun nicht mit Adornoschem Rigorismus die Schlussfolgerung gezogen werden, dass Sids Ansatz letztlich von vornherein zum Scheitern verurteilt gewesen sei. Glücklicherweise hält sich Kunst nicht gar so genau an Prinzipien; weitaus heiklere künstlerische Ansätze haben Meisterwerke gedeihen lassen. Doch darf man wohl in der beschriebenen Problematik den verborgenen Motor für Sids stilistische Umorientierung nach der Jahrtausendwende sehen.

6. Where I End and You Begin (2 + 2 = 5)

Komplexität entsteht nicht durch viele Noten auf dem Papier; so erhält man höchstens Kompliziertes, das sich die Hörer ärgerlicherweise vereinfachend zurechtdenken. Komplexität entsteht wesentlich durch Strukturen, die von den Rezipienten nachvollzogen und in Beziehung zu eigenen Interpretations-

schemata gesetzt werden können. Diese These vertreten so unterschiedliche Geister wie Lévi-Strauss (in der berühmten Ouvertüre zu *Le cru et le cuit*) und Fred Lerdahl, sie erfreut sich freilich nicht ungeteilter Beliebtheit. Aber nehmen wir einmal an (und gehen damit der sonst unausweichlichen ausführlichen Diskussion aus dem Wege), dass sie für Sids Komponieren in beiden Phasen richtungweisend wirkte, dann läge, griffig und vereinfachend ausgedrückt, die Komplexität in den Werken seiner ersten Phase vor allem im Semiotischen, in denen seiner zweiten Phase im Kognitiven. Semiotische Komplexität setzt voraus, dass die Rezipienten mit dem Code vertraut sind, auf den der Komponist Bezug nimmt; kognitive Komplexität spielt mit den mehr oder weniger natürlich vorgegebenen Strukturen der Musikverarbeitung im Gehirn.

Selbstverständlich ist das nichts an und für sich Neues. Gedächtnisphänomene – etwa: Unter welchen Bedingungen können wir uns eine Melodie leicht merken, lässt sich die Information, die wir erhalten, gut in ‚chunks‘ von akzeptabler Größe zerlegen etc. – spielen in der Musik der Wiener Klassik eine große Rolle. Umgekehrt kann eine Komposition darauf angelegt sein, kein exaktes Erinnern zu erlauben (beispielsweise der Kontrast in Werken des ‚mittleren‘ Ligetis zwischen der ohne Probleme memorierbaren, scharf geschnittenen Form und den menschliche Gedächtnisleistung restlos überfordernden komplexen Details).

Eine andere Art kognitiver Komplexität, die Sid wesensmäßig näher steht, findet man mitunter in Popmusik: Manche Songs fangen mit einer rhythmischen Figur an, die wir nicht richtig zu interpretieren in der Lage sind; mit dem Einsatz des Basses oder der bass drum wird dann ein verbindlicher metrischer Rahmen geschaffen, die Figur des Anfangs kippt gewissermaßen um, und oft ist nach diesem Aha-Erlebnis der interessanteste Teil des Songs auch schon vorbei. Aber es gibt Songs, die rhythmisch Ambivalentes über mehrere Minuten, ja ihre ganze Länge auszudehnen verstehen (um ein paar konkrete Beispiele zu nennen: Sting, *She's too good for me*; noch extremer *Unison* und *Komid* von Björk).

Und jetzt werfen wir einmal einen Blick auf den Anfang von Sids *L'amour en jaune* (aus dem Jahr 2004, für Oboe d'amore, Perkussion und Kontrabass) (Notenbsp. 13)! Da metrische Information noch fehlt, dürften die ersten Takte hörend etwa folgendermaßen interpretiert werden (Notenbsp. 14): Die nächsten beiden Takte schaffen dann Klarheit über den metrischen Rahmen (Notenbsp. 15; vor allem die Figur [a]), doch wird dessen Wahrnehmung

ständig wieder auf die Probe gestellt, so z. B. wenn die Figur [a], dank derer wir das Metrum entziffern konnten, in Takt 6/7 um ein Achtel verschoben auftritt und die vorher zur schweren Taktzeit hinführende Synkope plötzlich wieder frei in der Luft hängt (Notenbsp. 16).

fluido leggero e molto preciso (♩ = 72, ♪ = 144, ♩♩ = 288)

Oboe d'amore (in la) *p*

Wood blocks *f* *p* *f* *p*

Kontrabass *arco* *p* (*schneller Bogen, gerissen*)

Notensbsp. 13

Oboe d'amore (in la) (?) (???)

Percussion

Kontrabass

Notensbsp. 14

Oboe d'Amore *mp* *p*

Percussion *f* *p*

Kontrabass

Notensbsp. 15

Musical score for Notensbp. 16. The score consists of three staves. The top staff has a melodic line with a slur over measures 1-3 and a question mark above measure 3. The middle staff has a rhythmic accompaniment with triplets. The bottom staff has a bass line with triplets. Dynamics include *sostenuto*, *mp*, and *p*. The word *arco* is written above the bottom staff in the second measure.

Notensbp. 16

Andere Strategien, mit metrischer und rhythmischer Wahrnehmung zu spielen, findet man dann im zweiten Abschnitt des gleichen Stückes (Notensbp. 17).

più andante, ma sempre tranquillo (♩. = 96, ♩ = 288)

Musical score for Notensbp. 17. The score consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and dynamics *p* and *sostenuto dolce*. The middle staff has a rhythmic accompaniment with dynamics *f* and *p*. The bottom staff has a bass line with dynamics *p* and *mp sostenuto*. The word *pizz.* is written above the bottom staff in measure 16. The score is divided into three systems, each with two measures.

Notensbp. 17

In Takt 14 verfolgen Oboe und Kontrabass beide – gegeneinander versetzt – die gleiche Pulsation (5 punktierte Sechzehntel), doch verschiebt sich der Puls des Kontrabasses in Takt 15 bei [1] unvorhergesehen um ein punktiertes Sechzehntel: Die vorwegnehmende Erwartung fällt also gewissermaßen in ein Loch. (Und es gehört zu den Eigentümlichkeiten des menschlichen Hörens, eine angedeutete Pulsation fortgesetzt zu denken; zu diesem Thema, wie zu den anderen rhythmischen Wahrnehmungseffekten, die bei Sids neueren Stücken zum Tragen kommen, sei vor allem auf die Überlegungen von Peter E. Keller und Denis K. Burnham⁶⁵ verwiesen, wo sich auch ein guter Überblick über weitere wesentliche Literatur findet.) Anschließend pausiert die Oboe und setzt erst in Takt 16 wieder ihren Puls fort, allerdings um ein punktiertes Sechzehntel verfrüht.

Und während dieser Vorgänge, die das Ohr eigentlich schon vollauf in Anspruch nehmen, entwickeln sich im Percussion zwei rhythmische Zellen, eine innerhalb des metrischen Rahmens des 18/16-Taktes und eine hemiolisch dagegen gesetzt. An die letztere Figur anknüpfend konfrontiert die Oboe die bisher noch nicht angezweifelte Pulsationseinheit punktiertes Sechzehntel ab Takt 18 (bei [2]) mit einem Zwei-Sechzehntelpuls.

Gewiss, Polymetrik – ein alter Hut. In vielen Stücken von Sids zweiter Phase erhält sie neue Kraft nicht etwa durch Steigerung ins Aberwitzige (wie seinerzeit bei Nancarrow und Ligeti), sondern gerade umgekehrt durch Transparenz; der Komponist deutet den Knoten nur an und überlässt es der Imagination der Hörer, die haarsträubenden Konsequenzen zu ziehen.

Die Vielfalt und das dichte Ineinandergreifen der hier dargestellten Strategien führt bei *L'amour en jaune* denn auch dazu, dass man dieses Stück trotz der kaum überbietbaren Sparsamkeit der Mittel hörend nicht leicht ausschöpfen kann; und dies scheint mir in der Tat ein sehr hohes künstlerisches Verdienst.

Dass übrigens im Hintergrund die semiotische Komplexität der ersten Phase noch fortwirkt, deutet Sid beispielsweise durch das eigentümliche Spannungsverhältnis von Titel und Besetzung an, wobei ja die Besetzung selbst schon zwar strukturell sich eher an Jazz als an klassischen Vorbildern orientiert, gleichwohl als Melodieinstrument die präziöse, denkbar jazzferne Oboe

65 Keller, Peter E./Burnham, Denis K. (2005): Musical Meter in Attention to Multipart Rhythm. In: Music Perception Vol. 22, No. 4, S. 629–661.

d'amore wählt; und das jaune des Titels spielt u. a. auf das Gelb des Judensterns an. So, und jetzt denken Sie sich bitte Ihre eigene Geschichte aus!

7. Interlude – Online

Gewiss fallen virtuose rhythmische Vexierspiele, wie eben geschildert, nicht einfach aus dem Himmel. Betrachtet man Sids Entwicklung aufmerksam, dann stellt man fest, dass rhythmisch vertrackte Pulsationen als Begleitfiguren schon seit der Passacaglia der *Pianos' Dreams* (1987–89) auftreten, zunächst freilich nur im Hintergrund, doch dann beispielsweise in *Detroit Chronicles* (1996) oder den *Cordelia Fragments* (1997) auch durchaus für dramatische Wirkungen verantwortlich.

In den *Variations (l'annunziatione)* für Cello und Akkordeon von 2002 erscheinen zerklüftete, aus kurzen Fragmenten zusammengesetzte Melodien fast durchgehend gegen unregelmäßige Ton- und Akkordrepetitionen gestellt, doch dominiert das Melodische gerade dank der weiten, Expressivität verströmenden Intervalle noch mühelos über die ‚rhythmisch interessante Begleitung‘. Das ändert sich mit den *Gesängen der Unruhe*, in denen allerdings noch zwei andere Faktoren zum Tragen kommen.

Denn neben dem Stellenwert pulsierender Klänge wandelt sich bei Sid auch über die Jahre das Verhältnis zum Metrum. Wo in den Werken der späten achtziger, frühen neunziger Jahre ein metrischer Schwebezustand die Norm bildet (als ein Rest von Avantgardedenken, der sich auch in der so prononciert anti-avantgardistischen Ligetiklasse erhalten hatte), da entwickelt sich seit Mitte der Neunziger zunehmendes Vertrauen in bewusste Arbeit mit metrischen Kräften, die einen makabren Tango (*5. Valentine*) ebenso zu gestalten erlauben wie die energiegeladenen, rhythmisch federnden Akkordkaskaden der 1. *Street Music* der *Detroit Chronicles*.

Der andere große Faktor: Morton Feldman. Manfred Stahnke gab Sid Ende der Neunziger eine Cassette mit Feldmans *Coptic Light*.

Sid: „... deutlich nach der Ligeti-Zeit, dann fing ich an, aber richtig beschäftigt habe ich mich mit Feldman erst seit etwa 2003 und danach, kaufte Partituren und Aufnahmen ...“

Außer der Verehrung für Ligeti scheint auch Feldmans Persönlichkeit selbst zunächst Sid von intensiverer Auseinandersetzung abgehalten zu haben:

„Ich erlebte Feldman in Darmstadt 1986, fand ihn unsympathisch, hat auch meine Art, ihn als Komponist zu sehen, gefärbt. Ich fand ihn zu einfach, fast stupide ... aber das war ein Fehler ...“

Der Einfluss von Feldman auf die *Gesänge der Unruhe* ist jedenfalls unüberhörbar, vor allem im Bestreben, die angewandten Mittel auf ein Minimum zu beschränken, alle entbehrlichen Töne aus der Partitur zu streichen (ein Ideal, das in der Tat zumindest äußerlich keineswegs zu Ligetis kompositorischer Ästhetik passen will).

In diesem Zusammenhang erscheinen in den Gesängen auch zum ersten Mal bei Sid isolierte Einzeltöne und Tonrepetitionen nackt in den Raum gesetzt, ohne irgend eine begleitende Funktion zu erfüllen, allerdings immer noch etwas vom Charakter eines Ornaments behaltend: Noch fehlen Sid die Mittel (oder das Vertrauen in sie), mit einem so einfachen Material wie Tonwiederholungen die Aufmerksamkeit dauerhaft zu beschäftigen; der Sog des Melodischen, das Sid in den Gesängen gewaltsam zu unterdrücken versuchte (er sprach einmal von einem ‚Melodieverbot‘, das er sich auferlegt habe – freilich mit dem Resultat, dass zunächst alles Melodie wurde), erwies sich, noch, als stärker.

So gesehen wirken insgesamt die *Gesänge* weniger einheitlich, dadurch andererseits aber auch wieder farbiger als manche der nun folgenden Werke, eben ein klassisches Übergangsstück.

8. Thru' These Architect's Eyes

Bei einem so vielfach vermittelten Stilumbruch müsste es sehr verwundern, wenn Sid sein gesamtes Repertoire an technischen Verfahren über Bord geworfen hätte. Das ist natürlich nicht der Fall. Manche Verfahren (etwa die Verzweigungstechniken) haben Entwicklungen gefunden, die zu komplex sind, um hier diskutiert werden zu können, manchen begegnet man in verändertem Kontext wieder: Wie zum Beispiel der nicht-oktavierenden Skala im 9. *Valentine*. Und manche Verfahren gelangen erst jetzt zur eigentlichen Blüte.

Wie bereits erwähnt, spielen Zahlen – namentlich Primzahlen – in vielen Werken Sids eine wichtige Rolle; nirgends jedoch verfolgte Sid diese Spur weiter als in der 2. *Symphonie*.

Gewiss eignen sich Primzahlen zur Organisation von Polyrhythmik besonders gut, weil Primzahlen zueinander immer teilerfremd sind und daher irre-

duzible Proportionen stiften. Das spielt eine gewisse Rolle im 2. Satz der Symphonie. Aber Sids Zahlenmagie weist noch andere Aspekte auf. So gliedert sich der 1. Satz in neun deutlich durch Taktwechsel und Doppelstrich markierte Abschnitte, die jeweils sieben Takte oder ein Vielfaches davon umfassen:

Abschnitt 1	4/2	7 Takte
Abschnitt 2	3/2 – 6/4	14 Takte
Abschnitt 3	2/2 – 4/4	21 Takte
Abschnitt 4	12/16	21 Takte
Abschnitt 5	18/16	21 Takte
Abschnitt 6	12/16	21 Takte
Abschnitt 7	4/4	7 Takte
Abschnitt 8	6/4	7 Takte
Abschnitt 9	4/2 – 8/4	7 Takte

Jeder Abschnitt bringt gut hörbare Veränderungen der Textur mit sich. So beschäftigt der erste Abschnitt lediglich Streicher, Harfe und Schlagzeug, der zweite Abschnitt führt Holzbläser ein, im dritten fällt zunächst die Harfe weg, dafür treten Blechbläser hinzu; doch lässt sich der dritte Abschnitt weiter untergliedern, nach sieben Takten überziehen lange pianissimo-Liegeklänge das zunächst sehr lockere Bläsergewebe, und noch einmal sieben Takte später bricht, nach drei irritierend leisen Harfenakkorden, das erste Tutti forte der Symphonie herein.

Mit den gleichen Harfenakkorden beginnt auch der kammermusikalische vierte Abschnitt; Harfe, kurze Flötenmelodien (die jedoch im Kontext einer fast völlig auf Tonrepetition und Wiederholung kurzer Patterns angelegten Schreibweise beinah ausdrucksvoller wirken als die langen Kantilenen von Sids früheren Werken), dann nach wieder sieben Takten Einsatz von solistischer Marimba und Klarinetten. Im fünften Abschnitt übernimmt zunächst die Harfe die Führung durch ausladende, tänzerisch rhythmisierte Arpeggien (taktweise ansetzend jeweils mit *ais*), die nach und nach fast das ganze Orchester zu Kommentaren anregen, und wieder (richtig geraten!) 7 Takte

später: Hörnereinsatz. Die Harfe zieht sich auf Akkordrepetitionen zurück. Um nicht alle Pointen der Symphonie vorab zu verraten, brechen wir die Beschreibung hier ab und widmen uns lieber noch einmal dem 1. Abschnitt. In dessen Zentrum stehen zunächst „naturgemäß“ 7-stimmige Akkorde der Streicher, in drei Schichten exponiert:

Erste Schicht (Violine I, 2 – 8) im 11-Achtel(Primzahl!)puls, und zwar immer als 7 Achtel Akkord und 4 Achtel Pause, 4-mal Akkord I, 5-mal Akkord V (mit Ausnahme des letzten Taktes – dazu später);

Zweite Schicht (Violine I, 9 – 12 plus Violine II, 1 – 3) im 13-Achtelpuls, gefolgt von einer Art Kadenz (auch dazu später);

Dritte Schicht (Violine II, 4 – 10): 7 Triolenachtel Pause, 4 mal Akkord II im Viertelpuls, 7 Triolenachtel Pause, 5-mal Akkord II im Viertelpuls, 7 Triolenachtel Pause, 4-mal Akkord IV im Halbepuls, 7 Triolenachtel Pause, 5-mal Akkord VI im Halbepuls, Plus ... 7-mal Akkord VII !!! im Halbepuls.

Schicht 1 und Schicht 2 teilen den auf Primzahlen basierenden Puls (11 Achtel, 13 Achtel), Schicht 1 und 3 die Formzahlen 4, 5 und 7, jedoch in verschiedener Bedeutung (als Anzahl von Achteln oder Wiederholungen eines Akkordes etc.).

Soweit mit dem Zählen gelangt, hoffte ich nun sehr, nur sieben 7-stimmige Akkorde zu finden. Ich wurde enttäuscht, in Takt 7 erscheint ein achter, dem jedoch mit analytischer Spitzfindigkeit kadenzierende Funktion zugewiesen werden kann. Denn obwohl er in den Violinen der 1. Schicht auftritt, durchbricht sein Puls in Halben den 11-Achtelpuls dieser Schicht; auch die 2. Schicht wechselt in Takt 7 ihre rhythmische Faktur. Zu den Akkorden gesellen sich übrigens Miniaturmelodien in Harfe, Solovioline und Viola. Und diese Miniaturmelodien umfassen zusammengenommen schon wieder 7 Töne!

Was für eine Art von Mathematik! Serielle bestimmt nicht. Die Zahlen organisieren keine Reihen, sie stiften keine Relationen, sondern werden für sich genommen, als potentielle Bedeutungsträger eingesetzt; fast wie bei Obrecht oder Josquin, oder Bach. Prä-occamistisch.⁶⁶ Andererseits fühlte ich

66 Oder auch „realistisch“ im Sinne des Universalienstreites. Occam verhalf bekanntlich der nominalistischen Auffassung der Universalien zum Durchbruch, aber Sid behandelt Zahlen manchmal, als hätten sie eine Essenz in sich selbst. Hier bricht eine Weltsicht in sein Werk, die noch um ein Etliches älter ist als die sonst bei Sid immer irgendwie präsente Renais-

mich analysierend (und obwohl ich diesmal Sids Bestätigung erhielt, richtig gerechnet zu haben) an Ecos kabbalistische Deutung eines Zeitungskiosks erinnert:

Die Höhe der Rückwand geteilt durch die Breite des Fensters ergibt $176 : 56 = 3,14$, die Zahl π . Die vordere Höhe beträgt 19 Dezimeter, soviel wie die Zahl der Jahre des griechischen Mondzyklus [...].⁶⁷

Mit anderen Worten, ich wusste nach einigen Tagen eifrigen Hin- und Herzählens nicht mehr ganz, ob ich Proportionen fand, weil ich welche finden wollte, oder deshalb, weil Sid sie tatsächlich intendierte. Und je weiter ich mich durch das zunehmend struppigere Dickicht der Symphonie schlug, umso größer wurden meine Zweifel.

In einigen Sommerwochen zwischen hektischer E-Mail-Korrespondenz und emsiger Rechnerei präparierten wir noch einige Techniken heraus, die (wieder im Interesse künftiger Forschung) kurz erwähnt werden sollen.

Arithmetische Reihen durchziehen als eine Art rhythmischer ‚Cantus-firmus-Konstruktionen‘ alle Abschnitte außer dem ersten. So organisieren sich die 3+3-stimmigen Akkorde der Violinen in Abschnitt 2 z. B. wie folgt:

7 Triolenachtel Pause + 7 Triolenachtel Akkorde,

8 Triolenachtel (Stirnrunzeln!!!) Pause + 14 Triolenachtel Akkorde

7 Triolenachtel Pause + 21 Triolenachtel Akkorde

7 Triolenachte Pause + 28 Triolenachtel Akkorde

7 Triolenachtel Pause + 35 Triolenachtel Akkorde.

(Ähnliches in allen weiteren Abschnitten.)

‚Fenster Techniken‘ beziehen durch Zahlen gegebene Proportionen auf Zeitspannen, in denen mit Sids Worten „eine Musik sein“, also eine musikalische Schicht einer bestimmten Faktur erklingen darf (wird besonders wichtig ab dem 4. Abschnitt).

sance, die an eine Zeit erinnert, als im Christentum mystische Schau noch nicht dem Verdikt der Häresie verfiel ... Zufall?

67 Eco, Umberto (1992): Das Foucaultsche Pendel (dt. von Burkhard Kroeber). München, S. 338

„Spreizen“ – was ich mir als „spreading“⁶⁸ übersetzt habe – nennt Sid das Ineinanderprojizieren von zwei unterschiedlichen Proportionsreihen in ein- und derselben musikalischen Schicht; so organisieren sich u. a. die Akkorde in den tiefen Streichern des 2. Abschnittes. Doch beim Nachrechnen der ‚Spreading-Strukturen‘ nahmen die schon erwähnten Zweifel bei mir endgültig Überhand, und ich bat Sid daher, zu der Bedeutung der Zahl in seinen Werken noch einmal grundsätzlich Stellung zu nehmen. Sid schrieb mir daraufhin, dass die Welt der Zahlen für ihn Reinheit ausdrücke, darunter die Primzahlen noch einmal besonders hervorgehoben, weil sie unteilbar seien. Aus einem früheren Telefonat erinnerte ich jedoch auch Sids Aussage: „Primzahlen zwingen mich zu einer Entscheidung, wie ich die Akzente setze“; und wenn kabbalistische Argumente die zentrale Rolle spielen, warum benutzte Sid dann im 8. *Valentine* eine neun-, keine zehntönige Skala? (Der kabbalistische Lebensbaum, Sid wohl vertraut, gliedert sich ja in 10 Sefirot, und das 8. *Valentine* ist wie bereits erwähnt dem Gedenken eines großen jüdischen Gelehrten gewidmet.) Sids Antwort überraschte mich diesmal tatsächlich: Ihm sei gar nicht aufgefallen, dass er sich auf eine neuntönige Skala beschränkt habe.

Schließlich gab Sid jedoch noch einen Hinweis in eine gänzlich andere Richtung: „Weißt Du, eigentlich strukturiere ich auch wieder nicht so genau. Ich probiere mit Intervallen, Akkorden, Skalen, Zahlen, Proportionen herum, bis ich glaube, ich habe genug Material zusammen, genug Entwicklungsmöglichkeiten ... und dann improvisiere ich auf dem Papier darüber.“ Was mit den anderen Äußerungen Sids über die Bedeutung der Zahl in seinen Werken, erstens, in keinerlei Widerspruch stehen muss. Die poetische Inspiration der ‚reinen‘ Zahl, die in grundlegende Konstruktionen einfließt, auf dem Papier wie ein Passacaglia-Baß oder die chords eines Standards, deren Ausgestaltung dann jedoch der Kreativität des Augenblicks unterliegt.

Und wenn das poetische Thema anderes erfordert, dann eben auch KEINE Zahl (völlig ohne mathematische Rücksichten ging Sid beispielsweise nach eigenem Bekunden in *Zwei stille Gebete* vor).

68 Unter „Spreizen“ stellt man sich womöglich eine Art rhythmischer Augmentation vor, die Sid aber (wie man bei der Analyse sofort feststellt) absolut nicht gemeint haben kann. Deshalb nehme ich an, dass „Spreizen“ auf den komplizierten Wegen, die das Denken von mehrsprachigen Menschen mitunter einschlägt, eine Art Äquivalent für das englische „Spreading“ bezeichnet, etwa im Sinne von „he spread his hands“ – „er spreizte seine Hände“.

Was, zweitens, den Wert von Sids Musik SICHER nicht mindert. Denn der Komponist, der wie Webern, Berg, Boulez ganz extrem dem Kalkül zuneigt, bildet ja nur eines von mehreren möglichen Extremen und erleidet bis in die seriöseste Avantgarde hinein Konkurrenz von improvisatorischer gesinnten Naturen (Stockhausens eigenen Schilderungen zufolge müssen auch manche seiner früheren seriellen Stücke nicht viel anders entstanden sein als die von Sid: *1. Klavierstück, Zeitmasze ...*). Mit Cage, Feldman, Scelsi und andern traten dann nach und nach Formen des Komponierens ins Bewusstsein, die sich nicht ohne weiteres der Dichotomie Improvisation versus Kalkül fügen, dafür umso mehr auf das eigentlich Selbstverständliche hinweisen, dass zur Kreativität des Komponierens auch die Wahl von individuell optimalem Arbeitstempo, Arbeitsmodus, Arbeitstechniken gehören.

Und nun wird es langsam Zeit, ein wohl gehütetes öffentliches Geheimnis zu lüften!

9. Leaving the City

Wie Lam Thuy Vo, die Vokalartistin der *Vierten Heimat*, es ausdrückte: Sid wuchs unter dem smoggrünen Himmel Los Angeles' auf in einer Zeit, da noch jeder Gitarrist, der auf sich hielt, Jimi Hendrix nacheiferte ...

Das wirft verschiedene Fragen auf. Spielt Sid Gitarre? Die Eleganz seiner Gitarrenschreibweise lässt keine Zweifel daran. Spielt Sid Jazz? Auch Stockhausen tat es in seiner Jugend, um Geld zu verdienen, und angeblich noch heute gelegentlich aus Spaß; Spahlinger tat es als Teenager und (wie ich hörte) zur Überraschung aller Anwesenden auch später einmal in Chicago. Aber Sid steckte knietief in der Jazzszene der 1970er Jahre und hat es später nie ganz verleugnet.

Ein zweiter Fragenkreis. Wo lebte nun eigentlich Sid als Kind? Im Kommentar zur CD *Waking an Angel*, den Sid schließlich selbst verfasste, heißt es: „Zu einem großen Teil in Detroit.“ Als ich ihn fragte, warum er den dritten Satz von *Exit „Malibu“* genannt habe, antwortete er: „Weil ich dort einen großen Teil meiner Jugend verbrachte.“ Als wir 2001 ein Konzert in Chicago veranstalteten, erzählte mir Sid: „Hier bin ich aufgewachsen.“ Aber als ich ihn in Hamburg kennen gelernt hatte, sagte er, er käme aus San Diego. Ich dachte schon an den Surabaya-Johnny. Die Wahrheit ist wie immer einfacher und komplexer zugleich.

„zur bio: chicago 1960 bis herbst 1968, direkt nach dem chicago parteitag (kennedy und king-morde ...), 1969 bis 1978 in los angeles, in malibu hat

mein vater nach der trennung, 1970, eine weile gelebt und aß immer seinen aa-kuchen an seinem aa-birthday (trocken tag, 23. mai), 1978 bis 1982 in san diego, 1982 bis 1985 in new haven, ab dann weißt du. detroit ist die heimatstadt meiner beiden eltern, ich verbrachte die sommer dort bis ich etwa 17 war. meine mutter lebte von 1986 bis 2002 in new york, ich war also auch viel dort. Hilft das?“

Ich hoffe. Also zur letzten Frage: Wer oder was ist Vierte Heimat? Vierte Heimat sind vor allem Bolle, Nu, Lami und Sid. Bolle stammt aus der Nähe von Freiburg, Nu aus Peru, Lami aus Vietnam und Sids Abstammung haben wir eben zu klären versucht. Bolle und Nu betreiben „Electronics“, Lami singt, Sid spielt Gitarre und alle vier produzieren eine Art Avantgarde-Techno, der neben wunderschön versponnenen Experimentalnummern wie *Art* auch durchaus Tanzbares wie *Screeching Bones* umfasst. Bolles und Nus DJ-Künste schaffen die phantasievolle und minimalistische Basis für Lami geschmeidigen, facettenreichen Gesang ebenso wie die gänzlich untechnohaften, aber auch Jazzkonventionen transzendierenden Soli Sids: eine Mischung mit unverkennbarem Berliner Zungenschlag. Wie immer bei Sid gibt es eine Geschichte auf Liebe und Tod dahinter:

„ein freund aus new york, trompeter jalalu nelson, war eine weile in berlin (muß 2002 winter gewesen sein) und schlepte mich durch die verschiedene jazzlokale in berlin, wir spielten eine menge sessions, doch irgendwie schien mir die ganze jazz-szene ziemlich fad ... eines abends aber spielten wir in einem club in friedrichshain mit einem dj, das war bolle, techno ... danach war jalalu weg und ich spielte weiterhin mit dem dj in verschiedene clubs. die aufgabe war, die gitarre so zu spielen, dass sie nicht wie eine gitarre klingt ... es war eine schöne erfahrung und auf einmal gewann die gitarre für mich wieder an interesse ... gut, dann ging er ende 2002, er war ja 24, um die welt zu bereisen und hatte einen schlimmen unfall: er sprang in einen zu flachen fluß in guatemala und brach sein genick, mußte per hubschrauber ins krankenhaus geflogen werden. 90% dieser leute sterben, und von die 10% die überleben werden 90% querschnittsgelähmt, jedenfalls überlebte er, aber ich wußte nicht in welchem zustand. zwei jahre später rief er an, ich ging ihn besuchen und weinte fast als ich ihm sah, er war ganz der alte! lächelte, bewegte sich wie immer. dann fingen wir wieder an zu spielen, ein paar wochen später sagte er, er kenne jemand, ob ich nicht mitkommen mag, mitte oktober 2005 das war nu und am dem nächsten abend spielten wir mit lami im club der republik, prenzberg ...“

So verkörpert Sid seit etwa einem Jahr also den raren Typus des Komponisten, der gleichzeitig in einer Popband mitspielt. Ein ganzes langes 20. Jahrhundert über beäugten Komponisten, Jazzer und Popmusiker (im weitesten Sinne) einander mit nicht selten unverhohlenem Misstrauen – klar, es gab Versuche, die Gräben zu überwinden, Schönberg und Gershwin, Boulez und Zappa, Stockhausen und Bjork mögen einmal symbolisch für alles andere eintreten – trotzdem, im Allgemeinen Gift und Vorurteile ohne Ende. Jazzer machen kapitalistische Tanzmusik und die seriösen Komponisten haben kein Rhythmusgefühl, von den Dümmlingen der Popzunft ganz zu schweigen. Dass hier nicht restlos in der Sache selbst gerechtfertigte, für die Entwicklung der Musik im Allgemeinen sogar eher schädliche Grenzen aufrechterhalten wurden, dieses Empfinden haben wohl viele Leute meiner Generation gehegt und mit Vergnügen Miles, Mahler und Massive Attack durcheinander gehört. Nun endlich zieht einmal jemand daraus praktische Konsequenzen und beteiligt sich aktiv an der Berliner Technoszene, ohne deswegen als Komponist etwa billige Kompromisse einzugehen!

Hut ab. Aber nicht, ohne Sid noch ein letztes Geheimnis zu entlocken, welches Getränk er zu seiner Musik empfiehlt.

„Hmm ... eine der besten Fragen, die je zu meiner Musik gestellt worden sind... mein Stiefvater, ein Schriftsteller (gehobene Liebesromane und ein sehr gutes Buch über Dallas zur Zeit der Kennedy Ermordung), sagte, „wenn ich es mir leisten könnte, würde ich immer einen schönen alten Bordeaux trinken“. Ich fühle mich dabei an Ligetis Satz erinnert, „es lohnt sich nicht, unter dem Niveau der späten Beethoven Quartette zu komponieren“. Herzlichen Dank. Nun, die Wirklichkeit schaut anders aus, klar trinke ich gerne einen alten Bordeaux, aber mein Hausgetränk ist bayrisches Weizenbier, Marke Paulaner oder Augustiner, manchmal finde ich auch einen Grappa nicht zu verachten, und wenn die Stimmung passt, einen weißen Tequila, ohne Salz aber mit Zitrone. Tagsüber trinke ich Kaffee, leider unmengen ... Das sind meine Gewohnheiten, was ich damit sagen möchte ist, daß ich seit einer Weile dabei bin, meine musikalische Sprache zu öffnen, damit tunlichst viel Leben darin Platz finden kann. So ist auch Vierte Heimat zu verstehen, denke ich, auch die Pulsierungen bzw. die Reduktion in den musikalischen Mitteln. Ich glaube wirklich und tatsächlich, daß die Musik selbst weiß was sie braucht und meine Aufgabe ist es, gut zuzuhören und sie werden zu lassen, wie sie selbst sein will.“

Anmerkung

Im Detail beziehen sich die Kapitelüberschriften auf folgende Künstler und Alben (Titel der Alben jeweils in Großbuchstaben):

1. *An Aerial View* von Freeform (alias Simon Pyke), GREEN PARK (1999)

Gehört eindeutig – wie so manche Musik des „Electronic-Genres“ – zum Experimentellsten, was die Popmusik zu bieten hat. Die Musik ist zwar theoretisch tanzbar, jedoch harmonisch und klanglich extravagant und geht formal teilweise äußerst ungewöhnliche Wege. Fast durch das ganze Album ziehen sich starke Gamelaneinflüsse.

2. *Boring Movies* von Vierte Heimat

Dieser Song ist derzeit leider noch nicht käuflich zu erwerben, was man bedauern muss, denn er zeigt die Sängerin Lami in Höchstform.

3. *Colors of a Shade* von Robert Plant, FATE OF NATIONS (1993)

Fate of Nations besitzt wie so manches Album, das Robert Plant nach dem Ende Led Zeppelins herausbrachte, leider sehr seine Höhen und Tiefen, aber *Colors of a Shade* bietet außer Robert Plants immer wieder faszinierender Stimme eine weit gespannte Melodie und eine nicht alltägliche Kombination von fast Folk-artiger Instrumentation und untergründiger Hardrock-Heftigkeit.

4. *Ghost Story* von Sting, BRAND NEW DAY (1999)

Sting gehört zu den wenigen Popkünstlern, die im Allgemeinen auch in der E-Musik-Szene relativ ernst genommen werden, und *Brand New Day* zu den erfolgreichsten Alben Stings. *Ghost Story*: Ein ruhiger, atmosphärisch starker Song, der sich formal interessant entwickelt (er fängt aber trotzdem an wie *Alle meine Entchen* ...).

5. *Pandora's Aquarium* von Tori Amos, FROM THE CHOIR GIRL HOTEL (1998)

Zusammen mit dem Vorgängeralbum BOYS FOR PELE ließe sich FROM THE CHOIR GIRL HOTEL je nach Hörergeschmack als hysterisch, expressionistisch oder barockopernhafte bezeichnen; fest steht, dass diese Musik im Pop nicht ihresgleichen hat. Zwar bricht die Harmonik nur selten aus vertrauten modalen Wendungen aus; die Verrücktheit liegt in der Form, der Gestik, der Klanglichkeit (Tori Amos kommt vom Klavier und bevorzugt neben ihrem Bösendorfer Instrumente wie Cembalo und Harmonium), in der oft zerrissenen Dynamik und nicht zuletzt in der hyperexpressiven Stimme von Tori Amos.

6. *Where I End and You Begin* und *2+2=5* von Radiohead, HAIL TO THE THIEF (2003)

Manchmal hat man den Eindruck, dass die Neue-Musik-Szene sich geschmeichelt fühlt, wenn Popmusiker einen lockeren 5/4-Takt und ein paar ungewöhnliche Modi in ihren Alben unterbringen, was vielleicht erklärt, warum Radiohead dort relativ beifällig aufgenommen wird. Insgesamt knüpft HAIL TO THE THIEF wie schon KID A an den psychedelischen Pop der End-Sechziger an, bereichert um die musikalischen Mittel von Techno und Electronic und selbstverständlich sehr viel sauberer produziert. Doch gelingt es Radiohead auch, in ihren Songs gleichzeitig hypnotisch und fragil zu klingen ... Diese Ehrlichkeit haben sie Pink Floyd voraus.

7. *Interlude – Online* von Janet Jackson, THE VELVET ROPE (1997)

THE VELVET ROPE gilt aufgrund seiner Texte als relativ dunkles Album, musikalisch begegnet man beim ersten Hören einer sehr glatten, fast banalen Oberfläche, unter der sich jede Menge delikater akustischer Schweinereien und Vexierspiele verbergen. Typische Pop-Komplexität (die der Komplexität der durchschnittlichen Avantgarde so fern steht) bietet etwa *Anything*: Eine rhythmisch überaus trickreiche Einleitung, die im Verlauf des Stückes allmählich ‚entzaubert‘ wird. (Und Sid, wie oben gezeigt, nimmt diese Art von Komplexität ernst und lässt sie in seinem Werk Früchte tragen.) Leider hat Janet Jackson sich nach THE VELVET ROPE ganz von experimentellen Tendenzen losgesagt.

8. *Thru' These Architect's Eyes* von David Bowie , OUTSIDE (1995)

Thru' These Architect's Eyes gehört zum kommerzielleren Teil von OUTSIDE. Obwohl man das Entstehungsdatum gut und gern zehn Jahre früher vermuten könnte, besticht der Song doch durch Schwung und typisch Bowie sche Querständigkeit. Allerdings liegt die eigentliche Qualität von OUTSIDE in den avantgardistischeren Nummern, allen voran *A Small Plot of Land*, dessen vulkanische Intensität nach und nach sämtliche Spielregeln der Popmusik zerfetzt ... (Schließlich hat sich David Bowie nicht umsonst Brian Eno als Produzenten gewählt.)

9. *Leaving the City* von Roisin Murphy, RUBY BLUE (2005)

Schon als Sängerin des Duos Moloko ließ Roisin Murphy so manchen Komponisten aufhorchen, aber ihr erstes Soloalbum übertraf wenigstens partienweise alle Erwartungen. *Leaving the City* fasziniert durch eine ganz eigenartige Technik musikalischer Narration – mit minimalen, aber wohl kalkulierten Mitteln

wird die Aufmerksamkeit der Hörer in Bann gehalten; obwohl das sicher sowohl ohne die Errungenschaften von Techno/Electronic als auch die neueren Popexperimente Björks undenkbar gewesen wäre, entsteht im Resultat doch eine neue, illuminierende Qualität der Erlebniszeit.

Am Rande: RUBY BLUE wurde produziert von Matthew Herbert. Herbert bat Roisin Murphy, zur ersten Aufnahmesession einen ihr wertvollen Gegenstand mitzubringen. Das war ein Notizbuch. Herbert forderte am Anfang der ersten Aufnahmesession Roisin auf, ihr Notizbuch gegen das Mikrofon zu knallen (diesen Klang kann man irgendwo auf RUBY BLUE hören). Matthew Herbert ist das Idol der Vierten Heimat.

Ingrid Allwardt

**„... und alles ist Gesang“. *Fractured Eden*.
Phänomenologische Betrachtungen eines Streichquartetts**

Mit den Worten „... und alles ist Gesang“ eröffnet Sidney Corbett die Probe⁶⁹ für *Fractured Eden*, sein erstes Streichquartett. Er gibt damit den Auftakt einer stets besonderen Begegnung: dem ersten Kontakt zwischen Komponist und Interpreten. Die Bemerkung „... und alles ist Gesang“ scheint so einfach daherzukommen, der Resonanzraum, den sie eröffnet und verlangt, hingegen ist vielschichtig. Noch bevor der Komponist konkret-spieltechnische Hinweise gibt, nimmt er die vier Musiker des Aurn-Quartetts an die Hand und vermittelt ihnen mit einem scheinbar einfachen Hinweis den Gestus seiner Musik. Er begleitet den Einstieg in die Komposition und die gemeinsame Probe mit der Aufforderung, die notierten Klänge zu singen. Nicht laut, nicht hörbar, sondern innerlich. Verschwiegen. Die eigene Instrumentalstimme sanglich zu gestalten, erscheint selbstverständlich für jeden Musiker und doch rückt der Komponist mit dieser Aufforderung etwas in den Mittelpunkt: die Stimme als Träger seelischen Ausdrucks und musikalischer Geste. Die Stimme als Medium, das entlang der Instrumentalstimme im innerlichen Gesang die der Textur inhärenten Bilder in polyphoner Dichte aufscheinen lässt. Bilder, die auf ein verborgenes Zentrum verweisen. Unsichtbar. Bilder, die zwischen den spieltechnischen Fragen und Hinweisen durchschimmern und ihren Raum im ephemeren Klang der Musik entfalten.

„... und alles ist Gesang“ – mag dieser Hinweis des Komponisten einfacher zu überhören als auszuführen sein: er irritiert zunächst vielleicht mehr, als

69 Diese Probe fand am 25. Mai 2006 in Hagen in Vorbereitung auf die Uraufführung von *Fractured Eden* mit dem Aurn Quartett statt. Das Streichquartett ist ein Auftragswerk der Tonhalle Düsseldorf und wurde am 28. Mai 2006 im Robert-Schumann-Saal des museum kunst palast uraufgeführt.

dass er hilft. Denn was soll der Instrumentalist schon innerlich singen, während er seine Instrumentalstimme spielt? Der konzentrierte Blick in die Partitur hilft da wenig, sind doch keinerlei Anzeichen einer notierten Singbarkeit zu lesen. Vereinzelt hängen die Notenköpfe in den Linien. Die Partitur ist durchsetzt von Pausen. Kantable Phrasen oder melodiose Motive sind zunächst nicht zu entdecken. Weit und breit kein lesbarer Anhaltspunkt. Und doch insistiert der Komponist, sich mit Hilfe des innerlichen, schweigenden Gesangs in ein Verhältnis zur klanglichen Umsetzung der Partitur zu begeben und diesen inneren Impuls als Spielleiter einzusetzen. Eine Anweisung, die das aktive, lauschende Hören auf etwas als eine zeitliche Erfahrung in all ihrer Flüchtigkeit hervorruft. Hörbar wird in ihr auch der Bezug zu Luigi Nono, der seiner Partitur des 1980 uraufgeführten Streichquartetts „Fragmente – Stille, An Diotima“ ein verweisungsreiches Vorwort im Anschluss an den Titel voranstellt. Nono fügt hier dem musikalischen Notationssystem in seiner Funktion als Spielanweisung eine vergleichbare Anleitung für seine Interpreten hinzu: wie zu lesen sei. Zu lesen sind zunächst nicht, wie zu vermuten wäre, konkret-spieltechnische Hinweise, sondern poetische Worte des Dichters Friedrich Hölderlin, die den Einstieg in die Komposition begleiten, mit der Aufforderung an die Interpreten, diese Worte zu „singen“, ganz „nach ihrem Selbstverständnis, nach dem Selbstverständnis von Klängen“.

Auch Nono hält zum innerlichen Singen an: nicht die notierte Instrumentalstimme der Partitur, sondern Worte. Worte eines Dichters, der in seiner Sprache komponiert, ganze „Partituren“ schreibt. Nono zitiert in seiner Anweisung zur Anweisung den für das poetologische Verständnis des Dichters zentralen Begriff des Singens und verweist mit diesem Begriff auf ein dichterisches Verfahren.

Sidney Corbett recurriert mit seinen Worten auf die von Nono eingeführte Paradoxie der anwesend abwesenden Stimme und fordert nun seine Interpreten auf, *eine* Schicht des Notierten als Gesang aufzufassen und mit dieser impliziten Vokalität umzugehen.

Was aber ist denn das „alles“, das da Gesang sein soll? Ein Verweis auf ein Jenseits des Notierten, jenseits desjenigen, das sich in Aussagen und Wesenswahrheiten umsetzt. Ein Verweis auf ein Stillschweigen, auf die Erfahrung einer gesteigert-sinnlichen Ebene, die sich als Innenphänomen an den Grenzen der Wahrnehmung einstellt. Der Komponist spielt das innere Singen als eine Gestimmtheit an, die über die Stimme eine Haltung als real anwesend

verlangt. Durch die Anwesenheit der abwesenden Stimme, die bis in ihre Verschwiegenheit einzig im zeitlichen Prozess existent ist, ist das zu Hörende auf den unhörbaren Prozess zu beziehen. So hält der Komponist die Interpreten an, seinem Streichquartett durch die Ausrichtung auf diesen inneren Prozess Gestalt zu geben.

Trägt die Evokation der Stimme dazu bei, zeitliche und räumliche Relationen anders wahrzunehmen, anders zu erleben, inszeniert sie das kontinuierliche Prinzip der Erwartung, des Innehaltens und Weiterziehens als eine Art Sehnen. Ein Sehnen, für das die Stimme, die selbst in ihrer Imagination eine sinnliche Zeitlichkeit innehat, eine Form der Bewusstheit schafft. In dieser Haltung ist das Wahrnehmen von Stille ebenso wie das Wahrnehmen eines Klangs ein sinnliches Zeitempfinden, in dem Innen und Außen zusammenfallen. Subjekt und Objekt fallen als Gegensätze in eins, versinnbildlicht im Phänomen der Stimme, die eine Aufmerksamkeit für das Wahrnehmen schafft. Vom Inhaltlichen löstgelöst und den Prozess des Wahrnehmens selbst in den Mittelpunkt rückt es, der eines Stattfindens in der Zeit bedarf. Dieser Zeitraum entsteht nur in der Realisierung von Sinn, erfahrbar im Moment der Stimme, deren innerste Präzession ist, nicht abstrakt sein zu können. Es gibt keine abstrakte Stimme, lediglich Modulationen ihrer Erscheinungsformen.

Aber die Evokation der Stimme und des Gesangs impliziert noch auf ganz anderer Ebene beiläufig eine Fülle möglicher Motivdimensionen und Anschlüsse. Dieses aufgerufene Spektrum reicht von der mythischen Stimme Gottes, den verführerischen Stimmen der Sirenen, den Traumstimmen, den Stimmen der Engel bis hin zu der Stimme der Toten.

Die Intervention einer solchen Anweisung „... und alles ist Gesang“ ist nicht nur für die Interpreten von Bedeutung, regt sie doch im Zusammenspiel mit den Satzbezeichnungen („fractured eden“, „hoquetus eva“, „Exile“, „tympan mirjam“, „ecce“) an, Perspektiven anderer Religionen und Kulturen zu bedenken, deren Ausdeutung der Stimme weitere Bedeutungszusammenhänge stiftet: etwa den der jüdischen Tradition, die über die Stimme Gottes einen differenten Sinn der Stimme etabliert.⁷⁰

70 Vgl. Scholem, Gershom (1980): Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen. Frankfurt a. M., S. 8 sowie Idel, Moshe (1999): Die laut gelesene Tora. Stimmengemeinschaft in der jüdischen Mystik. In: Kittler, F./Macho, T./Weigel, S. (Hrsg.): Zwischen Rausch und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin 2002, S. 29.

Im Netz der Verweisungszusammenhänge stiftet die Stimme in ihrer Polyphonie Hörräume, Resonanzräume, Sinnräume, Stimmungen, die sich gegen rasche Übersetzung und Bedeutungsgebung wenden. Sie stiftet Verhältnismäßigkeiten, in denen sich die Frage der Repräsentation, der Abwesenheit und der Materialität neu stellt. Erlebte Präsenz in der Unverfügbarkeit eines Abwesenden als kantable Aussage eines Streichquartetts, das sich an die Grenzen der Darstellbarkeit wagt.

fractured eden

Die Schöpfung lebt als Genesis unter der sichtbaren Oberfläche des Werks. Nach rückwärts sehen das alle Geistigen, nach vorwärts – in die Zukunft – nur die Schöpferischen.⁷¹

Paul Klee

Der erste Satz verweist mit seinem Titel auf das gesamte Werk. Als Teil eines ganzen erscheint er als Einheit, aus der sich die folgenden Sätze entwickeln, auf den sie antworten und seine flüchtig skizzierten Themen aufgreifen. Klangvorstellung sphärenartiger Stimmen, Gedanken hoquetischer Gesänge, der ephemere Bezug auf ein tonales Zentrum und die Idee einer Art „correspondence“ im Benjamin’schen Sinne: ein Nachhall der Stimme eines Toten im Zuge der Entzifferung von Hinterlassenschaft abhängig vom „historischen Index“ der Stimmen der je Lebenden. Paul Klee im Echo des lyrischen Gesangs eines Streichquartetts. Ein Dickicht von Verweisungszusammenhängen, in das das Werk und seine ersten flüchtigen Klänge führen.

Zarte Flageoletttöne treten pendelnd aus der Stille hervor und beginnen ein an Sphärenklänge erinnerndes Gewebe zu bilden, das die Klangwelt dieses ersten Satzes bestimmt, in die sich ein ebenso feiner, dunkel gefärbter Klangschatten webt. Nach kaum einer Minute ist das träumerische, sich verflüchtigende Klanggebilde verhallt. Am Rande des Verstummens bewegt es sich, die Ahnung eines Verlustes in sich tragend, bedroht durch die fortwährend mitschwingende Möglichkeit des Zerfalls. Zerbrochen, gebrochen, zersprengt erklingt eine Ebene von Fragmenten eines ideellen Werkganzen, das zwar

71 Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1914 (Klee, Paul: Tagebücher 1898–1918, hrsg. v. Felix Klee. Köln 1979, S. 427).

kraft seiner Logik und Konsistenz seine Identität nicht verliert, diese aber nicht mehr nach „außen“, zum Hörer hin direkt vermittelt, sondern nur in monologischer Intensivierung, als eine exzeptionelle Weise der Konzentration, der Verdichtung und des Rückzugs. Eine Art Kontraktion, die einen Hörerraum generiert, aus dem die Form des Ganzen entsteht.

Fractured Eden
for string quartet

Sidney Corbett

i. fractured eden
lento molto, tranquillo e lontano (♩ = 44)

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Notenbsp. 1: T. 1–2

Der Tonvorrat ist streng reduziert. Jede der vier Instrumentalstimmen bewegt sich in spezifisch rhythmischen Gesten, unabhängig voneinander und doch aufeinander hörend. Jede Stimme setzt ihre Töne scheinbar autark auf den Strom eines fließenden Atems. Durchhörbar ist das auslotende Spiel um Quinte und Quarte als komplementäre Intervalle. Aufwärts steigend, abwärts fallend führen die Stimmen die je sich verändernde Qualität eines immer gleich bleibenden Intervalls vor. Bereits der Anfang im Flageolett des Cellos etabliert die Quinte als stabile Stütze eines fragilen Gebildes. Gleichzeitig führt diese Quinte zaghaft einen tonalen Bezugspunkt ein: der Ton *a* als erster und letzter Klang des Satzes erhält vom ersten Augenblick seinen Raum, dessen suggestive Kraft sich durch das ganze Streichquartett ziehen wird.

Gibt das Cello Impulse zunächst über die Quinte, verwandeln sich diese im Verlauf des Satzes zu glockenartigen Quart-, Non- und Sextklängen quasi aus weiter Ferne. Bis auf den Impuls im letzten Takt aber erscheinen sie nie auf der Eins eines Taktes und vermitteln so ihre ihnen selbst innewohnende Stabilität, welche die anderen Stimmen jedoch in keine Struktur zwingt, ihnen lediglich die Basis für ein befreites Schweben bietet. Die Stimme des

Cellos findet in der zweiten Violine ihr Echo in weit nachschlagenden Quartetten, die sich erst drei Takte vor Schluss befreien und quasi zum Gesprächspartner der ersten Violine werden. Dieser zweiten Stimme obliegt es, das *a* des Anfangs aufzugreifen und als behutsam herausgestelltes Zentrum rückwirkend und vorausschickend zu etablieren. Die letzten fünf der insgesamt zwanzig Takte bringen eine hörbare Veränderung: Die beiden Unterstimmen führen erst-malig Sexten ein, im dreifachen *piano* eines ostinaten Gleichschritts in Moll. Eine klangliche Eintrübung, die wie eine schmerzhaft erleichternde extreme Spannung löst, in dem sie als eine Art Grundierung erscheint. Fragmente, die als Splitter erst auf einem dunklen Untergrund ihre gleißende Strahlkraft erhalten.

Über den außermusikalischen Themenfächer hinaus wird gleich zu Beginn eine weitere Ebene exponiert: Das extrem risikobehaftete, ineinander greifende Zusammenspiel von vier Musikern. Die Gattung des Streichquartetts stellt bekanntermaßen mit ihrem vierstimmigen Satz von polyphoner Strenge und Ausgewogenheit höchste Ansprüche an Komponist, Musiker und Hörer. Der Vergleich dieses Genres mit einem „vertraulichen“, „beseelten“ und „vernünftigen“ Gespräch unter vier Personen mäandriert durch die Darstellungen der Musikgeschichte. Dass ausgerechnet einem Streichquartett als der dialogischen Gattung innerhalb der Musik *par excellence* diese Aufgabe der monologischen Kontraktion und Verschränkung mit sich selbst übertragen wird, hebt die Empfindlichkeit der kompositorischen Anlage des ersten Satzes wesentlich hervor.

hoquetus eva

Die eingangs erwähnte Spielanweisung, alles als Gesang aufzufassen, verlangt die gesteigerte Aufmerksamkeit der Interpreten für den musikalischen Gestus dieses Werkes und generiert einen Raum, in dem sich emotionale Stimulierung und intellektuelles Bewusstsein so überschneiden, dass zwischen Dichte und Tiefe, Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit ein fließender Übergang entsteht; eine gesteigerte Sensibilisierung für das einfordernde, was den allgemeinen Wahrnehmungshorizont aufricht und in den Raum singulären Erfahrens eintritt.

Der Komponist greift hierin einen Impuls für eine sich einlassende Auseinandersetzung auf, die schon in Nonos Streichquartett eine Rolle spielte. Er fordert ein bewusstes Hörverhalten, das in der monologischen Intensivierung bei gleichzeitig notwendigerweise dialogischem Verhalten für den Hörer des

Streichquartetts ein Zeitempfinden in der Musik als ein auf dem dialogischen Prinzip beruhenden evoziert. Sein Streichquartett wird vielstimmiges Gespräch im Gesang teils hörbar in seiner fragilen Klanglichkeit, teils als abstraktes Prinzip rhythmischer Gestaltung sichtbar beispielsweise im zweiten Satz „hoquetus eva“. Beiden Formen ist die Bewegung auf ein Anderes, ein Gegenüber gemeinsam, bei dem es sich weniger um ein konkretes Gegenüber handelt, als vielmehr um den Gedanken des Gesprächs, das im ungetrennten Zusammen des wortlosen Gesangs seine Überhöhung findet.

Hierin klingt der eingangs erwähnte Dichter durch, dessen Idee von Gespräch und Gesang in die Komposition Einzug gefunden haben könnte: Friedrich Hölderlin, ein Dichter der wie kein anderer das Verhältnis von Stimme, Gesang und Schweigen zur Sprache bringt. Hölderlin macht in seinem Gesang „Friedensfeier“ auf einen Gestus aufmerksam:

*Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören
voneinander, Erfahren der Mensch; bald
sind wir aber Gesang.*⁷²

Hölderlin sagt nicht *Seit im Gespräch wir sind*; er schreibt *Seit ein Gespräch wir sind*. *Wir sind Gespräch*, *wir* werden gesprochen; das Gesprochenwerden ist das Dasein des Ich, das mit einem Anderen zum *wir* wird und hört. Das Gespräch bildet sich wie ein vereinendes Zwischen zu einem Feld, das nach Martin Buber nicht im Anderen zu suchen ist. Das Zwischen umfängt beide in einer Art, dass erst aus ihm, im Zwischen, jeder den Anderen und sich selbst empfängt, so dass die Begegnung zuallererst die sich Begegnenden gebärt. Buber schreibt: „Der Mensch wird im Du zum Ich.“⁷³

[...] *und hören voneinander*. Aus dem voneinander Hören des Daseins offenbart sich etwas, das sich gegenseitig bedingt. Im Gespräch aber gibt es noch eine Teilung, gibt es Worte, die eine Trennung markieren; es gibt Ansprache und Antwort. Die Vorstellung *bald aber sind wir Gesang* löst sich vom Dasein des Gesprächs. Reine Stimmen tönen zusammen, schmelzen zur Einheit im Gesang zusammen – ein klangliches Ereignis, das die Teilung vergisst. Martin Buber schreibt in seinen Bemerkungen zu einem Vers Hölder-

72 Hölderlin, Friedrich: Gesänge. In: Sattler, D. E. (Hrsg.): Sämtliche Werke. Frankfurter Hölderlin Ausgabe (FHA), Bd. 7/8. Basel/Frankfurt a. M. 2000, S. 212.

73 Buber zit. n. Theunissen, Michael: Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. Berlin, S. 273.

lins *Ein Chor sein* bedeutet: „...zusammen Gesang hervorbringen; nun aber verheißt Hölderlin den Menschen, dass aus ihrem Sein als Gespräch ein Sein als Gesang werden soll. Dem Gespräch eignet ja das Beharren der Spannung in der Nährung; im Gesang sind alle Spannungen eingeschmolzen.“⁷⁴

Nicht das Wort, sondern der Ton der Stimme bleibt des Menschen reinste und höchste Äußerung. Er erscheint reiner und höher als die Sprache und entfaltet sich in der Stimme, dem Ort, der wie kein anderer die Differenz zwischen innen und außen markiert. Es ist die Stimme, die aufruft zu sprechen, zu lachen, zu weinen, die erzittern lässt, die berührt, die selbst die Trennung durch den Tod nicht kennt. Die Stimme, die in ihrer reinen Vokalität immer wieder auch als Bedrohung einer Vergöttlichung des Wortes betrachtet werden kann.

Der Gedanke des vielstimmigen Gesprächs erinnert an den hoquetischen Gesang der Zeit der Notre-Dame-Epoche. Ein Gesang, gekennzeichnet von rhythmischen und synkopischen Effekten, quasi zerschnitten, ein Gesang, dessen Stimmen reißverschlussartig ineinander greifen. Ton für Ton wechseln sich die Stimmen ab, immer eine Stimme pausiert, während die andere gerade den Ton hervorbringt. Die Einheit entsteht im gemeinsamen Hören aufeinander. Nach diesem Prinzip strukturiert der zweite Satz sein Tonmaterial, uberschieden mit „andante animato, traslucido e parlando“.

Er greift den sphärischen Flageolettklang des ersten Satzes auf und lässt die Stimmen in resonanzreichem flautando parlieren. Mit Nachdruck insistiert die Stimme der zweiten Violine ihre Quinte zum verklungenen *a*. Ihre Stimme treibt das Gebilde über 14 Takte voran, bis die erste Violine das *a* dann in gespannter Intensität aufgreift. Erste und zweite Violine hoquetieren in einer 13-taktigen Phrase, immer wieder unterbrochen und neu ansetzend. Die Überspannung löst sich in einer Art Nachwehen. Ruhig gehen nun vom Cello Impulse aus, die dem einsetzenden Bratschensolo Halt geben.

12 Takte singt die Bratsche, von den anderen Stimmen im Flageolett begleitet, bevor sich dieser klageartige Gesang in eine sechstaktige Arpeggio-Bewegung aller Stimmen auflöst. Ein dreitaktiges Ritornell bildet die Brücke zur Wiederholung dieser sechstaktigen Arpeggio-Geste.

74 Buber, Martin (1960): Bemerkungen zu einem Vers Hölderlins. In: Binder, W./Kelletat, A. (Hrsg.): Hölderlin-Jahrbuch, Bd. 11, 1958–1960. Tübingen, S. 210.

28 poco meno mosso e più tranquillo

pp

pp

sola espr.

molto s.p.

(molto espr.) poco f (ma non troppo)

pp

Notensbp. 2: T. 28–31

Das Ende greift das Ritornell auf, führt es aber im dreifachen piano-pizzicato in einen flüchtigen Schluss. Unüberhörbar die Quinte zum *a* nun in der ersten Violine. Das hoquetische Verfahren des Satzes führt die Bewegung eines Zusammen in der Getrenntheit als eine Art Klagegesang vor. Ein Gesang über den Mythos des Exils und der Erlösung – hörbar aber vielleicht auch als versteckte Hommage an György Ligeti.⁷⁵

meno mosso $\text{♩} = 60$

meno f

arco

ppp

ppp

arco

ppp

Notensbp. 3: T. 47–49

75 Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Hoquetus in Reinstform wieder ausgesprochen beliebt, so etwa bei György Ligeti und Sofia Gubaidulina.

Exile

*Ein Sein, das nicht an seinem Orte ist, ist im Exil. Und so ist denn alles Sein von jenem Urakt an ein Sein im Exil und bedarf der Rückführung und Erlösung.*⁷⁶

Gershom Scholem

Dieser mit „Exile“ betitelte Satz ist der längste des Streichquartetts und gleichzeitig der einzige, der sich aus dem sphärischen Klangraum löst. Die Vortragsanweisung besagt „inesorabile, presto sconsolato“. Mit akzentuiert gestrichenem Intervall der kleinen None durchbrechen die vier Streicher akkordisch den fragilen Nachklang des vorangegangenen Satzes. Insistierend klingt die Wiederholung sieben mal bis sich die nächste Phrase anschließt, in der hohe und tiefe Streicher versetzt spielen. Versetzt und akkordisch gesetzte kleinen Nonen wechseln sich in Achterphrasen ab, deutlich hörbar die muskuläre Anstrengung. Gehetzt, die Phrasen werden länger bis in Takt 23 Ruhe in die Bewegung kommt, gesteuert durch die beiden Außenstimmen. Zehn Takte später setzt das „verzweifelte Rudern“ erneut ein, entkräftet im dreifachen piano. Plötzlich bricht es ab und ein vollkommen neuer Raum öffnet sich: die erste Geige beginnt solistisch „intimo ed espressivo“ rezitativisch zu singen, begleitet durch fragile Flageolettklänge der Unterstimmen. Träumerisch spielt die Stimme mit dem Fall der Quinte, die jedoch nicht als reine, sondern lediglich als verminderte oder übermäßige erscheint. In schmerzlicher Klage legt sie sich über den monotonen Grundklang bis ihr schließlich die zweite Geige in aufsteigender Geste antwortet, gleich einem tröstlichen Gespräch. Ein heller Klang macht dieses Gewebe aus, das sich wie aus zwei feinen, sich einander umschlingenden Linien bildet und dem die Unterstimmen lauschen und in zaghaften Flageolets Orientierung anbieten. Dieser Klagegesang wird durch ein „subito forte“ unterbrochen und in einen choralartigen Zwischenteil geführt, an den sich eine zögerliche Kantilene des Cellos schließt. Kaum ausgesungen beginnt das atemlose, rhythmisch insistierende, akkordische „Rudern“ erneut. Zunächst noch im dreifachen piano, nach einem erinnernden Nachgesang der ersten Geige, dann wieder im fortissimo. Jäh erscheint dann im vierfachen Piano eine Wendung. An fernes Glockengeläut erinnernd endet der Satz wie im wieder

76 Scholem, Gershom (1973): Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Frankfurt a. M., S. 151.

gefundenen fragilen Sphärenklang, in den sich nun Verzweigung und Schmerz eingeschrieben haben.

„Verzweifelt Rudern“. Das Bild Paul Klees aus dem Jahr 1940 fungiert als Pate dieses Satzes.

„Der dritte Satz, *Exile*, nimmt für mich und meine Arbeit ungewöhnlich direkt auf das Bild „Verzweifelt Rudern“ Bezug. Die dynamische Bewegung des Ruderns, bei unterschiedlich verlagerten Geschwindigkeiten des Pulses, bildet die Hauptregung der Musik. Die Harmonik ist aus ineinander verschachtelten Quinten, durch eine kleine None abgesetzt, also möglichst viel Resonanz bei gleichzeitig möglichst scharfer Dissonanz.

Beginnt das Solo der ersten Geige bilden sich innere Gespräche, die das Exil in gewisser Weise als Ort der Verinnerlichung erfahren lassen, als Refugium und erlebte Unabhängigkeit von der Außenwelt, wie auch immer dieses geartet ist. Innerhalb dieses Satzes scheinen die beiden dramaturgischen Stränge des gesamten Stücks auf: die Vertreibung aus dem Paradies auf der einen Seite, der biographisch erfahrene Weg ins Exil des Malers auf der anderen.“ (Sidney Corbett)⁷⁷

iii. Exile
inesorabile, presto sconsolato (♩ = 126)

Notenbsp. 4: Satzbeginn

77 Aus der Korrespondenz mit dem Komponisten über sein Streichquartett *Fractured Eden* im September 2006.

tympan mirjam

Wie eine Antwort auf den Sphärensang des vorangegangenen Satzes eröffnet der vierte Satz zunächst eine andere Klangwelt. Cello und Bratsche beginnen in rhythmischen Pizzicato-Pattern, die an eines der traditionsreichsten afrikanischen Percussion-Instrumente erinnern: die Kalimba. Über diese exotisch klingende rhythmische Struktur legt sich die flirrende Tremolo-Schicht der beiden Oberstimmen. Die Tremolo-Schicht bildet auch zu der sich in Takt 27 einfädelnden Cello-Kantilene ein akkordisches Gegengewicht.



Notenbsp. 5: Cello-Kantilene

Und noch eine andere Schicht ist in diesem Satz verborgen. Zwar nur bedingt hörbar, deutlich lesbar aber in der Partitur: Das strukturbildende Spiel mit Primzahlen. Es beginnt mit der Triolenbewegung der ersten Violine in Takt 35. Elf mal ist im *pianissimo*-Pizzicato ein zartes *gis* zu hören, dreizehn mal wiederholt es sich im Anschluss. Ganz gleich in welcher Stimme diese rhythmische Struktur auftaucht⁷⁸, ist die Anzahl der Töne eine Primzahl. Eng sind in diesem Abschnitt die beiden Violinen miteinander verschränkt. In ihrer motivischen Arbeit schält sich das *a*, sowohl deutlich hörbar als auch in seiner Aussparung, als eine Art Zentrum heraus, um das der Dialog der beiden Stimmen kreist. Die erste Violine führt mit Bezug auf das Motiv der zweiten Geige diesen Satz in absteigend sanglicher Linie in den Schluss. Was aber bleibt ist das *a* in der Bratsche.

⁷⁸ Sowohl in der Fassung mit Triolen als auch in einfacher Form.

ecce

Siehe da – oder besser höre da: Ein spieltechnisch bemerkenswert heikler letzter Satz, der so deutlich Struktur, Klang und Linie offen legt. Kanonisch bewegt beginnen die Oberstimmen, ostinat statisch die Unterstimmen. Immer wieder ansetzend, sich selbst unterbrechend kreisen die Stimmen um das Intervall der großen Septime. Auch dieser Satz lässt das *a* als verstecktes Zentrum ahnen. Er endet im sphärischen Klang des Anfangs. Die beiden Unterstimmen entschweben quasi in einer abwärts kreisenden Bewegung – zurück bleibt hier ein fragiles *gis* gleich einem Verweis auf das nun fehlende *a*.

Notenbsp. 6: Schlusstakte

Dieser letzte Satz greift Aspekte des verdichteten Anfangs wieder auf, nicht zuletzt den Bezug auf Paul Klee und dessen Werk. Rekuriert der erste Satz auf ein Frühwerk des Malers so setzt sich der fünfte Satz in Beziehung zu einer der letzten Zeichnungen Klees „ecce“.

Lesbar wird rückblickend Satz für Satz die Auseinandersetzung des Komponisten mit Leben und Werk eines Malers, dessen künstlerischer Ausdruck sich in der dialektischen Verknüpfung von Beobachtung und Material abbildet: Licht und Dunkel, Natur und Kultur, Irdisches und Kosmisches, Jüdisches und Christliches, Malerei und Zeichnung. Alles Lebendige und Gestaltete wurzeln in einem mystischen Grund und gehen aus ihm hervor. Das Sichtbare, so schrieb Klee, ist „im Verhältnis zum Weltganzen nur ein isoliertes Beispiel, [...] da andere Wahrheiten nur latent in der Überzahl sind.“ Sichtbar in Klees Werk ist für den Komponisten die ringende Suche nach dem Lebens- und Existenzprinzip, das nach Einheit strebt. Im Bild „ecce“ erscheint dem Komponisten das Ringen „so offensichtlich und erfahrbar“ gepaart mit der Kunst, „im Weglassen

alles Überflüssigen mit wenigen Strichen ein Zeugnis des Herausmeißelns zu hinterlassen”.

„Grundsätzlich kreisen meine Werke oft um das gleiche Thema: um das Ringen mit ungeformten Inhalten, was ich als ‚Prä-Idee‘ bezeichnen würde, und deren Formgebung. Alle menschlichen Äußerungen sind mehr oder minder grobe Annäherungen an das Mögliche, was man vielleicht das Göttliche nennen könnte. Durch mühevollen Arbeit des Abkratzens alles Unwesentlichen kommen Ergebnisse hervor, die wir ‚Werke‘ nennen, die auch wiederum immer nur als Momentaufnahmen existieren, Bruchstücke dessen, was wir je gesucht haben.” (Sidney Corbett)

Den Prozess der Transformation eines Sichtbargemachten in ein Hörbares in die Form des Streichquartetts⁷⁹ zu gießen, ist in seiner produktiven Bedeutung für den Kompositionsprozess lesbar. *Fractured Eden* erzählt etwas über vielfältige Verweisungszusammenhänge, die in ihrer Unhörbarkeit im Hörbaren sichtbar in ihrer Unsichtbarkeit aufscheinen. Hörbar ist das Streichquartett als eine Art Phänomenologie verschiedener Arten von Stille, die sich gegen zwanghaft reduktionistische Faszination des Schweigens schreibt. Voraussetzungs- und voll verweist es auf den besonderen Zustand des Schweigens, der den Kontakt mit dem Göttlichen, dem Sein, dem Ursprung und dem Unendlichen ermöglicht im Bewusstsein seiner schmerzvollen Fragmentierung. *Fractured Eden* erfasst diesen schmerzlichen Moment der Trennung auf seine Weise. Es öffnet für eine Stille, die voller Töne, voller Stimmen und Gesänge erscheint und in der die Überwindung des Leids durch die Freude in ihrer oszillierenden, bald miteinander, bald gegeneinander wirkenden Bewegung statthat. Ein Flirren zwischen Trennung und Verschmelzung, das Sidney Corbett im Bild der Spielanweisung „... und alles ist Gesang“ für seine Interpreten aufscheinen lässt und ihnen damit große Verantwortung überträgt. Der innerliche Gesang als Raum für die innere Überlegenheit auch im Leiden den Schwerpunkt in sich und nicht außer sich zu haben. Ein nie habbarer Zustand, eine immerwährende Chance.

79 Die Entscheidung für die Gattung ist dem Auftraggeber geschuldet. Doch steht die Königsdisziplin der Kammermusik noch für mehr ein: Ist sie die Gattung, in der Genauigkeit, Ensemblespiel, Hören, Partiturlernen und der Dialog zwischen Menschen hörbar wird, so verweist sie auf ein Oszillieren zwischen Nähe und Ferne. Von besonderer Bedeutung erweist sich für die Aufführung eines solchen vielschichtigen Gebildes der Raum, in dem es erklingt: im Fall der Uraufführung von *Fractured Eden* der museum kunst palast im Düsseldorfer Ehrenhof: ein Ort, der anlässlich der ersten Reichsmusiktage im Mai 1938 die Propagandamaßnahme „Entartete Kunst“ fortsetzte, deren Opfer Paul Klee im Jahr 1937 wurde. Als Professor an der Kunstakademie Düsseldorf wurde er bereits 1933 fristlos entlassen.

Werkverzeichnis

Das Verzeichnis basiert auf den Angaben des Komponisten und ist in folgende zehn Rubriken untergliedert:

1. Bühnenwerke
2. Orchesterwerke
(inkl. Werke für Kammerorchester
bzw. für Soloinstrument und Orchester)
3. Sinfonisches Blasorchester
4. Kammerensemble (ab 6 SpielerInnen)
5. Kammermusik
6. Solowerke
7. Chor
8. Gesang mit Ensemble
9. Vokalwerke in kleinen Besetzungen
10. Elektroakustische Musik

Die Angaben zu jeder Komposition erfolgen nach demselben Schema. Dem kursiv gesetzten Werktitel schließen sich – sofern möglich – folgende Informationen an:

- Untertitel sowie Kompositionsjahr bzw. Zeitraum der Entstehung in Klammern ergänzt
- Widmungsträger
- Textgrundlage
- Auftraggeber
- Sofern nicht aus dem Titel bzw. Untertitel eindeutig zu entnehmen, sind Angaben zur Besetzung unter Verwendung der nachstehend genannten Kürzel in der Regel nach folgendem Muster zusammengestellt:

Holzbläser – Blechbläser – Harfe, Klavier etc. – Pauke, Percussion – Streicher – Soloinstrument

Beispiel:

1(Picc).2(EHr).1.2(KFg.) – 4.2.2.0 – Hrf.Klav – Pk.2Perc – 6.5.3.3.2 – VI solo

= Flöte sowie Piccolo-Flöte (1 Spieler), Oboe, Englisch Horn (2 Spieler), Klarinette (1 Spieler), Fagott, Kontrafagott (2 Spieler) – 4 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, keine Tuba – Harfe, Klavier – Pauken, Percussion (2 Spieler) – 6 Violinen I, 5 Violinen II, 3 Violen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe – Violine solo

- Spieldauer
- Verlag, über den das Notenmaterial zu beziehen ist. Ist kein Verlag genannt, so wurde das Werk vom Komponisten zurückgezogen.
- Jahr und Ort der Uraufführung

Abkürzungsverzeichnis

Akk	Akkordeon	Alt	Alt (Stimme)
AltFl	Alt-Flöte	AltPos	Alt-Posaune
AltSax	Alt-Saxophon	Bar	Bariton (Stimme)
BarSax	Bariton-Saxophon	Bass	Bass (Stimme)
BassBar	Bassbariton (Stimme)	BassFl	Bass-Flöte
BassKlar	Bass-Klarinette	BassPos	Bass-Posaune
BassSax	Bass-Saxophon	Cel	Celesta
Ch	Chor	CTen	Countertenor
E-Bass	Elektro-Bass	E-Git	Elektro-Gitarre
EHr	Englisch Horn	EsKlar	Es-Klarinette
EsAltKlar	Es-Alt-Klarinette	Fg	Fagott
Fl	Flöte	Git	Gitarre
Hr	Horn	Hrf	Harfe
Kb	Kontrabass	KbKlar	Kontrabass-Klarinette
KbPos	Kontrabass-Posaune	KFg	Kontrafagott

Klar	Klarinette	Klav	Klavier
KnSopr	Knaben-Sopran (Stimme)	Mand	Mandoline
MezzoSopr	Mezzosopran (Stimme)	MundHarm	Mundharmonika
Ob	Oboe	Ob d' amore	Oboe d' amore
Oka	Okarina	Perc	Percussion
Picc	Piccolo-Flöte	Pk	Pauke
Pos	Posaune	Sopr	Sopran (Stimme)
SoprSax	Sopran-Saxophon	SprCh	Sprechchor
Str	Streicher	Tb	Tuba
Ten	Tenor (Stimme)	TenBjo	Tenor-Banjo
TenSax	Tenor-Saxophon	TenTb	Tenor-Tuba
Trpt	Trompete	Vc	Violoncello
VI	Violine	Vla	Viola

I. Bühnenwerke

X und Y

Eine Kammeroper in drei Bildern für Frauenstimme, Gitarren und Tonband (1995/2001)

→ weitere Informationen unter: 10. Elektroakustische Musik

Noach

Eine Oper in neun Bildern für drei Solisten, Chor und Orchester (1999/2001)

Libretto von Christoph Hein

Auftrag des Bremer Theaters

Personen: Noach, ein alter Mann (lyrischer Ten); Barbara, eine junge Frau (lyrischer MezzoSopr); Stein, ein junger Mann (Bar); Tatjana, eine Prostituierte (Sopr); Riske, ein Immobilienmakler (BassBar); Schulenberg, eine Stadträtin (Sopr); Die Stimmen des Herrn (KnSopr, hoher Sopr, Bass)

Orchester: 3(2Picc.2AltFl.BassFl).2(EHr.Ob d' amore).3 (2BassKlar.KbKlar).2
(Kfg) – SoprSax – 2.2.1.(BassPos).1 – Pk.4Perc – Str
110'

Verlag Neue Musik
UA 2001 Bremen

Paradiso

Ein szenisches Konzert für Sprecherin und Streichquartett (2001/2002)
Nach Texten aus der *Göttlichen Komödie* von Dante Alighieri
Auftrag des Gare du Nord Basel
80'

Verlag Neue Musik
UA 2002 Basel

Keine Stille außer der des Windes

Kammeroper nach Fernando Pessoa (2005/2006)
Libretto von Simone Homem de Mello
Auftrag des Bremer Theaters
Personen: Hilfsbuchhalter (Schauspieler); Braut (Sopr); Reisender
(MezzoSopr, Hosenrolle); Beobachter (Ten); Zwitter (CTen und Alt);
Schreiber/Stimme des Buches (Bar)
Orchester: 1(Picc.AltFl.BassFl).1(BassKlar) – 0.1.1.0 – Klav – Perc –
1.1.1.1.1(5Saiten)
81'

edition nova vita
UA 2007 Bremen

Das Amt geht um

8. Szene für sechs Solisten und drei Instrumente der Kammeroper *Wir
werden die Arbeit los*⁸⁰ (2006)
Auftrag des Landestheaters Magdeburg
Personen: das Amt (Sopr); Cordula (Sopr); Maria (Sopr); Judith (Alt);
Michael (Ten); Franz (Bass); Arbeiter (SprCh)
Kammerensemble: Fl.BassKlar – Perc
13'

80 Die Szenen der Kammeroper wurden von verschiedenen Komponisten geschrieben. Es handelt sich um eine Komposition, die das Landestheater Magdeburg in Auftrag gegeben hat; die Vergütung der Beteiligten erfolgte nach dem Modell des „1-Euro-Jobs“.

edition nova vita
UA 2006 Magdeburg

Das Gesetz

Opernszene in drei Bildern (2007)
Libretto von Franziska Oehme
Auftrag des ADEvantgarde Festivals München
Personen: Königin (Sopr); die Fremde (MezzoSopr); der Streber (Ten)
Ensemble: 1(Fl.AltFl.BassFl) – Akk – Hrf – Klav – Perc
22'

edition nova vita
UA 2007 München

Vor dem Verschwinden

für zwei Schauspielerinnen, Sprecherin/Tänzerin und Mezzosopranistin
(2009)
Nach einem Gedichtzyklus von Andrea Heuser
Auftrag im Rahmen des Projektes „Poesie und Performance“
65'

edition nova vita
UA 2009 München

UBU

Eine Groteske in fünf Akten für Solisten, Kinderchor und Orchester
(2009-2011)
Libretto von Simone Homem de Mello
Auftrag des Musiktheaters-im-Revier Gelsenkirchen
Personen: Eins (hoher Sopr); Zwei (Ten); Mutter Ubu (lyrischer
MezzoSopr); Vater Ubu (Bar)
Kinderchor (max. 3-stimmig)
Orchester: 3(1. auch Picc, AltFl, BassFl).0.3(1. auch BassKlar).2-2.3(1 in C,
2 in B).3.0 – Hrf – 3Perc – Str
80'

Edition nova vita
UA 2012 Gelsenkirchen vorgesehen

Vom inneren und äußeren Menschen

Ein Narrenspiel in 13 Inseln für Sopran, Bariton, Sprecher/Schauspieler und
Bibelregal (2010)

Nach Texten von Meister Eckhart
Auftrag des Theaters der Stille
60'
edition nova vita
UA 2010 Braunschweig

II. Orchesterwerke

(inkl. Werke für Kammerorchester
bzw. Soloinstrument und Orchester)

Ghost Reveille

für großes Orchester (1984)
3(Picc.AltFl).3(EHr).3(BassKlar).3(KFg) – 4.3.3.1 – Hrf.Klav.Cel –
Pk.3Perc – Str
15'
Ricordi
UA 1989 Zagreb

Sinfonie Nr. 1 „Tympan“

(1991–92)
Auftrag des RSO Stuttgart
3(Picc.AltFl.BassFl).3(EHr). 3(2BassKlar). 3(KFg) – 4.3.3.1 – Hrf –
Pk.3Perc – Str
20'
Ricordi
UA 1993 Stuttgart

Posaunenkonzert

(1992)
Auftrag der Stadt Weinstadt
2.2.2(BassKlar).2 – 4.3.3.1 – Hrf – Pk.Perc – Str – Pos solo
15'
Ricordi
UA 1994 Helsinki
→ Informationen zur Fassung für Sinfonisches Blasorchester
unter 3. Sinfonisches Blasorchester

Klavierkonzert

für Klavier und Tonband (1997–1999)

→ weitere Informationen unter 10. Elektroakustische Musik

Saxophone Symphony

für 12 Saxophone (2002)

Dem Raschèr Saxophone Orchestra gewidmet

2SoprSax, 4AltSax, 2TenSax, 2BarSax, 2BassSax

15'

edition nova vita

UA 2002 Düsseldorf

Sinfonie Nr. 2 „The immaculate sands“

für großes Orchester (2004)

Graham Jackson gewidmet

Auftrag der Niederrheinischen Sinfoniker

4(2Picc.AltFl.1BassFl).4(2EHR).4(2BassKlar).4(2KFG) –

6.4.3(AltPos.BassPos.KbPos).1 – Hrf.Cel – Pk.3Perc – 1.1.1.1.1(5 Saiten)

30'

edition nova vita

UA 2004 Krefeld

Yael

für Solovioline und Orchester (2004)

Kolja Lessing gewidmet

Auftrag der Bürgerstiftung Stuttgart für das Concertino Basel

1(Picc.AltFl.BassFl).1(Ob d'amore).1(BassKlar).1(KFG) – 0.0.2.0 – Hrf –

Perc – 16 Str solo – Vl solo

25'

edition nova vita

UA 2005 Stuttgart

Exits

für E-Gitarre und Kammerorchester (2005)

Auftrag des Deutschlandfunks Köln

1(Picc.AltFl.BassFl.Oka).1(Oka).1(BassKlar.MundHarm).1(KFG) – 0.1.1.0 –

Perc – 1.0.1.1.1. – E-Git solo

21'

edition nova vita

UA 2005 Köln

Lines for Malte Spohr

für Kammerorchester (2006)

Auftrag der Klangwerkstatt Berlin

1.0.1.0 – AltSax – 0.1.0.0 – Hrf.Klav – E-Git – Perc – 2.0.0.2.1

10'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

Sinfonie Nr. 3 „Breathing the Water“

für Sopran, Trompete, Kontrabaß und Streichorchester (19 Solostreicher)
(2006)

Nach Texten von Denise Levertov und Amal Al-Jubouri

Auftrag der Staatsoper Berlin Unter den Linden

22'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

Maria Magdalena

Ein Oratorium für 3 Frauenstimmen, Chor und Orchester (2005–2007)

Nach Texten u.a. aus der Bibel und Vulgata, eingerichtet von Sidney Corbett
und Almut Bruckstein

Auftrag der Evangelischen Landeskirche Baden-Württemberg

Stimmen: hoher Sopr, lyrischer Sopr, Alt, Ch (SATB)

Orchester: 1(Picc.AltFl.BassFl).1(EHr).0.1 – 0.0.2(BassPos).0 – Perc –

16 Str solo (Kb mit 5 Saiten)

40'

edition nova vita

UA 2007 Stuttgart

Among the Lemmings

für großes Orchester (2009)

Auftrag des Staatstheaters Cottbus

4(2Picc.AltFl).3(EHr.Ob d'amore).3(BassKlar).3(KFg) – 4.3.3.1 – Hrf –

Pk.3Perc – 1.1.1.1.1

8'

edition nova vita

UA 2010 Cottbus

III. Sinfonisches Blasorchester

Posaunenkonzert

(1990)

4(Picc).2.8(EsKlar.EsAltKlar.2BassKlar.KbKlar.2 – 2AltSax.TenSax.BarSax
– 2.3.3.4(2TenTb) – Pos solo

15'

Ricordi

UA bislang nicht erfolgt

→ Informationen zur Fassung für Posaune und Orchester
unter 2. Orchesterwerke

IV. Kammerensemble

(ab 6 SpielerInnen)

Kandinsky Romance

(1986)

2Fl, 2Klar, 2Vla, 2Vc

9'

Ricordi

UA 1987 Mönchengladbach

Manhattan Beguine

für sieben Bläser (1989)

AltSax, BarSax, Hr, Trpt(B), Pos, TenTb, Tb

8'

UA 1989 New York

Gloucester Epiphanies

(1993)

In memoriam Charles Olson

Auftrag des ALEA III Ensembles

AltFl, BassKlar, Klav, Perc, Vl, Vc

15'

UA 1993 Boston

Die Stimmen der Wände

(1993)

Ein gemeinsames Projekt mit der bildenden Künstlerin Brigitte Maria Zarm

Auftrag des Ensemblia Festivals und der Stadt Mönchengladbach

AltFl, AltSax, Pos, E-Git, Vl, Vc

32'

Verlag Neue Musik

UA 1993 Mönchengladbach

Kammersinfonie

(1995/96)

Auftrag des Initiativkreises Klassisches Akkordeon Berlin

1(AltFl.Picc).0.1(BassKlar).1 – 0.1.1.1 – Akk.Klav – Perc – 1.0.1.1.1

32'

Verlag Neue Musik

UA 1998 Leipzig

Gesänge der Unruhe

(2003)

Auftrag des Modern Art Sextetts

1(Picc.AltFl.BassFl).0.1(EsKlar.BassKlar).0 – Klav – 1.0.1.1.0

22'

edition nova vita

UA 2003 Berlin

Variationen über einen Gedanken von György Kurtàg

für sechs Klarinetten (2008)

Auftrag der Staatsoper Berlin

6 Klar in A (1. u. 2. auch EsKlar, 3. u. 4. auch Bassett-Hörner in F, 5. u. 6.

auch BassKlar in B)

13'

edition vita nova

UA 2010 Basel

V. Kammermusik

For Pianos

für vier Klaviere (1984)

14'

UA 1984 New Haven

Pastell Nr. 1

für Posaunenquartett (1984)

7'

Ricordi

UA 1984 New Haven

Bass Animation (Arien III)

für Kontrabass und zwei Schlagzeuger (1985)

14'

UA 1985 San Diego

Pastell Nr. 2

für Posaunenquartett (1988)

9'

Ricordi

UA 1988 New Haven

Pianos' Dreams

für zwei Klaviere (1987–89)

20'

Ricordi

UA 1990 Köln

Das Lob der Narrheit (nach Erasmus von Rotterdam)

für Gitarre und Harfe in spezieller Stimmung (1992, 2. Fassung 1996)

Auftrag des Chaosma Ensembles

13'

edition nova vita

UA 1992 Moskau bzw. 1996 Hamburg

Omaggio a Caravaggio
für Flöte und Violoncello (1992)
12'
UA 1992 Köln

Julia Variations
für Gitarrenduo (1993)
Auftrag des Duo Evers/Weigel
20'
Verlag Neue Musik
UA 1993 Würzburg

Della Pietà
Fassung für Orgel und Posaune (1993)
5'
Verlag Neue Musik
UA 1994 Heidelberg

Della Pietà
Fassung für Flöte und Violoncello (1993)
5'
Verlag Neue Musik
UA 1993 Nürnberg

Della Pietà
Fassung für Streichtrio (1993)
5'
Verlag Neue Musik
UA 1995 Durham (USA)

Variations (On several lines by Amy Clampitt)
für Saxophonduo (1995)
Auftrag der Performing Arts Chicago für das Raschèr Saxophone Quartett
AltSax, BarSax
15'
Verlag Neue Musik
UA 1995 Chicago

Detroit Chronicles
für Violine und Klavier (1996)
Auftrag des Duke Summer Arts Festival
20'
Verlag Neue Musik
UA 1996 Durham (USA)

Refrains from Holy Island
für Sopran-Saxophon, E-Gitarre und Kontrabass (1997)
18'
edition nova vita
UA 1997 Köln

Lamentations of the Prophet Micah
für Alt-Saxophon und Orgel (1998)
10'
edition nova vita
UA 1998 Bramsche

Della lontananza
für Bass-Klarinette, Violine und Klavier (2000)
15'
edition nova vita
UA 2000 Darmstadt

Variations (l'annunziazione)
für Violoncello und Akkordeon (2001)
12'
Verlag Neue Musik
UA 2002 Berlin

Que hora es in paradiso?
für Banjo und Bass-Klarinette (2002)
13'
edition nova vita
UA 2002 Berlin

Babylon Fragment

für Bass-Flöte und steel drum (2003)

2'30''

edition nova vita

UA 2003 Winsen/Luhe

Bleeding in Babylon

für Bass-Klarinette, E-Gitarre und Kontrabass (2003)

15'

edition nova vita

UA 2003 Wien

The Longings

für Flöte, Harfe, Violine, Viola, Violoncello (2003)

Auftrag der Berliner Philharmoniker

22'

edition nova vita

UA 2003 Berlin

L'amour en jaune

für Oboe d'amore, Percussion und Kontrabass (2004)

12'

edition nova vita

UA 2004 Dresden

Fractured Eden

für Streichquartett (2005)

Auftrag der Tonhalle Düsseldorf

22'

edition nova vita

UA 2006 Düsseldorf

The Cindars

für Flöte, Viola und Klavier (2006)

Auftrag der Kunststiftung der Landesbank Baden-Württemberg

13'

edition ex tempore

UA 2006 Toronto

Im Angesicht des Zweiflers

für Klarinette (A), Klavier und Violoncello (2006)

11'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

Fremde Rosen

für Akkordeon und Kontrabass (2006)

11'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

Black Tango

für Violine, Akkordeon, Gitarre, Kontrabass (2007)

7'

edition nova vita

UA 2007 Würzburg

Seven Brief Contemplations (Sieben kleine Kontemplationen)

für Streichquartett (2007)

Auftrag der Stadt Magdeburg

10'

edition nova vita

UA 2007 Magdeburg

Knochentänze

Fassung für Viola und Akkordeon (2008)

10'

edition nova vita

UA 2008 Wien

Knochentänze

Fassung für Klarinette (A) und Akkordeon (2008)

10'

edition nova vita

UA 2008 Berlin

Finestre del Mirandola

Fassung für 2 Theremine, Klavier und Akkordeon (2008)

11'

edition nova vita

UA 2008 Düsseldorf

Finestre del Mirandola

Fassung für Violine, Viola, Klavier und Akkordeon (2008)

11'

edition nova vita

UA 2009 Mönchengladbach

Klavierquintett

für Klavier und Streichquartett (2008)

Auftrag des Art und Music Days Festival Utrecht und des Utrecht String Quartet

30'

edition nova vita

UA 2010 Utrecht

Jerusalem Refrains

für Blechblasensemble in variabler Besetzung (2009)

15'

edition nova vita

UA 2009 Jerusalem

Klarinettenquintett

Drei Narrentänze für Bass-Klarinette (A) und Streichquartett (2010)

Auftrag der Mozartgesellschaft Schwetzingen

20'

edition nova vita

UA 2010 Schwetzingen

VI. Solowerke

Arien

für Violine (1983)

13'

edition nova vita

UA 1983 New Haven

Arien IV: Solo Music for Guitar

(1986)

18'

Moeck

UA 1987 New York

Milwaukee Ballad Nr. 1

für Klavier (1987)

5'

Ricordi

UA 1988 New Haven

Cactus Flower

für Flöte (1988)

7'

Ricordi

UA 1988 Karlsruhe

*Piano Valentine No. 1 „Aria“*⁸¹

(1988)

2'

Verlag Neue Musik

UA 1988 New Haven

81 Die *Piano Valentines No. 1 bis 8* wurden zusammengefasst in: *Piano Valentines, Book I.*

Songs and Melismas

für Sopran- oder Tenorblockflöte (1990)

6'

Moeck

UA 1990 Stuttgart

Hamlet Variations

für Euphonium oder Bassflügelhorn (1992)

In memoriam John Coltrane

15'

edition nova vita

UA 1993 Illingen/Saarbrücken

Comino Incantations

für Oboe (1994)

10'

Bärenreiter

UA 1995 Odessa

Piano Valentine No. 2

(1995)

Für Jacob Druckman

3'

Verlag Neue Musik

UA 1996 New York

Piano Valentine No. 3

(1995)

In memoriam Martha Graham

3'

Verlag Neue Musik

UA 1997 Weimar

Piano Valentine No. 4 „Taos Ladder”

(1997)

In memoriam Georgia O'Keefe

2'

Verlag Neue Musik

UA 1997 Stuttgart

Piano Valentine No. 5 „Un tango màs”

(1997)

In memoriam Tomas Luzian

3'

Verlag Neue Musik

UA 1997 Weimar

Piano Valentine No. 6 „Der Opferbaum”

(1997)

In memoriam Andrej Tarkowskij

5'

Verlag Neue Musik

UA 1997 Stuttgart

Variations

für Gitarre (1998)

In memoriam Edison Denisov

11'

Verlag Neue Musik

UA 1998 Paderborn

Archipel Chagall I: Etüden (zur Farbe der Liebe)

für Violine (1998)

Auftrag von Kunst und Mehr für die Staatsgalerie Stuttgart

31'

Verlag Neue Musik

UA 1998 Stuttgart

Supplications of Yasha the Penitent

für Akkordeon (1998)

In memoriam Isaac Bashevis Singer

6'

Edition nova vita

UA 1998 Berlin

Three Whitman Interludes

für Gitarre (1998)

16'

Edition Margaux

UA 2000 Chicago

Piano Valentine No. 7 „Hierophanie“

(1999)

In memoriam Vilém Flusser

4'

Verlag Neue Musik

UA 2000 Prag

Piano Valentine No. 8

(2000)

In memoriam Abraham Heschel

5'

Verlag Neue Musik

UA 2000 Prag

Sonata

für Klavier (2002, 2008)

1. Satz: 8'

2. Satz: 5'

edition nova vita

UA des 1. Satzes 2007 Berlin

UA der zweisätzigen Gesamtfassung 2008 Düsseldorf

Goyescas Nuevas

für Gitarre (2003)

Auftrag der Staatsgalerie Stuttgart

10'

edition ex tempore

UA 2003 Stuttgart

The Celestial Potato Fields

für Klavier (2004)

Auftrag der MärzMusik Berlin

12'

edition nova vita
UA 2004 Berlin

Soft is my Scream
für Kontrabass-Flöte (2004)
13'
edition nova vita
UA 2004 Berlin

*Piano Valentine No. 9 „A Gull”*⁸²
(2005)
In memoriam Toru Takemitsu
4'
edition nova vita
UA 2005 Berlin

Piano Valentine No. 10 „Like Walking in Paradise”
(2005)
In memoriam Charlie Chaplin
5'
edition nova vita
UA 2005 Berlin

Two Flowers
für Violoncello (2005)
11'
edition nova vita
UA 2006 Rheinsberg

Piano Valentine No. 11 „That's all, goodbye!”
(2006)
In memoriam György Ligeti
6'
edition nova vita
UA 2007 Hamburg

82 Die *Piano Valentines No. 9 bis 15* werden zusammengefasst in: *Piano Valentines, Book II* (i.V.).

Piano Valentine No. 12 „Toward the Light”
(2006)

In memoriam Thomas Merton

4'

edition nova vita

UA 2007 Berlin

Unter seltsam wachsenden Bäumen

für Gitarre (2007)

Auftrag von Pro Gitarre e. V.

8'

edition ex tempore

UA 2007 Münster

Piano Valentine No. 13 „die Liebe der Steine”
(2006)

In memoriam Heiner Müller

Auftrag des Bechsteinwettbewerbs

5'

edition nova vita

UA 2009 Mannheim

Piano Valentine No. 14 „Dignity Died in Detroit”
(2009)

In memoriam Rosa Parks

4'

edition nova vita

UA 2009 Mannheim

Piano Valentine No. 15 „Plains Harmonies”
(2010)

In memoriam James Avery

5'

edition nova vita

UA 2010 Freiburg

„ein Fremdling wie alle meine Väter ...”

für Kontrabass-Klarinette (2010)

Auftrag der Guardini Stiftung

11'
edition nova vita
UA 2010 Berlin

Obelisque Polonaise
für Klavier (2010)
Auftrag von Severin von Eckhardstein
11'
edition nova vita
UA 2010 Lugano

Ave
für Trompete (2010)
Auftrag der Zeitgenössischen Oper Berlin
7'
edition nova vita
UA 2010 Berlin

Unknowing
für Violoncello (2011)
Matias de Oliveira Pinto gewidmet
8'
Edition nova vita
UA 2011 Berlin

VII. Chor

Zwei leise Gebete
für 36 Stimmen (1994)
Auftrag des Südfunkchors Stuttgart
11'
edition nova vita
Ur-Produktion 1994 Stuttgart

Caverna
für sechs Frauenstimmen mit Schlaginstrumenten oder sechs Stimmen und
sechs Schlagzeuger (1994)
Nach einem Textfragment von Leonardo da Vinci
Auftrag des WDR und des „Eiszeit Festival“ Münster

25'

Verlag Neue Musik

UA 1994 Münster

→ Informationen zur Fassung für Sopran solo und Tonband
unter 10. Elektroakustische Musik

Archipel Chagall III: Illuminationen

für Chor zu acht Stimmen (1998)

Nach Texten des Alten Testaments

Auftrag der Camerata Vocale Göttingen

2Sopr, 2Alt, 2Ten, 2Bass

12'

UA 1998 Lüneburg

Lucerna

für Vokalsextett (2007)

dem ensemble singer pur gewidmet

Texte aus der Vulgata (lat.) sowie aus den Psalmen (dt.)

Sopr, 3Ten, Bar, Bass

10'

edition nova vita

UA 2008 Berlin

Psalm 39

für gemischten Chor zu acht Stimmen (2010)

Text des 39. Psalms

Auftrag der Guardini Stiftung

2Sopr, 2Alt, 2Ten, 2Bass

10'

edition nova vita

UA 2010 Berlin

VIII. Gesang mit Ensemble

Lieder aus der Dunkelkammer

für Sopran, Soloharfe und Kammerorchester (1990)

Nach Texten von Christoph Hein

Auftrag des Ensemble Americana

1(Picc.AltFl).0.1(EsKlar).1 – 1.1.1.0 – 1.0.1.1.0 – Sopr solo, Hrf solo
20'

edition nova vita

UA 1990 Stuttgart

Canciones Hispánicas

für Mezzosopran und Kammerensemble (1992)

Nach Texten von Delmira Agustini und Gabriela Mistral

1(AltFl).0.1(BassKlar).0 – 0.0.1.0 – Klav – Perc – 1.0.1.1.1 –

MezzoSopr solo

11'

UA 1992 Stuttgart

Bentlager Liturgie

für Sopran und Kammerorchester (1998)

Nach Texten von Dionysius

Auftrag des Kulturforums Rheine

1(Picc.AltFl).0.1(BasKlar).0 – SoprSax – Perc – 1.0.1.1.0 – Sopr solo

15'

Verlag Neue Musik

UA 1999 Kloster Bentlage

Visuelle Leidenschaften

für Sopran, Bariton und Kammerorchester (2007)

Konzertanter Auszug aus der Oper *Keine Stille außer der des Windes*

Nach Texten von Fernando Pessoa,

ingerichtet von Simone Homem de Mello

Auftrag der Klangwerkstage Hamburg

Stimmen: Braut (Sopr); Stimme des Buches (Bar)

Orchester: 1(AltFl.BassFl).0.1(BassKlar).0 – 0.1.1.0 – Klav – Perc –

2.0.1.1.1

12'

edition nova vita

UA 2007 Hamburg

Kykloi

für Sopran und Kammerensemble (2009)

Nach einem Textfragment von Barbara Köhler

Auftrag des Festivals Wien Modern

1(Picc.AltFl.BassFl).0.1(BassKlar)0 – 0.1.0.0 – Perc – 1.1.1.1.1 – Sopr solo
13'
edition nova vita
UA 2009 Wien

IX. Vokalwerke in kleinen Besetzungen

Stele

für zwei Soprane mit Klavier (1995)
Nach einem Gedicht von Denise Levertov
Komponiert für das AIDS Songbook
9'
edition nova vita
UA 1995 Durham (USA)

Nova angeletta

Fassung für Alt und Violine (1996)
Nach einem Gedicht von Francesco Petrarca
6'
Verlag Neue Musik
UA 1998 Stuttgart

Love, and be Silent (Three Cordelia Fragments)

für Sopran und Klavier (1997)
Nach Texten aus Shakespeares *König Lear*
12'
Verlag Neue Musik
UA 1997 Frankfurt

Lieder aus der Bettlerschale

für Sopran und Klavier (1998)
Nach Gedichten von Christine Lavant
Auftrag des SDR für die Schwetzingen Festspiele
16'
edition nova vita
UA 2008 Kiel

Portals

für Tenor und Gitarre (1998)
Nach Gedichten von Walt Whitman
31'
Edition Margaux
UA 1998 Sacramento

Archipel Chagall II: Le Cirque

für Sopran und zwei Gitarren mit Schlaginstrumenten (1998)
Nach Texten von Marc Chagall
Auftrag der Stadt Remagen
18'
edition nova vita
UA 1998 Reutlingen

Gebet

Fassung für Sopran Solo (1999)
Nach Texten von Pseudo-Dionysios-Areopagita
5'
Verlag Neue Musik
UA 1999 Frankfurt am Main

Gebet

Fassung für Alt Solo (1999)
Nach Texten von Pseudo-Dionysios-Areopagita
5'
Verlag Neue Musik
UA 2002 Konstanz

Nova angeletta

Fassung für Sopran und Viola (2000)
Nach einem Gedicht von Francesco Petrarca
6'
Verlag Neue Musik
UA 2000 Buenos Aires

Casey at the Bat

für Sprecher und Klavier (2003)

Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste

12'

edition nova vita

UA 2003 München

Panim el Panim

für Sopran und Violoncello (2003)

Nach Texten der Bibel und Midrashim zusammengestellt

von Almut Bruckstein und Sidney Corbett

Auftrag von ha atelier

21'

edition nova vita

UA 2004 Berlin

*Nachsatz*⁸³

für Mezzosopran und Klavier (2004)

Nach einem Gedicht von Barbara Köhler

5'

edition nova vita

UA 2004 Berlin

Die sieben Tore

für Mezzosopran, Sprecher, Flöte, Harfe, Klavier und Schlagzeug (2004)

Texte von Anja Tuckermann nach Vorlagen aus dem Koran

Auftrag des Klangzeitfestivals Münster

20'

edition nova vita

UA 2004 Münster

Schneetod

für Mezzosopran, Violine und Klavier (2005)

Nach einem Text von Andrej Murasov

10'

edition nova vita

UA 2005 Bielefeld

83 Aus dem Zyklus *Lieder aus der Blue Box*.

→ Informationen zur Fassung für Mezzosopran, Violine und Live-Elektronik unter 10. Elektroakustische Musik

Des Engels Licht

für Sopran, Akkordeon, Harfe und Streichtrio (2005)

Nach einem Text von Meister Eckhart

11'

edition nova vita

UA 2005 Wien

Ibn Ezra Gates (Drei sephardische Lieder)

für Sopran und Gitarre (2005)

Nach Texten von Moses Ibn Ezra

12'

edition ex tempore

UA 2007 Madrid

Die Göttliche Dunkelheit (aus der „Mystischen Theologie“)

für zwei Soprane (2005)

Nach Texten von Pseudo-Dionysios-Areopagita

6'

edition nova vita

UA 2005 Stuttgart

*Alleinsein*⁸⁴

für Mezzosopran und Klavier (2005)

Nach einem Gedicht von Barbara Köhler

4'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

*Blue Box*⁸⁵

für Mezzosopran und Klavier (2005)

Nach einem Gedicht von Barbara Köhler

6'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

84 Aus dem Zyklus *Lieder aus der Blue Box*.

85 Aus dem Zyklus *Lieder aus der Blue Box*.

Winteressen

für Bariton, Schlagzeug und Klavier (2006)

Nach Texten von Paul Klee

14'

edition nova vita

UA 2006 Berlin

Worte ohne Lieder

für Alt und Akkordeon (2006)

Nach Prosatexten von Rose Ausländer

Auftrag von Christina Ascher

13'

edition nova vita

UA 2008 Frankfurt

Únser Sünde

für fünf Stimmen a cappella (2007)

Nach einem Text von Mechthild von Magdeburg

Auftrag des Landes Sachsen-Anhalt

2Sopr.Alt.Bar.Bass

11'

edition nova vita

UA 2007 Magdeburg

Únser Sünde

Fassung für fünf Stimmen a cappella und Streichquartett (2007)

Nach einem Text von Mechthild von Magdeburg

Auftrag des Landes Sachsen-Anhalt

2Sopr.Alt.Bar.Bass – 1.1.1.1.0

16'

edition nova vita

UA 2007 Magdeburg

Frühlingssingen (ursprünglicher Titel: Halbachlieder)

für Mezzosopran und Klavier (2008)

Nach Gedichten von Renate Halbach

13'

edition nova vita

UA 2008 Berlin

Rasch

für Sopran, Klarinette (auch Bass-Klarinette), Viola,
Violoncello, Klavier (2010)

Nach Texten von Roland Barthes

Auftrag der Tonhalle Düsseldorf

15'

edition nova vita

UA 2010 Düsseldorf

X. Elektroakustische Musik

Caverna

für Sopran und Tonband (1994/1999)

Nach einem Textfragment von Leonardo da Vinci

25'

Verlag Neue Musik

UA 1999 Heidelberg

→ Informationen zur Fassung für 6 Frauenstimmen mit
Schlaginstrumenten oder 6 Stimmen und 6 Schlagzeuger
unter 7. Chor

X und Y

Eine Kammeroper in drei Bildern für Frauenstimme, Gitarren und Tonband
(1995/2001)

Texte von Anja Tuckermann

Auftrag des SWR

1(Git.E-Git.TenBjo.Mand.E-Bass.MundHarm)

85'

Verlag Neue Musik

UA 2002 Stuttgart

Klavierkonzert

für Klavier und Tonband (1997–1999)

In memoriam Gershom Scholem

45'

Verlag Neue Musik

UA 2000 Freiburg

Tonband realisiert im Experimentalstudio
der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR Freiburg

Temps Mort

Elektroakustische Musik zur Installation Fragments of Destruction
von Anna Katharina Scheidegger (2004)

Realisiert im studio national des arts contemporaines, le fresnoy, roubaix,
france

11'

edition nova vita

UA 2004 Paris

Schneetod

für Mezzosopran, Violine und Live-Elektronik (2005)

Nach einem Text von Andrej Murasov

13'

edition nova vita

UA 2005 Bielefeld

→ Informationen zur Fassung für Mezzosopran, Violine und Klavier
unter 9. Vokalwerke in kleinen Besetzungen

Halbschlaf

für Sprecher, E-Gitarre und Tonband (2008)

Nach Texten von Johannes Jansen

Auftrag der Literaturwerkstatt Berlin

13'

edition nova vita

UA 2008 Berlin

Anschriften der Verlage

Bärenreiter Verlag GmbH & Co KG

Heinrich-Schütz-Allee 35
34131 Kassel
T: 0561/3105-0
F: 0561/3105-240
info@baerenreiter.com
<http://www.baerenreiter.com>

edition ex tempore

Obentrautstr. 53
10963 Berlin
T: 030/2156367
F: 01803/551810217
info@edition-ex-tempore.de
<http://www.edition-ex-tempore.de>

Edition Margaux

Grabbeallee 15
13156 Berlin
T: 030/616981-0
F: 030/616981-21
vnm@verlag-neue-musik.de
<http://www.verlag-neue-musik.de>

edition nova vita

Obentrautstr. 53
10963 Berlin
T: 030/2156367
F: 01803/551810217
info@edition-nova-vita.de
<http://www.edition-nova-vita.de>

Moeck Verlag

Lückenweg 4
29227 Celle
T: 05141/8853-0
F: 05141/8853-42
info@moeckmusic.de
<http://www.moeckmusic.de>

G. Ricordi & Co.

Baumkirchner Str. 53a
81673 München
T: 089-99150616
F: 089-99150685
info@ricordi.de
<http://www.ricordi.de>

Verlag Neue Musik GmbH

Grabbeallee 15
13156 Berlin
T: 030/616981-0
F: 030/616981-21
vnm@verlag-neue-musik.de
<http://www.verlag-neue-musik.de>

Diskografie

Solo CDs (chronologisch)

Waking an Angel

Kreuzberg Records, kr 10030, Berlin 1998

Sinfonie Nr. 1 „Tympan“

(Radiosinfonieorchester Stuttgart; Anton Zapf, Leitung)

Detroit Chronicles für Violine und Klavier

(Clemens Merkel, Violine; Sven Kiebler, Klavier)

Love, and be Silent (Three Cordelia Fragments) für Sopran und Klavier

(Carola Schlüter, Sopran; Andreas Sorg, Klavier)

Zwei leise Gebete für 36 Stimmen

(Südfunkchor Stuttgart; Anton Zapf, Leitung)

Noach

Kreuzberg Records, kr 10087 (2CDs), Berlin 2004

Noach. Eine Oper in neun Bildern für drei Solisten,

Chor und Orchester

(Solisten, Chor und Orchester des Bremer Theaters; Graham Jackson, Leitung)

Que hora es in paradiso? Kammermusik für und mit Gitarre

Cybele, SACD 260.901, Düsseldorf 2006

Bleeding in Babylon für Bass-Klarinette, E-Gitarre und Kontrabass

Die Stimmen der Wände für Alt-Flöte, Alt-Saxofon, Posaune, E-Gitarre, Violine und Violoncello

Que hora es in paradiso? Für Banjo und Bass-Klarinette

Variations in memoriam Edison Denisov für Gitarre

Exits für E-Gitarre und Kammerorchester

(Seth Josel, E-Gitarre, Banjo, Gitarre; Ensemble musikFabrik; Johannes Debus, Leitung)

Kompilationen (alphabetisch)

Arien IV: Solo Music for Guitar, in: Long Distance

(Seth Josel, Gitarre)

Composers Recordings, CRI Emergency Music Nr. 697, New York
1996

Tarantella und Discant, aus: Arien IV: Solo Music for Guitar, in: Chimère

(Reinbert Evers, Gitarre)

Ambitus Musikproduktion, amb 97940, Hamburg 1997

Bentlager Liturgie für Sopran und Kammerorchester, in: *Bentlager Liturgie*

(Patricia Vivanco, Sopran; Ensemble für Neue Musik Münster, René
Gulikers, Leitung)

Ambitus Musikproduktion, amb 96803, Hamburg 2000

Die sieben Tore für Mezzosopran, Sprecher, Flöte, Harfe, Klavier und
Schlagzeug (in Ausschnitten), in: *Hören: Sagen (Erzählende Musik)*

(Ensemble WireWorks; Robert Atzlinger, Sprecher)

Berselton Records, 1050118, Münster 2004

Goyescas Nuevas für Gitarre, in: *Caprichos Goyescas Vol. 1*

(Jürgen Ruck, Gitarre)

Musikproduktion Dabringhaus und Grimm, MDG 6031341–2,
Detmold 2005

Piano Valentines No. 1–10, in: Gelände/Zeichnung

(Jan Gerdes, Klavier)

Edition Zeitklang, ez 26028, Adenbüttel 2007

Variations (On several lines by Amy Clampitt) für Saxophonduo,
in: *America. Music for Saxophone Quartet*

(Harry White und Ken Coon, Saxophon)

BIS Records, CD-953, Djursholm 1999

Schriften von und über Sidney Corbett⁸⁶

1 Texte von Sidney Corbett

Corbett, Sidney (1996): Auf der Suche: Zum Tod des amerikanischen Komponisten Jacob Druckman. In: Neue Zeitschrift für Musik, 157 Jg., Nr. 4, S. 55.

Corbett, Sidney (1999): Bentlager Liturgie – Crucifixus – 1999. In: Förderverein Kloster/Schloss Bentlage (Hrsg.): 500 Jahre Bentlager Schädelschrein – Tür zu einer weiteren Welt? Zeitgenössische Auseinandersetzungen in bildender Kunst, Literatur und Musik. Münster, S. 61.

Corbett, Sidney (2005): Verzicht ist eine Antwort. Zu den Begriffen Fortschritt, Avanciertheit und Avantgarde. In: Musik und Ästhetik, 9. Jg., H. 33, S. 70–72.

Corbett, Sidney (2005): Gedanken zu meinem Werk *Lob der Narrheit* (nach Erasmus von Rotterdam) für Gitarre und Harfe in spezieller Stimmung. In: Stahnke, M. (Hrsg.): Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden. Hamburg, S. 307–314.

Corbett, Sidney (2006): On the making of my *Klavierkonzert* for piano and electronics. In: Mahnkopf, C. / Cox, F. / Schurig, W. (Hrsg.): Electronics in New Music, New Music and Aesthetics in the 21st Century. Hofheim, S. 36–51.

2 Texte über Sidney Corbett

Busch, Barbara (2000): Sidney Corbett. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil, Bd. 4. (2. Aufl.). Kassel/Stuttgart, Sp. 1550f.

⁸⁶ Veröffentlichungen von und über Corbett, die in diesem Band aufgenommen sind, werden im Folgenden nicht erneut genannt.

Giebelhausen, Nils (1999): 500 Jahre Bentlager Schädelschrein – Tür zu einer weiteren Welt? In: Förderverein Kloster/Schloss Bentlage (Hrsg.): 500 Jahre Bentlager Schädelschrein – Tür zu einer weiteren Welt? Zeitgenössische Auseinandersetzungen in bildender Kunst, Literatur und Musik. Münster, S. 65–67.

Grimmel, Werner M. (1998): Hören auf die innere Stimme. Der Komponist Sidney Corbett. In: Neue Zeitschrift für Musik, 159 Jg., Nr. 1, S. 15–17.

Wilkening, Martin (2004): Gesänge der Unruhe. Der amerikanische Komponist Sidney Corbett und sein Hang zu literarischen Sujets. Ein Arbeitsbesuch. In: Berliner Philharmoniker. Das Magazin, März/April 2004, S. 46f.

Personenregister

Personen aus dem unmittelbaren familiären Umfeld Sidney Corbetts wurden nicht in das Register aufgenommen.

- Abulafia, Abraham 118, 161,
162, 163
- Adams, John 64
- Adler, Samuel 338
- Adorno, Theodor W. 53, 250
- Agustini, Delmira (siehe Glossar)
305, 330
- Aimard, Pierre-Laurent 45
- Albrecht, Christoph 102, 179,
184, 186, 187
- Alighieri, Dante 284
- Al-Jubouri, Amal 288
- Allwardt, Ingrid (Nennung
unabhängig von ihrem eigenen
Beitrag) 9, 12, 267, 347
- Amos, Tori (siehe Glossar) 264
- Anderson,, Laurie (siehe Glossar)
98, 330
- Andriessen, Louis (siehe Glossar)
59, 62, 65
- Anzellotti, Teo 192
- Artaud, Antonin 41, 151
- Ascher, Christina 310
- Atwood, Margaret 131
- Atzlinger, Robert 316
- Ausländer, Rose 310
- Avery, James 302
- Babbitt, Milton (siehe Glossar)
62, 64, 330
- Bach, Johann Sebastian 21, 45,
75, 231, 243, 258
- Barnett, Carol 63
- Barthes, Roland 311
- Bartnig, Hella 102, 164, 169,
170, 172, 173, 174, 175, 178,
182, 183, 184, 185, 186
- Beckett, Samuel 41
- Beethoven, Ludwig van 43, 44,
45, 51, 52, 58, 241, 263
- Berg, Alban 135, 261
- Berio, Luciano 64
- Bernard, Emile 50, 54
- Berry, Chuck (siehe Glossar) 22,
330
- Binchois, Gilles (siehe Glossar)
51, 330

- Bjork (eigentlich Björk Guðmundsdóttir, siehe Glossar) 251, 263, 266, 330
- Bloch, Ernst 10
- Bogart, Humphrey 142
- Bolcom, William 64
- Bolle (eigentlich Stephan Bolanz, siehe Glossar) 262
- Bonham, Jon 341
- Boulez, Pierre 42, 43, 58, 233, 261, 263
- Bowie, David (eigentlich David Robert Jones, siehe Glossar) 231, 265, 331
- Bowie, Lester 331
- Brade, Helmut 132
- Brahms, Johannes 24, 43, 133, 234
- Brecht, Bertolt 134, 147
- Bredemeyer, Ute 131
- Bresnick, Martin (siehe Glossar) 15, 28, 59, 62, 64, 331, 337, 338
- Brooks, Jeffrey (siehe Glossar) 62, 63, 331
- Brown, Earle 332
- Bruckner, Anton 45, 196
- Bruckstein, Almut 288, 308
- Buber, Martin 273
- Buonarotti, Michelangelo 71
- Burde, Wolfgang 233
- Burnham, Denis K. 254
- Busch, Adelheid 13
- Busch, Barbara (Nennung unabhängig von ihren Eigenbeiträgen) 9, 10, 13, 21, 205, 317, 347
- Cage, John 27, 63, 69, 72, 245, 261, 338
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 51, 152, 292
- Carter, Elliott 58, 64
- Cézanne, Paul (siehe Glossar) 50, 51, 54, 331
- Chagall, Marc (siehe Glossar) 10, 34, 35, 36, 186, 191, 299, 304, 307, 331
- Chaplin, Charles Spencer (siehe Glossar) 301, 331
- Chen, Xiaoyong, (siehe Glossar) 29, 41, 44, 331
- Chin, Unsuk (siehe Glossar) 29, 41, 42, 47, 331
- Chopin, Frédéric 43, 51, 52, 231, 241, 243, 248
- Chowning, John (siehe Glossar) 60, 331, 332
- Ciconia, Johannes 30
- Clampitt, Amy (siehe Glossar) 292, 316, 332
- Coleman, Ornette (siehe Glossar) 232, 244, 332

- Coltrane, John (siehe Glossar) 298, 332
- Constable, Robert 63
- Coon, Ken 316
- Copland, Aaron 42, 338
- Czernowin, Chaya 65
- Dadelsen, Hans-Christian (siehe Glossar) 332
- Dänhardt, Mathis 146
- Danninger, Helmut 159
- Daugherty, Michael (siehe Glossar) 57, 59, 65, 332
- Davidovsky, Mario 62
- Davidson, Randall 63
- Davies, Dennis Russell 57
- Davis, Miles (siehe Glossar) 243, 332, 334
- Dawson, Catharine Amy 194
- Daxner, Michael 10
- Debus, Johannes 315
- Debussy, Claude Achille 74, 182, 183, 248
- Denisov, Edison Vasilievich (siehe Glossar) 299, 315, 333
- Derrida, Jacques (siehe Glossar) 24, 333
- Dessau, Paul 132
- Devreint, Yvonne 189
- Dionysius (Pseudo-Dionysius Areopagita, siehe Glossar) 305, 307, 309, 333
- Domingo, Placido 189
- Donatoni, Franco 340
- Döring, Ute (siehe Glossar) 139, 140, 141, 152, 153, 212, 333
- Dove, Ulysses 344
- Dreyer, Hubertus (Nennung unabhängig von seinem eigenen Beitrag) 9, 13, 29, 41
- Druckman, Jacob (siehe Glossar) 15, 28, 240, 241, 298, 317, 332, 333, 337, 338
- Duchesneau, Louise 42
- Dufay, Guillaume 51, 239, 330
- Dvořák, Antonín 133
- Eckhardstein, Severin von 303
- Eco, Umberto (siehe Glossar) 24, 259, 333
- Eigen, Manfred (siehe Glossar) 235, 333
- Einem, Gottfried von 28, 331
- Ellington, Duke 21
- Ende, Michael 133, 137
- Eno, Brian 265
- Epple, Roger 177, 183
- Erasmus von Rotterdam 249, 291, 317
- Erickson, Robert 337

- Eschenbach, Christoph 57
- Escher, Maurits Cornelis (siehe Glossar) 233, 333
- Evans, Bill (siehe Glossar) 243, 334
- Evers, Reinbert 292, 316
- Felder, David (siehe Glossar) 65, 334
- Feldman, Morton (siehe Glossar) 63, 69, 255, 256, 261, 334
- Ferneyhough, Brian 60, 343
- Flack, Roberta, (siehe Glossar) 21, 334
- Flusser, Vilém (siehe Glossar) 67, 169, 300, 334
- Forte, Allen (siehe Glossar) 15, 334
- Fortner, Wolfgang 343
- Frank, Joachim 240
- Franke, Bernd 186
- Froboese, Klaus 146, 183
- Garcia, Orlando Jacinto 63, 65
- Garrison, Jimmy 332
- Gerber, Regula 189, 190
- Gerdes, Jan 316
- Gershwin, George 263
- Giacometti, Alberto 71
- Gieselhausen, Nils 318
- Gilmore, Rosamund 217, 218, 219, 220, 222, 224, 226
- Glanert, Detlev 214
- Glass, Philip (siehe Glossar) 64, 334
- Gordon, Michael (siehe Glossar) 24, 59, 61, 62, 65, 334, 337, 344
- Graham, Martha (siehe Glossar) 244, 298, 334
- Griffiths, Paul 45
- Grimmel, Werner M. 169, 170, 204, 318
- Gubaidulina, Sofia 30, 275
- Gulikers, Réne 316
- Hadley, Jerry 56
- Halbach, Renate 310
- Händel, Georg Friedrich 193, 196, 199
- Hänseroth, Albin 168
- Harbison, John 64
- Harnoncourt, Nikolaus 134, 140, 141, 152
- Hein, Christiane 116, 122, 124, 126, 146, 152, 153, 166, 176, 178, 197, 203, 218, 220
- Hein, Christoph (Nennung unabhängig von dem hier abgedruckten Briefwechsel) 9, 12, 17, 233, 283, 304, 348
- Helbing, Volker 41
- Hendrix, Jimi (siehe Glossar) 261, 335

Henze, Hans Werner (siehe Glossar) 37, 122, 335, 337
 Herbert, Matthew 266
 Herchet, Jörg 131, 132, 134, 135, 136, 138, 143
 Heschel, Abraham (siehe Glossar) 39, 175, 248, 300, 335
 Heuser, Andrea 285
 Heyn, Thomas 122, 131, 225
 Hofstadter, Douglas R. (siehe Glossar) 235, 335
 Hölderlin, Friedrich 185, 268, 273, 274
 Hölszky, Adriana 60, 177, 223
 Homem de Mello, Simone 284, 285, 305
 Hovda, Eleanor 63
 Huber, Klaus 343
 Ibn Ezra, Moses (siehe Glossar) 309, 335
 Ives, Charles 133
 Jabès, Edmond (siehe Glossar) 72, 335
 Jackson, Graham (siehe Glossar) 226, 287, 315, 335
 Jackson, Janet Damita Jo 231, 265
 Jacob de Senleches 30
 Jaffe, Stephen 65
 Jansen, Johannes 312
 Jarrett, Keith (siehe Glossar) 243, 335
 Järvi, Neeme (siehe Glossar) 57, 335
 Johannes Paul II 188
 Johannes XXII 339
 Johnson, Philip (siehe Glossar) 29, 335
 Johnston, Ben 343
 Jones, Elvin 332
 Josel, Seth 315, 316
 Josquin Desprez (siehe Glossar) 258, 335
 Joyce, James 250
 Kafka, Franz 30, 123
 Kalitzke, Johannes 198, 199, 200, 201, 220
 Kandinsky, Wassilij (siehe Glossar) 69, 234, 289, 336
 Karbusicky, Vladimir (siehe Glossar) 16, 336
 Kehr, Klaus Peter 148, 150
 Keller, Peter E. 254
 Kennedy, John F. 261, 263
 Kernis, Aaron (siehe Glossar) 24, 59, 65, 336
 Kiebler, Sven 315
 King, Albert (siehe Glossar) 22, 336

- King, B. B. (siehe Glossar) 22, 336
- King, Martin Luther 261
- Klee, Paul (siehe Glossar) 50, 152, 270, 277, 279, 280, 310, 336
- Klein, Norbert 102, 191, 192, 194, 195, 199, 201, 212, 214
- Klein, Yves 38, 50
- Klussmann, Ernst Gernot 342
- Koblenz, Babette (siehe Glossar) 150, 198, 336
- Koch, Thomas 151
- Köhler, Barbara (siehe Glossar) 305, 308, 309, 336
- Konwitschny, Peter 102, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 159, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 172, 174, 178, 190, 191
- Krauze, Zygmunt (siehe Glossar) 337
- Kruse, Nicola 342
- Krützfeld, Werner 336
- Kurtág, György (siehe Glossar) 30, 42, 45, 290, 337
- Kurtág, Marta 45
- Kylian, Jiri 344
- Lachenmann, Helmut 58, 60, 89
- Lam, Bun Ching (siehe Glossar) 65, 337
- Lam, Thuy Vo (siehe Glossar) 261, 262, 264, 337
- Landsberg, Jörg 4, 101, 228, 229, 230
- Lang, David (siehe Glossar) 24, 59, 61, 62, 65, 337, 344
- Larson, Libby 63
- Lavant, Christine (eigentlich Christine Tonhauser, siehe Glossar) 167, 171, 214, 215, 216, 306, 337
- Leiacker, Johannes 135
- Leonardo da Vinci 38, 40, 51, 89, 303, 311
- Lerdahl, Fred 251
- Lessing, Kolja 13, 287
- Levertov, Denise (siehe Glossar) 288, 306, 337
- Levine, James 56
- Levine, Philip (siehe Glossar) 337
- Lévi-Strauss, Claude (siehe Glossar) 251, 337
- Lewin, David (siehe Glossar) 16, 338
- Ligeti, György (siehe Glossar) 11, 13, 16, 25, 28, 29, 30, 37, 41, 42, 43, 45, 63, 64, 177, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 241, 246, 248, 249, 251, 254, 255, 256, 263, 275, 301, 317, 331, 332, 333, 334, 335, 336,

- 338, 339, 340, 341, 342, 343,
344, 348
- Lindroth, Scott (siehe Glossar)
62, 65, 338
- Loewenthal, Käthe 126
- Lommerzheim, Sandra 228, 229,
230
- Löschmann, Clemens-C. 228,
229, 230
- Luzian, Tomas 299
- Lyon, Eric 63
- Machaut, Guillaume de 43
- Mahler, Gustav 13, 44, 58, 263
- Mandelbrot, Benoît B. (siehe
Glossar) 233, 338
- Marcus, Bunita 62
- Margolis, Jerome (siehe Glossar)
15, 22, 338
- Marshall, Ingram 62
- Mason, Benedict 44
- Mayer, Hans 132, 140, 142, 144,
147, 148, 156
- McLaughlan, Sid 42
- Mechthild von Magdeburg 310
- Meier, Waltraud 189
- Meister Eckhart (siehe Glossar)
286, 309, 333, 339
- Meltzer, Harold (siehe Glossar)
61, 62, 339
- Merkel, Clemens 315
- Merton, Thomas 302
- Messiaen, Olivier 189, 190, 191,
330
- Mistral, Gabriela (siehe Glossar)
305, 339
- Molière (eigentlich Jean Baptiste
Poquelin) 133
- Monk, Thelonious 332
- Moshe, Idel 269
- Motte, Dieter de la 332
- Mozart, Wolfgang Amadeus 76,
125, 147, 161, 171, 180, 183,
193, 196, 233
- Müller, Heiner 302
- Müller, Silvia 13
- Müller-Siemens, Detlev 44
- Murasov, Andrej 308, 312
- Murphy, Roisin 231, 265, 266
- Mütze-Kern, Axel (siehe Glossar)
224, 226, 339
- Nagano, Kent 189, 331
- Nagato-mi, Masayumi 340
- Nancarrow, Conlon (siehe
Glossar) 29, 43, 63, 254, 339
- Nattiez, Jaques 249
- Négyesy, János 69
- Nelson, Jalalu (siehe Glossar)
262, 339
- Neuenfels, Hans 60, 223
- Nikolas II 162

- Nono, Luigi 37, 42, 132, 268,
 272
- Nu (eigentlich Rolf Laumer, siehe
 Glossar) 262, 339
- O'Keeffe, Georgia (siehe
 Glossar) 248, 299, 340
- Oberle, Frieder 226
- Obrecht (auch Hobrecht), Jacob
 (siehe Glossar) 258, 339
- Occam, auch Ockham, William
 von (siehe Glossar) 258, 339
- Oehme, Franziska 285
- Okatsu, Tamae (siehe Glossar)
 29, 340
- Oliveira Pinto, Matias de 303
- Oliveros, Pauline (siehe Glossar)
 15, 26, 64, 337, 340
- Olson, Charles (siehe Glossar)
 289
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da
 51
- Parks, Rosa 302
- Pärt, Arvo (siehe Glossar) 30,
 196, 341
- Paulus, Stephen 63
- Peirce, Charles Sanders 249
- Perry, Eugene 151
- Perry, Herbert 151
- Pessoa, Fernando 46, 284, 305
- Peter, Paul and Mary (siehe
 Glossar) 341
- Petrarca, Francesco 306, 307
- Pettersson, Gustaf Allan 72
- Pflingsten, Ingeborg 212
- Picasso, Pablo 51
- Pierwoß, Klaus 102, 176, 177,
 191, 192, 193, 194, 195, 199,
 202, 203, 206
- Pintscher, Matthias 178, 179,
 180, 185
- Plant, Robert Anthony (siehe
 Glossar) 231, 264, 341
- Plantamura, Carol 27
- Plath, Sylvia (siehe Glossar) 223,
 341
- Pleitgen, Heinz-Otto 42
- Pollkläsener, Martin 228, 229,
 230
- Pollock, Jackson 50
- Pound, Ezra 340
- Prigogine, Ilya (siehe Glossar)
 232, 341
- Puccini, Giacomo 148
- Ramey, Sam 56
- Ran, Shulamit 57
- Rands, Bernard (siehe Glossar)
 15, 26, 64, 337, 338, 341
- Rattle, Sir Simon 331
- Read Thomas, Augusta 57, 59
- Reden, Armgard von 240

- Reich, Steve (siehe Glossar) 64, 341
- Reutter, Hans Peter (siehe Glossar) 29, 41, 231, 239, 341
- Reynolds, Roger (siehe Glossar) 60, 64, 332, 337, 341
- Richter, Gerhard 45
- Rihm, Wolfgang 151
- Riley, Terry (siehe Glossar) 64, 342
- Rinderspacher, Martin 14, 19
- Roesler, Curt 176, 190
- Rosenberg, Pamela 154
- Rothman, Daniel 65
- Rouse, Christopher 64
- Rubinstein, Arthur 55
- Ruck, Jürgen 316
- Rutledge, Mike (siehe Glossar) 29, 342
- Ruzicka, Peter 102, 120, 122, 123, 188, 225, 226
- Rzewski, Frederic (siehe Glossar) 59, 342
- Salminen, Matti 189
- Salzedo, Carlos 344
- Sato, Shin 340
- Scelsi, Giacinto (vollständiger Titel und Name, Giacinto Francesco Maria Scelsi) 69, 261
- Scheidegger, Anna-Katharina (siehe Glossar) 17, 46, 312, 342
- Schenker, Heinrich 15, 334
- Schlegel, Friedrich 49
- Schlüter, Carola 315
- Schnittke, Alfred 249
- Scholem, Gershom (siehe Glossar) 70, 71, 269, 276, 311, 342
- Schönberg, Arnold 37, 126, 128, 129, 130, 132, 241, 243, 263
- Schubert, Franz 45
- Schulten, Maria Luise 13
- Schultz, Wolfgang-Andreas (siehe Glossar) 29, 231, 342
- Schumann, Robert 52
- Schüssler, Kerstin 137, 140, 168
- Schwantner, Joseph 338
- Schweinitz, Ilske von 151
- Seeger, Pete (siehe Glossar) 342
- Sevilla, Isadora de 48
- Shakespeare, William 32, 78, 80, 83, 84, 89, 127, 129, 306
- Siesel, Barbara 63
- Sinatra, Frank 21
- Singer, Isaac Bashevis (siehe Glossar) 299, 343
- Skriabin, Alexandr Nikolajewitsch 241, 242, 248

Slatkin, Leonard 57
 Solage 30
 Solschenizyn, Alexandr
 Issajewitsch 52, 53
 Solschenizyn, Ignat 53
 Solschenizyn, Stephan 53
 Soltesz, Stefan 168
 Sorg, Andreas 315
 Spahlinger, Matthias 261
 Spohr, Malte 288
 Stahnke, Manfred (siehe Glossar)
 29, 45, 225, 231, 235, 249, 255,
 317, 343
 Steiger, Rand (siehe Glossar) 65,
 343
 Steiner, George 72
 Stieber, Peter (siehe Glossar)
 137, 140, 146, 148, 150, 151,
 154, 343
 Sting 231, 251, 264
 Stockhausen, Karlheinz 37, 43,
 261, 263, 330
 Stookey, Noel Paul 341
 Strawinsky, Igor 22, 29, 56, 57,
 241, 245, 248
 Subotnick, Morton (siehe
 Glossar) 15, 60, 64, 343
 Sun Ra 330
 Svoboda, Michael 131
 Takano, Mari (siehe Glossar) 29,
 43, 44, 231, 343
 Takemitsu, Toru (siehe Glossar)
 27, 301, 344
 Tarkowskij, Andrej 299
 Teschner, Silvia 13
 Tilson Thomas, Michael 57
 Toop, Richard 233
 Torke, Michael (siehe Glossar)
 24, 59, 65, 344
 Travers, Mary 341
 Tucholsky, Kurt 103
 Tuckermann, Anja (siehe
 Glossar) 115, 117, 119, 124,
 175, 198, 308, 311, 344
 Tyner, (Alfred) McCoy 332
 Ung, Chinary 64
 Upshaw, Dawn 56, 189
 Ustvol'skaya, Galina 30
 Utz, Helga 188
 Varèse, Edgard (siehe Glossar)
 16, 72, 344
 Veale, Peter (siehe Glossar) 163,
 344
 Vees, Jack 62, 65
 Verdi, Giuseppe 147, 223
 Vierk, Lois 62, 65
 Vivaldi, Antonio 249
 Vivanco, Patricia 209, 316
 Vonk, Hans 57

Wagner, Richard 138, 147, 204
 Washington, George 224
 Webern, Anton 31, 44, 53, 261
 Weigel, Wolfgang 292
 Weill, Kurt 134
 Weisberg, Arthur 15
 White, Harry 316
 Whitman, Walt 194, 307
 Wilkening, Martin 318
 Williams, William Carlos 340
 Winter, Johnny (siehe Glossar) 22, 344
 Wolfe, Julia (siehe Glossar) 24, 59, 61, 62, 65, 337, 344
 Wourinen, Charles 62, 64
 Xenakis, Iannis 42
 Yarrow, Peter 341
 Yuasa, Joji (siehe Glossar) 15, 26, 27, 60, 344
 Zagrosek, Lothar 143
 Zapf, Anton (siehe Glossar) 143, 315, 344
 Zappa, Frank Vincent (siehe Glossar) 263, 345
 Zarm, Brigitte Maria (siehe Glossar) 33, 73, 290, 345
 Zehelein, Klaus (siehe Glossar) 148, 150, 151, 154, 188, 345
 Ziesak, Ruth (siehe Glossar) 166, 171, 177, 216, 345
 Zimmermann, Udo 150, 151, 153
 Ziporyn, Evan 62

Glossar zum Personenregister

Im Glossar sind diejenigen Personen, die Corbet für sich und sein Schaffen von besonderer Bedeutung hält, von ihm selbst mit Anmerkungen bzw. mit für ihn relevanten Werken versehen worden.

Agustini, Delmira, *1886 Montevideo, †1914 Montevideo; Dichterin/Schriftstellerin.

Amos, Tori (eigentlich Myra Ellen Amos), *1963 Newton (USA); Songwriter, Popsängerin und -pianistin.

Anderson, Laurie, *1947 Chicago; Geigerin und Performance-Künstlerin. Zahlreiche Theaterarbeiten, in denen sie Musik, Video, Projektion, Skulptur und Geschichten-Erzählen verbindet. Lebt in New York.

Andriessen, Louis, *1939 Utrecht; Komponist. Werke u. a. die Oper *De Materie* (1985) und *Vermeer Pictures* für Orchester (2005). Gründete 1972 das Bläserensemble Orkest de Volharding und 1976 das Ensemble Hoketus in Amsterdam.

Babbitt, Milton, *1916 Philadelphia; Komponist und Autor.

Berry, Chuck, *1926 St. Louis; Sänger und Gitarrist. Einer der „Väter“ des Rock'n'Roll.

Binchois, Gilles, *ca. 1400 Mons (Hennegau), †1460 Soignies; Komponist der franko-flämischen Schule. Binchois war Zeitgenosse von Guillaume Dufay und führender Komponist am Hof von Burgund.

Bjork *1965 Reykjavik (Island); Popsängerin und -komponistin, verschiedene Filmauftritte. In den letzten Alben tritt zunehmend Bjorks Interesse an zeitgenössischer E-Musik zutage (Bjork verehrt u. a. Messiaen, Stockhausen und Sun Ra.)

Bolle (eigentlich Stephan Bolanz), *1977 Freiburg; Gründungsmitglied der Band Vierte Heimat, auch unter den Künstlernamen Herrmann B und Dionysios in der Berliner Klubszene bekannt.

Bowie, David (eigentlich David Robert Jones), *1947 London. Einer der vielseitigsten und einflussreichsten Vertreter des britischen Pops. Avantgardistische Experimente in den Neunzigern, wie *Black Tie White Noise* (mit Free-Jazz-Trompeter Lester Bowie, 1993), *Outside* (1995) oder *Earthling* (1997).

Bresnick, Martin, *1946 New York; Komponist. Studierte in Hartford, Stanford und Wien u. a. bei Ligeti, John Chowning und Gottfried von Einem. Professor für Komposition an der Yale School of Music und einflussreicher Lehrer Corbetts; er ermöglichte Corbetts Kontakt zu Ligeti.

Brooks, Jeffrey, *1958, St. Paul (Minnesota); Komponist und Studienkollege Corbetts.

Cézanne, Paul, *1839 Aix-en-Provence, †1906 Aix-en-Provence; Maler. Einer von Ligetis Lieblingskünstlern, der in der Kompositionsklasse viel besprochen wurde.

Chagall, Marc, *1887 Witebsk, †1985 Saint-Paul-de-Vence; Maler. Corbett hat sich viel mit seinem Werk beschäftigt, z. B. *Archipel Chagall I* für Violine und *Archipel Chagall*

II: Le Cirque für Sopran und 2 Gitarren nach Texten des Malers.

Chaplin, Charles Spencer, *1889 London, †1977 Vevey; Filmschauspieler, Autor, Regisseur, Komponist und Produzent. Widmungsträger von Corbetts *Piano Valentine No. 10*.

Chen, Xiaoyong, *1955 Peking; Komponist. Kompositionsschüler von Ligeti. Einflüsse ostasiatischer Philosophie sowie chinesischer Musik und Sprache in seinen Werken. Ausgangspunkt seiner Kompositionen ist häufig ein scheinbar einfaches Klangereignis, das im Laufe des Stückes erst entfaltet wird.

Chin, Unsuk, *1961 Seoul; Komponistin. Kompositionsschülerin von Ligeti. Werke z. B. *Acrostichon-Wortspiel* (1991/93), *Konzert für Violine und Orchester* (2001), *Doppelkonzert für Klavier, Perkussion und Ensemble* (2002). Zahlreiche Aufführungen ihrer Werke z. B. durch Ensemble Inter Contemporain, Ensemble Modern, Kronos Quartet bzw. unter der Leitung von Kent Nagano und Sir Simon Rattle. Gewinnerin des Grawemeyer

- Award for Music Composition 2004. Lebt in Berlin.
- Chowning, John, *1934 Salem (North Carolina); Komponist, Musiker und Erfinder. Entdecker des Frequenzmodulationsalgorithmus. Emeritus der Stanford University.
- Clampitt, Amy, *1920 New Providence, †1994; Lyrikerin. Bücher u. a. *Archaic Figure* (1987) und *Westward* (1990). *A Silence Opens* (1994) ist ihr letztes Buch.
- Coleman, Ornette, *1930 Fort Worth (Texas); Komponist, Saxophonist, einer der wichtigsten Vertreter des Free Jazz.
- Coltrane, John, *1926 Hamlet, †1967 New York; Jazzsaxophonist und -komponist. Mitglied des ersten legendären Miles-Davis-Quintetts (u. a. *Kind of Blue*). Zusammenarbeit mit Thelonious Monk (1957/58), danach wieder bei Miles Davis (bis 1960). Gründete 1960 sein eigenes Quartett (mit McCoy Tyner, Elvin Jones und – seit 1962 – Jimmy Garrison). Gehört nach Corbetts Meinung zu den größten amerikanischen Musikern. Widmungsträger der *Hamlet Variations* von Corbett (nach Hamlet, North Carolina, Coltranes Geburtsort).
- Dadelsen, Hans-Christian von, *1948 Berlin; Komponist. Studierte Komposition und Musiktheorie bei Dieter de la Motte und Ligeti in Hamburg. Dozent der Darmstädter Ferienkurse. Werke z. B. *Nordnordost* (1997). Lebt als Musikschriftsteller und freischaffender Komponist in Hamburg.
- Daugherty, Michael, *1954 Cedar Rapids (USA); Komponist. Studierte Komposition bei Earle Brown, Jacob Druckman, Roger Reynolds und Ligeti. Werke u. a. *Blue Like an Orange* (1987), *Bizarro* (1993), *Motorcity Triptych* (2000).
- Davis, Miles, *1926 Alton (Illinois), †1991 New York; Jazztrompeter und -komponist. Prägender Geist des Cool Jazz, auch des Modalen Jazz, des Free Bop und des Fusion Jazz. Zahlreiche Jazzmusiker begannen ihre Karriere als Mitglied einer Miles-Davis-Band. Wichtigste Alben: *Birth of Cool* (1951); *Round about Midnight* (1955); *Porgy and Bess* (1958); *Kind of Blue* (1959); *Sketches of Spain* (1959); *E.S.P.* (1965); *Miles*

- Smiles* (1966); *Filles de Kili-manjaro* (1968); *Bitches Brew* (1969); *Agharta* (1975); *Tutu* (1986); *Amandla* (1988); *Live Around the World* (1996).
- Denisov, Edison Vasilievich, *1929 Tomsk, †1996 Paris; Komponist. Werke u. a. *Requiem* (UA 1980), Oper *Quatre Filles* (1986).
- Derrida, Jacques, *1930 El-Biar (Algerien), †2004, Paris; Sprach- und Kulturphilosoph. Veröffentlichungen u. a. *Die Schrift und die Differenz* (1967) und *Aporien* (1993).
- Dionysius (Pseudo-Dionysius Areopagita); Pseudonym eines unbekanntens syrischen Autors und Mystikers. Ihm werden mehrere Bücher zugeschrieben, die ca. zwischen 500 und 532 entstanden sind und als wesentlichste Quellen der mittelalterlichen Mystik (z. B. des Meister Eckharts) gelten. Werke u. a. *De mystica theologia*, *De divinis nominibus*, *De ecclesiastica hierarchia*, *De caelesti hierarchia*.
- Döring, Ute,) *1961 Berlin; Mezzosopranistin. Solistin der Kammeroper *X und Y*.
- Druckman, Jacob, *1928 Philadelphia, †1996 New Haven; Komponist. 1972 Pulitzer-Preis für sein Werk *Windows* (1972), zahlreiche weitere Preise. Lehrte u. a. an der Juillard School, zuletzt Professor für Komposition an der Yale Universität. Viele Werke für Orchester. Ligeti hat Druckmans Instrumentationskunst bewundert.
- Eco, Umberto, *1932 Alessandria; Schriftsteller und Literaturwissenschaftler. Einer der führenden Vertreter der Semiotik. Zahlreiche Schriften u. a. zur Theorie und Praxis der Semiotik, der Literatur, der Kunst und der Ästhetik des Mittelalters. Romane u. a. *Der Name der Rose* (dt. Fassung 1982) und *Das Foucaultsche Pendel* (dt. Fassung 1989).
- Eigen, Manfred, *1927 Bochum; Deutscher Biophysiker und früherer Direktor des Max-Planck-Institutes. 1967 Nobelpreis Chemie für die Untersuchung extrem schneller chemischer Reaktionen. Manfred Eigen war ein guter Freund Ligetis.
- Escher, Maurits Cornelis, *1898 Leeuwarden (Holland), †1972 Laren (Holland); Holländischer Künstler (insbesondere Holzdruck, Lithographie, Mezzo-

tinto). Eschers mathematisch inspirierte *Unmögliche Welten* lagen immer griffbereit in Ligetis Arbeitszimmer.

Evans, Bill, *1929 Plainfield (New Jersey), †1980; Jazzpianist. Er hatte großen Einfluss auf Miles Davis (der Klang von *Kind of Blue* wurde wesentlich von Bill Evans mitdefiniert) und auf die Mehrheit der jüngeren Jazzpianisten. Ligetis 5. Klavieretüde *Arc en ciel* ist ausdrücklich als Hommage an Bill Evans, den Ligeti außerordentlich schätzte, komponiert worden.

Felder, David, *1953; Komponist. Seit 1985 künstlerischer Leiter des *June in Buffalo* Festivals.

Feldman, Morton, *1926 New York, †1987 Buffalo; Komponist. Werke u. a. *Rothko Chapell*, *Palais de Mari*, 2. Streichquartett, *Coptic Light*.

Flack, Roberta, *1940 Black Mountain (North Carolina); Sängerin, Pianistin. Stil: Rhythm & Blues, im Grenzbe- reich von Pop und Jazz.

Flusser, Vilém, *1920 Prag, †1991 Prag; Philosoph und Autor. 1940 Emigration nach Brasilien. 1975 Übersiedlung in die Provence. Werke u. a.

Sprache und Wirklichkeit (1963), *Kommunikologie* (1977–78), *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987).

Forte, Allen, *1926 Portland; Musiktheoretiker und Musikwissenschaftler. Emeritus der Yale University. Seine bekanntesten Bücher sind *Schenkerian Analysis* und *The Structure of Atonal Music*, in welchem er eine umfassende Theorie zur Analyse von *Pitch Class Sets* aufstellt. Corbett hat bei ihm die Arbeiten Schenkers kennen gelernt.

Glass, Philip, *1937 Baltimore; Komponist. Werke u. a. Oper *Einstein on the Beach* (1976), *Itaipu* (1989).

Gordon, Michael, *1956 Miami Beach; Komponist. Mitbegründer und künstlerischer Leiter des Bang on a Can-Festival. Studienkollege von Corbett.

Graham, Martha, *1894 Alleg- heny County, †1991 New York; Tänzerin, Choreografin, Pädagogin. Gründete 1926 in New York die *Martha Graham School of Contemporary Dance*. Widmungsträgerin von Corbetts *Piano Valentine No. 3*.

- Hendrix, Jimi (eigentlich James Marshall), *1942 Seattle (Washington), †1970 London; E-Gitarrist. Einer der wesentlichen frühen Einflüsse auf Corbett.
- Henze, Hans Werner, *1926 Gütersloh; Komponist. Werke u. a. Liedzyklus *Voices – Stimmen* (1973) und *We come to the River* (1974–76). Zahlreiche Opern, kammermusikalische und symphonische Werke z. B. *Requiem* (1990), *Sinfonia N. 10* (1999/ 2000).
- Heschel, Abraham, *1907 Warschau, †1972 USA; Theologe. Einer der einflussreichsten jüdischen Theologen des 20. Jahrhunderts. Werke u. a. *Man Is Not Alone: A Philosophy of Religion* (1951), *God in Search of Man: A Philosophy of Judaism* (1955), *The Prophets* (1962). Widmungsträger von Corbetts *Piano Valentine No. 8*.
- Hofstadter, Douglas R. *1945 New York; Schriftsteller. Schrieb u. a. *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid* (1979; Pulitzer-Preis 1980), ein namentlich auch in der Ligetiklasse vieldiskutiertes Buch.
- Ibn Ezra, Moses, *ca. 1070 Granada, †ca. 1138; Jüdischer Philosoph und Dichter.
- Jabès, Edmond, *1912 Kairo, †1991 Paris; Schriftsteller und Dichter. Als Jude Flucht aus Ägypten 1956 (Suez-Krise) nach Paris. 1967 französischer Staatsbürger. Einer der bekanntesten französischen Literaten der Nachkriegszeit. Werke u. a. *L'eau du puits* (1955), *Le livre des questions I-IV* (1963–65, 1983).
- Jackson, Graham, *1967 England; Dirigent. Dirigierte am Bremer Theater die Uraufführung von Corbetts Oper *Noach* sowie in Krefeld die Uraufführung seiner *Sinfonie Nr. 2 „the immaculate sands“*.
- Jarrett, Keith, *1945 Allentown (Pennsylvania); Jazzpianist und -komponist.
- Järvi, Neeme, *1937 Tallinn; Dirigent.
- Johnson, Philip, *1906 Cleveland (Ohio); Architekt und Architekturkritiker.
- Josquin Desprez, *ca. 1440 „jenseits des schwarzen Wassers“, vielleicht in der Picardie; †1521 Condé-sur-l'Escaut; Komponist, Sänger. Auch bis heute für viele, u. a. für Corbett, der

- wesentlichste Komponist der Renaissance.
- Kandinsky, Wassilij, *1866 Moskau, †1944 Neuilly-sur-Seine; Künstler, Maler, Theoretiker. Lehrer am Bauhaus. Für Corbett bildete vor allem Kandinskys Aufsatz *Punkt und Linie* (1926) eine wesentliche Anregung.
- Karbusicky, Vladimir, *1925 Prag, †2002 Hamburg; Musikwissenschaftler. War ab 1976 Professor für systematische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Werke u. a. *Systematische Musikwissenschaft* (1979), *Kosmos – Mensch – Musik. Strukturalistische Anthropologie des Musikalischen* (1990), *Wie Deutsch ist das Abendland? Geschichtliches Sendungsbewusstsein im Spiegel der Musik* (1995). Corbett studierte von 1986 bis 1990 bei ihm.
- Kernis, Aaron, *1960 Philadelphia; Komponist. 1998 Pulitzer-Preis für sein *Streichquartett Nr. 2*, 2002 Grawemeyer-Award für Komposition für *Colored Field* (1994). Studienkollege von Corbett.
- King, Albert, *1923 Indianola, †1992 Memphis; Blues-Guitarist.
- King, B. B. (eigentlich Riley), *1925 Itta Bena; Blues-Guitarist und Sänger.
- Klee, Paul, *1879 Münchenbuchsee, †1940 Muralto; Maler und Graphiker. Corbett beschäftigt sich seit 2001 intensiv mit dem Werk Klees; dies belegen u. a. seine Werke *Fractured Eden* (2005) für Streichquartett sowie *Winteressen* (2006) nach Gedichten Klees.
- Koblenz, Babette, *1956 Hamburg; Komponistin. Studierte Komposition bei Werner Krütfeld und Ligeti in Hamburg. Anregungen durch Jazz, Rock, Pop, Reggae, Malerei, Kabbala, orientalisches Gedankengut, außereuropäische Musik und althebräische Psalmen. Lebt in Hamburg.
- Köhler, Barbara, *1959 Burgstädt; Schriftstellerin und Lyrikerin. Arbeit am Theater in Chemnitz (Karl-Marx-Stadt). 1985–88 Studium am Institut für Literatur in Leipzig. Seit 1991 freischaffende Schriftstellerin. Werke u. a. Gedichtbände *Deutsches Roulette* (1991), *Blue Box* (1995). Essays zu bildender Kunst und Katalogbeiträge. Lebt in Duisburg.

Krauze, Zygmunt, *1938 Warschau; Komponist und Pianist.

Kurtág, György, *1926 Lugoj (Rumänien); Komponist. Seine Freundschaft mit Ligeti beginnt in der Budapester Zeit. Werke u. a. *Stele* op. 33 (1994). Für Corbett einer der wichtigsten Komponisten der Gegenwart.

Lam, Bun Ching, *1954 Macao; Komponistin, Dirigentin und Pianistin. Kompositionsstudium bei Bernard Rands, Robert Erickson, Roger Reynolds und Pauline Oliveros. Werke u. a. *Atlas* (UA 2004), *Poestenkill Pastorale* (UA 2006). Studienkollegin von Corbett.

Lam, Thuy Vo, *1985, Sängerin und Mitbegründerin der Band Vierte Heimat. Lebt derzeit in New York und Berlin.

Lang, David, *1957 Los Angeles; Komponist. Studierte Komposition bei Jacob Druckman, Hans Werner Henze und Martin Bresnick. Zusammen mit Michael Gordon und Julia Wolfe Mitgründer und künstlerischer Leiter des Festivals Bang on a Can. Werke u. a. *The Passing Measures*, *Spud*, *Eating Living Monkees*. Studienkollege Corbetts.

Lavant, Christine (eigtl. Tonhauser, Christine), *1915 St. Stephan/Lavanttal, †1973 Wolfsberg (Kärnten); Dichterin. Werke u. a. *Aufzeichnungen aus einem Irrenhaus* (1946), *Das Kind* (1948, Gedichtband), *Die Bettlerschale* (1956, Gedichtband). Corbett bewundert sehr ihre Gedichte; sein Zyklus *Lieder aus der Bettlerschale* belegt dies.

Levertov, Denise, *1923 Ilford, †1997 Seattle; Dichterin. Eine der größten Dichterinnen Amerikas im 20. Jahrhundert. Mitglied der *Black Mountain School of Poets*. Publiizierte über 20 Gedichtbände u. a. *The Sorrow Dance* (1967), *Breathing the Water* (1987), *The Sands of Well* (1996).

Levine, Philip, *1928 Detroit; Schriftsteller und Dichter. Zahlreiche Preise u. a. National Book Award für *What Work Is* (1991) und Pulitzerpreis für *The Simple Truth* (1994). Lebt in New York und Fresno, Kalifornien.

Lévi-Strauss, Claude, *1908 Brüssel; Anthropologe und einer der Hauptvertreter des Strukturalismus. Wichtige Schriften *Anthropologie structurale* (1958), *La Pensée*

Savage (1962), *Mythologiques I-IV* (1964–1971).

Lewin, David, *1934 New York, †2003; Komponist, Musiktheoretiker und Pianist. Buchveröffentlichungen u. a. *Generalized Musical Intervals and Transformations* (1987), *Musical Form and Transformation* (1993). War Corbetts Doktorvater an der Yale University.

Ligeti, György, *1923 Diciosânmartin (Rumänien); †2006 Wien; Komponist. 1956 Flucht nach Wien, 1967 österreichische Staatsbürgerschaft. Gastprofessuren in Stockholm und Stanford. 1973–1989 Professur an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Während Ligetis Stil in den 1960er Jahren vor allem mit dem Begriff Mikropolyphonie assoziiert wurde, bezog sein Werk seit den 1980er Jahren zunehmend außereuropäische Einflüsse ein; Polyrythmik, Mikrotonalität und der Grenzbereich zwischen Tonalität und Atonalität bildeten seither Hauptthemen seines Schaffens. Werke u. a. *Lux Aeterna* (1966), *Atmosphères* (1961), *Requiem* (1963–65), Horntrio (1983), Klavierkonzert (1986),

Violinkonzert (1989), Klavieretüden (1985–1997).

Lindroth, Scott, *1958 Cincinnati; Komponist. Kompositionsstudium bei Joseph Schwantner, Samuel Adler, Jacob Druckman, Bernard Rands und Martin Bresnick. Werke u. a. *Duo for Violins* (1990), *String Quartet* (1997). Studienkollege von Corbett und später Kollege als Professor für Komposition an der Duke University.

Mandelbrot, Benoît B., *1924 in Warschau; französischer Mathematiker polnischer Herkunft. Gilt als Mitbegründer der Chaostheorie. Veröffentlichungen u. a. *Die fraktale Geometrie der Natur* und *Fraktale und Finanzen*.

Margolis, Jerome, *1941 Philadelphia; musikalischer Direktor der Harvard-Westlake School, Studio City, Kalifornien; Arrangeur, Komponist, Dirigent und Midi-Experte in Hollywood. Kompositionsunterricht bei Aaron Copland und John Cage. Komponierte mehr als 100 Werke verschiedenster Gattungen, darunter Filmmusik, elektronische Musik, Klavier- und Kammermusik, zwei „Rockoperen“ u. a.

- The Play of Moses* (1978).
Erster Kompositionslehrer
Corbetts.
- Meister Eckhart, * ca. 1260, †ca.
1328; christlicher Theologe
und Mystiker. Wohl der wichti-
gste deutsche Mystiker des
Mittelalters. Werke u. a. *Pariser
Quästionen* (ca. 1300), *Buch
der göttlichen Tröstung* (ca.
1308), zahlreiche Predigten
und Traktate.
- Meltzer, Harold, *1966 Brooklyn;
Komponist und Dirigent.
Werke u. a. *Chamber Music*
(1991/1995), *Blush* (2000), *A
Sudden Rainshower* (2002).
- Mistral, Gabriela, *1889 Vicuna
(Chile), †1957 Hempstead;
Dichterin und Diplomatin.
1945 Nobelpreis für Literatur.
Werke u. a. *Sonetos de la
muerte* (1915), *Desolación*
(1922), *Temura* (1924), *Tala*
(1938).
- Mütze-Kern, Axel, *1952; Ge-
schäftsführer vom Verlag
Neue Musik bzw. AMA-Ver-
lag Brühl.
- Nancarrow, Conlon, *1912 Texar-
kana, †1997 Mexico City;
Komponist. 1937 wirkte Nan-
carrow in Spanien als Mitglied
der Abraham-Lincoln-Brigade
am Kampf gegen die faschis-
- tische Regierung mit. Ligeti
bezeichnete im FAZ-Frage-
bogen Nancarrow als seinen
„Lieblingskomponisten unter
den Lebenden“. Corbett urteilt
vorsichtiger: „Groß, aber
manchmal nervig“.
- Nelson, Jalalu; *1953, Norman
(Oklahoma), Komponist und
improvisierender Trompeter.
Arbeitet viel mit Tanz. Lebt in
der Schweiz.
- Nu (eigentlich Rolf Laumer),
*1980 in Lima; Mitbegründer
der Band Vierte Heimat. Auch
unter verschiedenen Künstler-
namen in der Elektroscene in-
ternational tätig.
- Obrecht (auch Hobrecht), Jacob,
*1450 oder 1451 möglicher-
weise Bergen op Zoom, †1505
Ferrara; Komponist und Sänger.
- Occam, auch Ockham, William
von, *ca. 1285 möglicher-
weise Ockham (Surrey), †um
1349 München; Franziskani-
scher Philosoph, Theologe und
politischer Schriftsteller. Oc-
cam ist der wesentlichste Ver-
treter des so genannten Nomi-
nalismus. In späteren Jahren
wandte sich Occam scharf
gegen Johannes XXII in
Avignon, was ihn 1330 zur
Flucht nach München zwang

und ihm die Exkommunikation eintrug.

Okatsu, Tamae, *1953 Tokio; Komponistin. Kompositionsstudium an der Tokyo Geijutsu Daigaku bei Masayumi Nagatomi und Shin Sato. 1977 bis 1986 Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Theater bei György Ligeti. 1980–1981 Studienaufenthalt in den USA, 1981 Teilnahme am Internationalen Musik-Sommerkurs in Siena unter Leitung von Franco Donatoni. Lebt abwechselnd in London und Gubbio (Italien). Ihre Musik ist durch Grazie und Ökonomie der musikalischen Mittel gekennzeichnet, meist in freichromatischen Idiomen, so dass immer wieder tonale Anklänge durchschimmern. Werke u. a. 4:3 für zwei Klaviere, *Cannot get out of the little box* für Klavierduo, *Fragmentarische Variation* für Violine und Klavier, *Schmetterlingsschatten I* für Klavier bzw. *II* und *III* für Flöte, *Song of the little Carp* für Klarinette und Klavier, *Clock Work Walk* für Klavier oder Cembalo, *Wellentanzlied* für Oboe, Violoncello und Harfe, *Wiegenlied* für Viola da Gamba, *Knot* für Violine.

O’Keeffe, Georgia, *1887, †1986 Santa Fe; Malerin. Eine der wichtigsten amerikanischen Malerinnen des 20. Jahrhunderts. Widmungsträgerin von Corbetts *Piano Valentine No. 4*.

Oliveros, Pauline, *1932 Houston; Komponistin, Performanc-Künstlerin, Autorin, Philosophin. Beeinflusste die amerikanische Musik durch ihre Arbeit mit Improvisation, Meditation, elektronischer Musik, Mythos und Ritual. Direktorin des Tape Music Center am Mills College, emeritierte Professorin für Musik an der Universität von San Diego. Prägte den Begriff „Deep listening“.

Olson, Charles, *1910 Worcester, †1970; Dichter. Gehörte der zweiten Dichtergeneration der amerikanischen Moderne an. War Verbindungsglied zwischen der Gruppe um Ezra Pound und William Carlos Williams und der New York School und den Beat Poets. Mitglied der Black Mountain School of Poets. Werke u. a. *Call Me Ishmael* (1947), Gedichtbände *The Maximus Poems* (1950, unvollendet) und *The Distances* (1960).

Pärt, Arvo, *1935 Paide; Komponist. Lebt seit 1981 in Berlin. Werke u. a. *Passio*, *Stabat Mater*, *Tabula Rasa*.

Peter, Paul and Mary, amerikanisches Folk-Sänger-Trio. Mitglieder: Noel Paul Stookey, Mary Travers und Peter Yarrow.

Plant, Robert Anthony *1948; Rocksänger und Songwriter, Sänger von Led Zeppelin von 1968 bis 1980. Nach dem Ende von Led Zeppelin (verursacht durch den plötzlichen Tod des Schlagzeugers Jon Bonham) verfolgte Robert Plant eine Solokarriere, doch arbeitete er weiter eng mit den anderen Mitgliedern von Led Zeppelin zusammen.

Plath, Sylvia, *1932 Jamaica Plain, †1963 London; Schriftstellerin. Ihre Werke, Gedichte und Prosa, wurden überwiegend posthum veröffentlicht, z. B. Roman *The Bell Jar* (1963), Gedichtband *Winter Trees* (1972), Tagebücher *The Journals of Sylvia Plath* (1982).

Prigogine, Ilya, *1917, †2003; russisch-belgischer Physiker und Chemiker. Ligeti gab Corbett Prigogines Buch *Making Order Out of Chaos*,

in dem u. a. Bifurkationspunkte erklärt werden, d. h. Punkte in denen sich eine Struktur auf Grund veränderter Rahmenbedingungen neu organisiert (z. B. wie Wasser ab 100° Celsius kocht etc.). Die Idee der Bifurkation ist eine zentrale Technik in der Musik Ligetis und auch in dem Werk Corbetts.

Rands, Bernard, *1934 Sheffield; Komponist. 1984 Pulitzer Preis für sein Werk *Canti del Sole*.

Reich, Steve, *1936 New York; Komponist. Gehört zur Gruppe der Minimalisten. Werke u. a. *It's Gonna Rain* (1965), *Violin Phase* (1967), *Clapping Music* (1972), *Different Trains* (1988), *Cello Counterpoint* (2003).

Reutter, Hans Peter, *1966 Ludwigshafen; Kompositionsstudium bei Ligeti. Gründungsmitglied von Hamburg Consort (später Chaosma). Keyboarder, Dirigent und Vokalist des Ensembles. Professor für Tonsatz an der Robert Schumann Hochschule für Musik Düsseldorf.

Reynolds, Roger, *1937 Detroit; Komponist. 1989 Pulitzer-Preis für sein Werk *Whispers out of*

- Time* (1988) für Streichorchester.
- Riley, Terry, *1935 Colfax; Komponist. Werke u. a. *In C* (1964), *Salome Dances For Peace* (1985–87), *El Hombre* (1993), *Melodious Junkyard* (2004).
- Rutledge, Mike, *1967 Seattle; Bratschist und Komponist. Studium in Hamburg in den Fächern Viola, Jazz und Komposition bei Ligeti. Gründungsmitglied von Hamburg Consort (später Chaosma). 1989 Gründung des Ensemble String Thing zusammen mit Nicola Kruse. 1993 Gründung des Ensemble G-String und 2000 des Tangoensembles TRES. Zahlreiche Workshops und Projekte, Lehrtätigkeit. Lebt in Hamburg.
- Rzewski, Frederic, *1938 Westfield; Komponist und Pianist. 1983–2003 Professor für Komposition am Conservatoire Royal de Musique in Liège. Werke u. a. *People United Will Never Be Defeated* (1975), *Le Silence des Espaces Infinis* (1980), *Scratch Symphony* (1997), 96 (2003).
- Scheidegger, Anna-Katharina, *1976 Sumiswald (Schweiz); bildende Künstlerin. Studium der Bildenden Künste in Bern, Berlin und Paris. Film *Fragments of Destruction* (mit Musik von Corbett; 2004), Fotoausstellungen, Videoproduktionen. Lebt in Paris.
- Scholem, Gershom, *1897 Berlin, †1982 Jerusalem; Philosoph und Historiker. 1933 erster Professor für jüdische Mystik an der hebräischen Universität in Jerusalem. Sammlung von Vorlesungen *Major Trends in Jewish Mysticism* (1941). Hielt den Lehrstuhl bis zu seiner Emeritierung 1965 inne. Biographie *Sabbatai Zevi, the Mystical Messiah* (1973).
- Schultz, Wolfgang-Andreas, *1948 Hamburg; Komponist und Musikwissenschaftler. Studierte bei Ernst Gernot Klussmann und Ligeti, dessen Assistent er wurde; seit 1988 Professor für Komposition und Musiktheorie in Hamburg. Werke u. a. zwei Opern (*Sturmnacht; Achill unter den Mädchen*), *Shiva* für Flöte und Orchester, 1. Symphonie *Die Stimmen von Chartres, Mein junges Leben hat ein End – Totenritual* für Klavier.
- Seeger, Pete, *1919 New York; Musiker. Vertreter der ameri-

kanischen Folk-Music. Spielt Banjo und Ukulele.

Singer, Isaac Bashevis, *1904 Radzymin, Polen, †1991 Miami; Schriftsteller. 1935 Emigration in die USA. 1978 Nobelpreis für Literatur. Werke z. B. *The Family Moskat* (1950), *In My Fathers Court* (1966), *The Golem* (1983).

Stahnke, Manfred, *1951 Kiel; Komponist. Studierte Komposition bei Wolfgang Fortner, Klaus Huber, Ben Johnston und Ligeti. 1992 Gründungsmitglied von Hamburg Consort (später Chaosma). Pionier der mikrotonalen Musik. Professor für Komposition in Hamburg. Veröffentlichungen u. a. zu Themen wie Mikrotonalität, Improvisation mit komplexer Musik. Stahnkes Hauptinteressen sind Pulsation und „Meloharmonik“: eine Verbindung von Linearität und Harmonik, die alte Tonalität frisch kommentiert und jede Anonymisierung – die Stahnke vielerorts in der Alt-Avantgarde sieht – vermeidet. Werke: *Partota* (1982–85) Piano, ad.lib. in Vallotti-Stimmung; *En cet hybride tamps* (1986), *Partch Harp* für Harfe und Synthesizer, *Der Mandelbrotbaum* (1987–88) Orches-

ter; *Centonage* (1990) Kammerensemble; *Harbor Town Love at Millenium's End* (1994) für Saxophon, präpariertes Klavier und Percussion; *IV. Streichquartett* (2000), *Orpheuskristall* (2001), Oper „für Bühne und Peripherie“; *Danzbodnlock – Violinsinfonie* (2006) für Violine und Orchester.

Steiger, Rand, *1957 New York; Komponist und Dirigent. Werke z. B. *Z Loops* (1989), *bb* (1999), *For Stephen Mosko* (2006).

Stieber, Peter, *1948; Musikwissenschaftler, Rundfunk-Redakteur. Seit 1998 E-Musikchef beim Südwestdeutschen Rundfunk Rheinland-Pfalz.

Subotnick, Morton, *1933 Los Angeles; Komponist, hauptsächlich der elektronischen Musik und interaktiven Computermusik. *Silver Apples of the Moon* (1967). Professor am California Institute of the Arts.

Takano, Mari, *1960 Tokyo; Komponistin und Pianistin. Studierte von 1979 bis 1983 Komposition an der Toho Gakuen Musikhochschule, danach bis 1987 bei Brian Ferneyhough und anschließend

- bei Ligeti. Gründungsmitglied von Hamburg Consort (später Chaosma). Lebt seit 1994 wieder in Tokyo, wo sie an der Toho Gakuen Musikhochschule lehrt. Takano entwickelte früh einen sehr eigenständigen Stil, der besonders ethnische Einflüsse und Pop, aber auch Jazz, Renaissance-musik und (verstärkt in den letzten Jahren) Aspekte der Avantgarde verarbeitet. Zentrale Werke: *Duende* (1982), *Women's Paradise* (1988–1991), *Two Chansons* (für Barbara Hendricks; 1997), *Flute Concerto* (2004–2006).
- Takemitsu, Toru, *1930 Tokyo, †1996 Tokyo; Komponist. War eine wesentliche Figur in Corbetts Entwicklung, besonders durch seine geistige Haltung.
- Torke, Michael, *1961 Milwaukee; Komponist. Werke u. a. *Vanada*, *Bright Blue Music*, *Javelin*. Zahlreiche seiner Werke inspirierten namhafte Choreographen, z. B. Ulysses Dove (New York City Ballett) und Jiri Kylian (Netherlands Dance Theater).
- Tuckermann, Anja, *1961 Selb; Autorin für Kinderbücher und Theaterstücke und Journalistin. Werke u. a. *Muscha* (1995), *Mutgeschichten* (2004). Librettistin von Corbetts Kammeroper *X und Y*. Lebt in Berlin.
- Varèse, Edgard, *1883 Paris, †6.11.1965 New York; Komponist. Emigrierte 1915 nach New York. Gründete 1921 mit Carlos Salzedo die *International Composers' Guild*. Werke: *Hyperprism* (1924), *Density 21.5* (1936), *Déserts* (1954), *Poème électronique* (1957–58). Corbett schrieb seine Dissertation über Varèses Werk *Hyperprism*.
- Veale, Peter, *1959 Dunedin, Neuseeland; Oboist. Seit 1996 Mitglied der *Musik Fabrik*.
- Winter, Johnny, *1944 Leland; Blues-Guitarist.
- Wolfe, Julia, *1958 Philadelphia; Komponistin. 1987 zusammen mit David Lang und Michael Gordon künstlerische Leitung und Gründung des Bang on a Can-Festival. Studienkollegin Corbetts.
- Yuasa, Joji, *1929 Koriyama; Komponist.
- Zapf, Anton, *1951 Neubau (Fichtelgebirge); Dirigent und Organist. Kapellmeister am

Staatstheater Stuttgart, am Nationaltheater Mannheim und an der Bonner Oper. Seit 1993 überwiegend international freischaffender Dirigent u. a. von Corbetts *1. Sinfonie* und *Yael*.

Zappa, Frank Vincent, *1940, †1993; Komponist, Gitarrist, Sänger, Filmregisseur, Satiriker. Zappas Gitarrenspiel, insbesondere in seiner so genannten Fusion-Zeit der 1970er Jahre, übte auf Corbetts Gitarrenspiel großen Einfluss aus. Corbett war ein großer Fan Zappas und hat mehrere seiner Live-Auftritte in Los Angeles erlebt.

Zarm, Brigitte Maria, *1950 Mönchengladbach; bildende Künstlerin. Studium an der staatlichen Kunstakademie und Universität Düsseldorf. Seit 1984 architekturbezogene Objekte und Projekte, auch in Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen. Intensive Zusammenarbeit mit Corbett u. a. *Die Stimmen der Wände* (1993).

Zehelein, Klaus, *1940 Frankfurt/M.; Operntendant in Stuttgart. Seit Herbst 2006 Präsident der Bayerischen Theaterakademie in München.

Ziesak, Ruth, *1963 Hofheim (Taunus); Sopranistin.

Autorinnen und Autoren

Ingrid Allwardt

Für die gebürtige Kielerin ist die Verbindung von Praxis und Theorie ein wesentlicher Schwerpunkt ihrer Arbeit. Im Anschluss an das Schulmusik- und Germanistikstudium in Hamburg sammelte sie im Rahmen namhafter Festivals, Agenturen, Rundfunk- und Fernsehanstalten praktische Erfahrungen im Bereich Kulturmanagement. Als leitende Musikdramaturgin kreierte sie eigene Formen der Vermittlung von Musik für Kinder und Erwachsene. 2003 schloss sie ihre Promotion an der Universität Witten/Herdecke ab. 2005 übernahm sie dort die Vertretung des Lehrstuhls „Phänomenologie der Musik“. Als Konzertdramaturgin entwickelte sie spezielle Formate der Musikvermittlung, als Wissenschaftlerin initiierte sie neben Konzert- und Vortragsreihen, Komponistenprogrammen und künstlerischen Projekten im universitären Kontext Symposien mit internationalen Teilnehmern. Als freie Dramaturgin, Autorin und Geschäftsführerin des netzwerk junge ohren lebt sie in Berlin.

Barbara Busch

ist Professorin für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Würzburg. Studium der Querflöte, Schulmusik, Historischen Musikwissenschaft sowie Erziehungswissenschaft. Promotion 1999 an der Universität Hamburg mit einer Arbeit über *Berthold Goldschmidts Opern im Kontext von Musik- und Zeitgeschichte* (Oldenburgische Beiträge zu Jüdischen Studien. Band 8. Oldenburg 2000). Für ihre wissenschaftlichen Leistungen wurde sie im Jahr 2000 mit dem Hamburger Wissenschaftspreis Kurt-Hartwig-Siemers ausgezeichnet. Veröffentlichungen zu musikpädagogischen Fragestellungen sowie zur Musik des 20./21. Jahrhunderts.

Sidney Corbett

Informationen zu Leben und Werk sind dem vorliegenden Band an den entsprechenden Stellen zu entnehmen.

Hubertus Dreyer

geboren am 24.7.1963 in Goslar; Komponist, Pianist, Musikwissenschaftler. Studierte ab 1984 Komposition bei György Ligeti an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Verschiedene Auftragswerke. Internationale Aktivität als Pianist, u. a. 1989 Solist der schwedischen und jugoslawischen Erstaufführung von Ligetis Klavierkonzert. Mitglied der Gruppe Hamburg Consort - später Chaosma. Rundfunk- und CD-Produktionen. 1994 Übersiedlung nach Tokyo. Musikwissenschaftsstudium an der Tokyo Geijutsu Daigaku. 1995 Diplom (Komposition/Musiktheorie). 1997 Magister, 2004 Promotion an der Tokyo Geijutsu Daigaku (Jiuta-Analyse unter semiotischen und kognitiven Aspekten). Veröffentlichungen sowohl über Jiuta als auch zu aktuellen Fragen des Komponierens (Mikrotonalität etc.). Lebt in Tokyo.

Christoph Hein

geboren am 8.4.1944 in Heinzendorf (Schlesien); Schriftsteller. Ab 1958 Besuch eines Gymnasiums in Westberlin. 1960 Rückkehr in die DDR. 1967–71 Studium der Philosophie, danach Autor und Dramaturg an der Berliner Volksbühne, u. a. *Schlötel oder Was solls* (1974), *Die Ritter der Tafelrunde* (1989). Seit 1979 freiberuflicher Schriftsteller, z. B. *Der fremde Freund* (1982; unter dem Titel *Drachenblut* 1983), *Horns Ende* (1985), *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden 1987–1990* (1990), *Willenbrock* (2000), *Landnahme* (2004), *Frau Paula Trousseau* (2007). 1998–2000 Präsident des gesamtdeutschen PEN-Clubs. Lebt in Berlin.