

denden Kräfte anzukämpfen. Stockhausen entschied sich nämlich, aus den 24 Schichten von COSMIC PULSES acht weitere Stunden abzuleiten, bei denen jeweils drei Schichten das kompositorische Hauptmaterial darstellen.

Weniger geglückt sind Sianos Anmerkungen zum religiösen Hintergrund der Stunden; die theologischen Ausführungen wirken neben den guten Analysen aufgesetzt und lenken teilweise vom Sensationellen des Werkes ab, zum Beispiel bei FREUDE, der zweiten Stunde, wo Siano über die Bedeutung von Pfingsten gestern, heute und in der ganzen Welt schreibt. Dabei handelt es sich um eine madrigalistisch exakte Vertonung des katholischen Pfingsthymnus; Stockhausen übernimmt hier sogar ein ausdeutendes Verhältnis zum Text, etwas, das er sonst immer verweigert hatte; und konfessionell findet er zur katholischen Kirche zurück, die in seiner Jugend eine überaus prägende Rolle gespielt hatte.

Aus der Kölner Schule stammt auch Imke Misch, die Herausgeberin der letzten drei Textbände von Kartheinz Stockhausen. Sie hat mit einer ausführlichen Arbeit zu GRUPPEN promoviert und arbeitet heute in der Stockhausen-Stiftung Kürten. Diese Bände umfassen fast 1500 Seiten Texte, die in Stockhausens letztem Lebensjahrzehnt entstanden sind. Sie zeigen Stockhausens internationalen Wirkungskreis. Reziprok zur schwindenden Präsenz in Deutschland wuchs das Interesse für ihn vor allem im englischen und amerikanischen Sprachraum. So sind denn viele wichtige Interviews in englischer Sprache abgedruckt.

Es sind Gespräche, Interviews, Einführungstexte, ausführliche Berichte zur Führungspraxis mit den für Stockhausen typischen detaillierten Auflistungen, Anfragen von Zeitungen, Glückwunsch- oder Kondolenzschreiben, auch Berichte zur

Freizeit im Garten und zu Stockhausens Krokusse-Zucht, Privates, darunter viele Bilder eines glücklich wirkenden Mannes mit seinen zwei Partnerinnen, aber – wie könnte es bei Stockhausen anders sein! – auch viel Provozierendes, d. h. das Faszinierende, aber eben auch die erschreckenden Grenzen eines Menschen, der zwar enorm viel von Musik verstand, der aber die Welt auch nur mit und durch seine Musik erklären konnte oder wollte.

Sein gesamtes Werk ist Zeugnis für das positive kreative Potential, das in diesem exklusiven Willen zur Musik steckt; das in Band 17 peinlich genau edierte Pressegespräch vom 16. September 2001 in Hamburg präsentiert aber auch die durchaus tragische Komponente dieses die Welt nur mit Musik Erklären-Wollens. Zwar kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass Stockhausen die Attentate vom 11. September 2001 in New York mit einem Teufelswerk verglich und dass sich mithin die meisten der damaligen Vorwürfe gegen ihn erübrigen, aber ebenso deutlich wird eben auch, dass er die Durchführung und Ausföhrung dieser Attentate mit der für ihn durchaus typischen Art überraschenden Provozierens, nämlich genau das nicht zu sagen, was die öffentliche Meinung von ihm erwartete, sofort mit einer musikalischen Performance verglich, mit der er selber nicht mithalten könne.

Roman Brotbeck



Edition Musikfabrik 09 – Scherben
Ensemble Musikfabrik mit Werken von Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho, Emmanuel Nunes
Wergo WER 6862 2

Scherben, unter diesem Titel steht die neunte Ausgabe der CD-Reihe, die das Kölner Ensemble Musikfabrik bei Wergo herausbringt, und die Stücke zu diesem «Scherbenhäufen» lieferten diesmal keine geringeren als Jonathan Harvey, Enno Poppe, Kaija Saariaho und Emmanuel Nunes. Scherben – worauf will dieses trockene Wort hinweisen, welche Ganzheit mag hier in die Brüche gegangen, welcher Krug, ja welches Glashaus zer schlagen worden sein?

Scherben ist zunächst einmal der Titel eines Ensemblestücks von Enno Poppe, das die Musikfabrik in genau jener Transparenz und Plastizität darbietet, nach der Poppes Musik verlangt: Eine Musik, welche sich mit der grundsätzlichen Frage auseinandersetzt, wie aus einzelnen Tonelementen, aus kurzen, wiedererkennbaren Motiven ein musikalischer Zusammenhang entstehen kann – und wie dieser wieder zerfällt. Poppe zählt seine Tonscherben ab und ordnet sie gemäß einer einfachen, völlig äusserlichen Systematik, die keinen Bezug nimmt auf das, was klingt. Doch genau diese Gleichgültigkeit gegenüber dem zu ordnenden Material verleiht dieser klingenden Kombinatorik jene Unverkrampftheit, jenes Spielerische oder, nach Poppes eigenem Ausdruck, «Bunte», das seine Musik charakterisiert. Das Bruchstück stellt den Zusammenhang nicht in Frage, im Gegenteil; die zufällig zusammengesetzten Scherben fügen sich zu einer erstaunlich wohlgestalteten Dramaturgie, mit Momenten schönster Verlorenheit, gewitzter Brüche und seltsamster Entrückungen.

Doch die Scherbe ist auch eine theologische Metapher. Das Fragment, die Ruine, das Bruchstück – sie alle verweisen

auf eine Ganzheit, die verloren, auf eine Vollendung, die unerreicht, auf eine Totalität, die uns verborgen ist: Die Scherbe deutet ein Göttliches an, das sich unserem Zugriff entzieht. Diese Transzendenz, die Poppes profanem Spiel so fremd scheint, kommt in den anderen Werken der Aufnahme umso deutlicher zum Ausdruck. Bei Kaija Saariaho zum Beispiel in der Metapher des Lichts, die für viele ihrer Werke leitend ist: Wie der Lichtstrahl sich am Glasprisma in viele Farben bricht, so wandelt sich bei Saariaho ein glatter Klang in ein raues, geräuschhaftes Spektrum, wie bei einer Sonnenfinsternis verdunkelt sich fast unmerklich ein helles Timbre, wie ein gleissendes Leuchten dringt ein heller Klang in düstere Bassgegenden vor bis er in intensivster Stille verbrennt – in diesen Analogien bewegt sich Saariahos virtuosos Cellokonzert *Notes on Light*, das Dirk Wietheger in einer viel fragileren Weise interpretiert als Anssi Karttunen, für den Saariaho das Werk ursprünglich geschrieben hat. Jede der fünf Noten-Notizen, aus denen das Stück besteht, beleuchtet einen anderen Aspekt von Saariahos musikalischem *Chiaroscuro*, sodass das Werk wie eine Rückblende auf ihre langjährige Auseinandersetzung mit dem dunklen Klangkörper des Cellos gelesen werden kann.

In Jonathan Harveys *Sringāra Chaconne* prägt, wie es der Titel erwarten lässt, zunächst ein Bassostinato mit seinem unausweichlichen Gang das Geschehen und formt es zu einer Einheit. Bald schon wird dieses schwere Fortschreiten jedoch durchbrochen, die Faktur wird aufgelockert und verlagert sich in immer höhere Register, bis sich das Werk zuletzt in lang ausgehaltene Akkorde von Flöten und Oboen auflöst und es die Aufgabe des Hörers ist, sich innerhalb dieser stehenden Klänge des nun abwesenden Ostinatos und der verlorenen Einheit zu erinnern.

Während sich Harvey also von buddhistischen Einheitsvorstellungen inspirieren liess, spielt Emmanuel Nunes mit seinen Kompositionen *Chessed I – IV* auf die kabbalistische Mystik an. Diese Werkreihe ist Teil des Zyklus *Die Schöpfung*. Das Ensemble Musikfabrik interpretiert *Chessed I* von 1979, das Nunes 2005 überarbeitet hat. Das Werk beginnt zunächst mit einigen hohen Streichern, die ihre richtungslosen Einwürfe gegen eine diffuse Basswolke anspielen, und verdichtet sich dann zu einem zähen Gefüge, das alle Einzelereignisse absorbiert. Dabei entsteht – ganz widersprüchlich – ein homogenes Durcheinander, eine heterogene Monotonie. Schon hier arbeitet Nunes, wie in allen Werken, die er zu der Gruppe der *Schöpfung* zählt, mit dem Prinzip der «rhythmischen Paare», also der Verzahnung rhythmischer Einheiten wie acht zu fünf, zehn zu sieben, 19 zu 16 oder 27 zu 20, die er zu seltsam inkommensurablen und doch in sich kreisenden Geweben wirkt; eine ebenso faszinierende wie sperrige Bewegtheit, in der sich die Musik zuletzt hoffnungslos verfängt.

Christoph Haffter



Balz Trümpy: Canti Elegiaci, An Florestan und Eusebius, Lieder der Ferne

Beatrice Voellmy, Daniel Behle, Mike Svoboda, Marcus Weiss, Jürg Henneberger u. a.
 CD Genuin 15 546 (Koproduktion mit Radio SRF 2 Kultur)



«Romantiker» Balz Trümpy. Foto: Daniel Haag-Wackernagel

Wer seine Werke *Canti Elegiaci, An Florestan und Eusebius* oder *Lieder der Ferne* betitelt, darf sich nicht wundern, wenn er seinerseits als «Romantiker» bezeichnet wird. Und Balz Trümpy (*1946), der Komponist dieser drei Werke, wird sich gewiss darüber auch nicht wundern; ihm sind diese Assoziationen nicht nur bekannt, er ruft sie mit seinen Titeln vielmehr bewusst herbei. Und es sind ja nicht nur die Titel: In den *Canti Elegiaci* vertont er Gedichte des italienischen Romantikers Giacomo Leopardi (und von Michelangelo Buonarroti), in den *Liedern der Ferne* Gedichte des deutschen Romantikers Eduard Mörike. Damit stellt er sich auch bewusst in die Tradition des (romantischen) Klavierlieds. Und auch etwas ausserhalb: Denn Trümpy begnügt sich nicht mit der traditionellen Besetzung Singstimme und Klavier, bei den *Canti* (für Sopran) fügt er eine Flöte, bei den Mörike-Liedern (für Tenor) eine Bratsche hinzu – die sich ja auch in den zwei Liedern op. 91 von Johannes Brahms schon findet, der ebenfalls inner- und ausserhalb der romantischen Tradition steht.

Diese erweiterte Besetzung stellt Trümpy traditionsbewusst ganz in den