

„De loin“ - Zur Mittelalterrezeption im zeitgenössischen österreichischen Musikschaffen von Peter Revers

Dass die Musik des Mittelalters, ja die mittelalterliche Kultur insgesamt, heute auf große Faszination stößt, dass weltliche und geistliche Musik dieser Zeit zum selbstverständlichen Repertoire des europäischen Bildungsbürgertums zählen, bedarf kaum einer näheren Darlegung. Das Diktum des deutschen Geschichtsphilosophen Hermann Lübbe von der „Gegenwart der Vergangenheit“ mag die Flut von Ausstellungen, Festlichkeiten, Ritterspielen, mittelalterlicher Esskultur etc., die sich dieser nur scheinbar längst vergangenen Zeit widmen, auf einen bündigen Nenner bringen. Dabei ist es nicht nur Nostalgie nach dem historisch Entlegenen, dass diese neue Faszination fördert. Der Rückgriff auf „ferne und fremde Zeiten wie das Mittelalter“ ist vielmehr auch aus „dem Bewusstsein einer übertechnisierten, unsicheren und krisenhaften Gegenwart“ heraus zu verstehen. In der Tat scheint das Ferne, Fremde, Mythische, ja Archaische ein nicht unwesentlicher Grund des Faszinosums Mittelalter zu sein. Allerdings sollte nicht die „Flucht vor der Gegenwart“ den primären Stimulus für die Mittelalterbegeisterung bieten. Vielmehr gilt es auch das Aktualitäts- und Zukunftspotential dieser Epoche selbst auszuloten. Dies impliziert keineswegs die Preisgabe jeglichen historischen Bewusstseins. Vielmehr gilt in der Wissenschaft wie in der Kunst die differenzierende und ausgewogene Perspektive sowohl dessen, was uns an die vergangene Epoche bindet, als auch das Andere, der Kontrast, das, was mit unserer eigenen Lebenswirklichkeit inkompatibel ist. Das „De loin“ (Aus der Ferne), das den Titel meines Vortrags bildet, ist also nicht nur das zeitlich Entfernte, sondern vor allem, das, was an kultureller Andersartigkeit in unsere Gegenwart hineinragt, was uns aber zugleich auffordert, diese Andersartigkeit kreativ zu bewältigen. Es gibt heute kaum einen Aspekt mittelalterlicher Musik, der von den vielfältigen Facetten des zeitgenössischen Musikmarktes unberührt wäre. Seit in den 80er Jahren „die mittelalterliche Musik von der Liedermacher-Szene entdeckt“ wurde und wenig später die Gregorianik-einspielungen der Mönche von Silos sowie die Pop-Vermarktungen der Gesänge Hildegard von Bingen oder die Gregorianik-Collagen der Gruppe Enigma veröffentlicht wurden, schien die Hemmschwelle hinsichtlich der totalen Verfügbarkeit mittelalterlicher Musik gebrochen. Dass in solch umfassender Kommerzialisierung die Mittelalterrezeption zeitgenössischer ernster Musik eher ein Randdasein fristet, mag kaum verwundern. Aber

auch innerhalb dessen, was wir gemeinhin unter „E-Musik“ subsumieren, sind die Unterschiede beträchtlich. Die Amalgamierung von mittelalterlicher Musik, meditativer Versenkung und einem Hauch New Age-Philosophie kommt dabei in besonderer Weise aktuellen Rezeptionsbedürfnissen entgegen und findet etwa im auf dem Noten- und CD-Markt weitverbreiteten Werk Arvo Pärts Niederschlag: „Gregorian Chant has taught me what a cosmic secret is hidden in the art of combining two, three notes“ resümiert er in einem 1988 erschienenen Interview und wirft damit auch Licht auf die Renaissance pythagoräischen Denkens in der gegenwärtigen musik-ästhetischen Diskussion.

Betrachtet man die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Musik im zeitgenössischen öster-reichischen Musikschaffen, so sind derartige Anknüpfungen an gängige geistige Modeströmungen kaum dingfest zu machen. Das weitgehende Fehlen jener „Zelebrierung des Mystischen“, das wohl einer der wichtigsten Gründe für die spartenübergreifende Mittelalterrenaissance ist, führt zu höchst unterschiedlich gearteten kompositorischen Auseinandersetzungen, die teils von strukturellen Vorgaben ausgehen, teils von literarischen Einflüssen geprägt sind, teils schließlich als eine archaisch-fremdartige Klangwelt in Erscheinung treten.. Wenn ich mich im folgenden auf zwei Werke in der Steiermark lebender Komponisten der mittleren Generation konzentriere, nämlich auf Stücke von Richard Dünser und Gerd Kühr, so tue ich dies zweifellos im Bewusstsein, damit keineswegs einen repräsentativen Überblick über die kompositorische Mittelalterrezeption in Österreich geben zu können. Allerdings sind die beiden Werke in einem Maße unterschiedlich geartet, dass daran die Problematik des oft allzu pauschalen Verständnisses von Mittelalterrezeption sichtbar gemacht werden kann. Richard Dünser, geb. 1959 in Bregenz, seit 1991 Ordinarius für Musiktheorie an der Kunstuniversität Graz, schuf im Jahre 2000 seine Komposition ICH VAR UF DER TOREN VART [Ich fahr auf der Toren Fahrt / Mit meiner Kunst durchs Land] - Süsskindszenen für Mezzosopran und Ensemble. Es handelt sich dabei um eine Auftragskomposition anlässlich des Wiederaufbaus der Grazer Synagoge. In deren Rahmen wurde einige Komponisten, darunter auch Richard Dünser, gebeten, Texte des jüdischen Minnesängers Süsskind von Trimberg zu vertonen. Die Uraufführung durch das Austrian Art Ensemble fand am 30. November 2000 als gemeinsame Veranstaltung der Israelitischen Kultusgemeinde mit dem Wagner-Forum Graz statt. Süsskind hat im 20. Jahrhundert eine Aufmerksamkeit erregt hat, die angesichts seines schmalen Oeuvres und der höchst bescheidenen Überlieferungslage überrascht. Was wir von ihm wissen, lässt sich auf wenige gesicherte Befunde reduzieren. Er hat

aller Wahrscheinlichkeit im 13. Jahrhundert gelebt, zwölf in der Großen Heidelberger Liederhandschrift überlieferte Sangspruchstrophen sowie eine Miniatur, die vermutlich erst viel später entstanden ist, sind letztlich alles, was wir über ihn wissen. Gerade dieser Umstand hat allerdings einer Mythisierung der legendären Gestalt Süsskinds zur Folge gehabt, die ihre wohl bedeutendste Ausprägung in Friedrich Torbergs 1972 erschienenem Roman Süßkind von Trimberg gefunden hat.

Den Ausgangspunkt für Dünser's Süsskindszenen bilden dessen Strophen „ich var uf der toren vart“ und „irs mannes kron“ [Ihres Mannes Krone], die der Komponist als „Hölderlinsches Gegensatzpaar“, nämlich erstere als „quasi jüdische Irrfahrt des Lebens“, letztere als „Verherrlichung der idealen Frau“ charakterisiert. Beide wurden zunächst für Mezzosopran, Klarinette, Violine, Violoncello, Klavier und Schlagzeug komponiert, in weiterer Folge - nicht zuletzt aufgrund eines Auftrages des Ensembles „Kontrapunkte“ - aber auf vier Teile erweitert, wobei zu den beiden genannten Texten noch die Süßkind-Strophe „wenn ich gedenke“ sowie ein Gedicht Walther von der Vogelweides („uns hat der winter geschadet über al“) hinzugekommen sind. Auch die Besetzung wurde deutlich erweitert, nämlich Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, 2 Hörner, Harfe, Klavier, Schlagzeug und Streichquintett. In dieser Version wurde das Werk am 13. Januar 2003 in Wien uraufgeführt. Dünser will in seinem Werk keineswegs historisierend verfahren, vielmehr eine Stellungnahme zur leidvollen Geschichte und Gegenwart des Judentums geben, wobei er durch das Medium der Kunst auch auf gesellschaftliche Relevanz abzielt. In kompositorischer Hinsicht greift Dünser zwar nicht auf explizit mittelalterliche Techniken zurück, allerdings suggeriert er von Anfang an eine „latente jüdische Aura“, die sich in erster Linie in der spezifischen Diastematik des motivischen Materials und des vokalen Duktus der Singstimme niederschlagen. Konstitutiv etwa ist die Abfolge kleine Terz - kleine Sekund (bzw. umgekehrt). Wenngleich Dünser konstatiert, er habe diese intervallische Konstellation „aus Grundelementen jüdischer Volksmusik herausdestilliert“, so lässt sich darüber hinaus deren Fundierung im spätmittelalterlichen Synagogalgesang feststellen. Ab dem 15. Jahrhundert lässt sich eine (vermutlich wesentlich ältere) eine „modale Melodik des Synagogalgesangs“ nachweisen, die sich im Zuge der „Wanderbewegungen des 16. Jahrhunderts“ auch nach Osteuropa verbreitet hat. Die „Steiger“ genannten synagogalen Modi der mittel- und osteuropäischen Juden, die erstmals 1886 vom „Wiener Chasan Josef Singer [...] zusammengefasst und beschrieben“ wurden und jeweils nach dem Anfang eines Gebetes benannt sind, in dem dessen besondere Merkmale profiliert

hervortreten, lassen zum Teil ähnliche Konstellationen erkennen, wie sie in Dünser's Vertonung vorherrschen. Berücksichtigt man, dass ein „Steiger“ in erster Linie durch die „bevorzugten Intervalle und ihre gegenseitigen Spannungen“, durch charakteristische Tonfolgen und Motive, sowie das jeweils aus den zugrundeliegenden Texten ableitbare „Ethos“ charakterisiert ist, so wird die Verwendung dieses Stilmittels vollends plausibel. Ohne hier auf sämtliche synagogalen „Töne“ und deren Abarten, die wesentlich auf der Folge Kleinterz - Kleinsekund basieren, eingehen zu können, mögen - pars pro toto - der „Avahah Rabah-Steiger“ sowie der „Av Harahanim-Steiger“ erwähnt werden (Notenbsp. 1). In Dünser's erster Süsskind-Strophe („Ich var uf der toren vart“) determiniert die genannte Intervallkonstellation nicht nur den instrumentalen Prolog, in dem sich der initiale repetierte Ton d1 klanglich abwärts gerichtet nach cis1 und ais auffächert bzw. ab T. 6 - in Vertauschung der Intervalle - die Töne cis1 - b - a exponiert werden (Notenbsp. 2). Auch der Duktus der in T. 14 einsetzenden Singstimme umkreist in permanenter Abwandlung und Neukonstellation den Komplex Kleinsekund-Kleinterz, wobei die Sekundreibung durch die Schichtung der Töne as1 und f1 der Singstimme mit dem zugrundeliegenden fis-Moll-Klangfeld noch zusätzlich an Spannung gewinnt. Dass Dünser besonders in dieser Strophe auf bis in das Mittelalter zurückreichende Modi der Synagogalmusik rekurriert, hängt schließlich aber auch mit der textlichen Gestaltung zusammen. Süsskind war - so Peter Wapnewski - der „einzige unter den Dichtern des Mitteldeutschen, der sich zum Judentum“ bekannt hat, selbst wenn er „als historische Figur unfassbar bleibt.“ Wenn Süsskind in dieser Strophe singt „ich will in alter iuden leben / mich hinnan fürwert ziehen“ [ich will leben nach der Juden Art / Und meines Weges ziehn] so ist dies nicht eine freiwillige Lebensentscheidung, sondern tragische Konsequenz der Zurückweisung durch den Hof und infolge dessen die Preisgabe seiner höfischen Dichtkunst. Süsskind sei - so Wapnewski - an der für ihn „fremden Lebensform“ der fahrenden Sänger gescheitert, „der verlorene Sohn kehrt zurück zu seinen Ursprüngen, legt sich den alten Mantel wieder um, will künftig sein, was er von je war.“ Diese Heimkehr vollzieht sich in Dünser's Vertonung durch die jüdische Folklore. Denn wenn nach der letzten Gedichtzeile über einem latenten „fahlen, brüchigen“ fis-Moll ein Ausschnitt aus dem Volkslied Du Mejdele, du schejns (T. 63ff.) zitiert wird, so intendiert Dünser damit keineswegs versöhnliche Nostalgie. Vielmehr handelt es sich bei dem Liedzitat um ein Rätsel, dessen Antwort aber verweigert wird. Dieses aber wirft indirekt Licht auf die im Schlussteil der Vertonung virulente Konfrontation von synagogalem Modus und Volkslied. Beide bilden gleichsam Pole einer

Lebensspannung, die zu keinem konzisen Ziel findet, vielmehr mit jener offenen existentiellen Frage endet, die gleichermaßen in der Süß-kind-Strophe wie im Fragment des jüdischen Volksliedes anklingt (Notenbeispiel 3)

Tonbeispiel 1: Richard Dünser: Süßskind-Szenen: 1.) Ich var uf der toren vart Anfang und T. 58 - Ende.

Einer gänzlich anderen Perspektive mittelalterlicher Musik verdankt sich Gerd Kührs in den Jahren 1998/99 entstandene Komposition De loin - Hommage à Perotinus Magnus für Vokalquartett und Ensemble (Altsaxophon, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violon-cello und Kontrabass). Als Auftragswerk der „European Broadcasting Union“ entstanden liegt ein von dieser Institution ausgewähltes Fragment aus Perotins vierstimmigen Organum Vide-runt omnes zugrunde, das Sie in Notenbsp. 4a sehen. Gerd Kühn, geb. 1952 in Maria Lug-gau/Kärnten, seit 1995 Ordinarius für Komposition an Kunstuniversität Graz, charakterisiert im Vorwort der Partitur das Vokalquartett als „eine Art historische Folie, die nur moderate Wechsel zwischen einem Mehr oder Weniger an Nähe zur Vorlage zulässt“ In der Tat be-ginnt der „bocca chiusa“ ausgeführte Vokalsatz mit jener für die Organa der Notre-Dame-Epoche signifikanten Quint-Oktav-Klanglichkeit (Notenbsp. 4b). In unmittelbarem Anschluß daran werden in den Streichern die ersten beiden Ligaturen der Quadruplumstimme in extrem weitem Ambitus als Aufeinanderfolge von Einzeltönen klanglich aufgefächert (Notenbsp. 4c). Wiederholt Perotin zunächst diese Figur, bevor in den Ligaturen 5 und 6 der Tonraum nach unten erweitert wird (b - a - g - f), so setzt Kühn unmittelbar mit letzterer Tonfolge fort (Streicher T. 3ff.), wobei es allerdings in T. 4 zu einer Überlagerung sämtlicher Töne dieser Ligaturengruppe kommt und zusätzlich der initiale Ton C in den Violoncelli präsent bleibt. Zwar ist auch hier der Ambitus zwischen den benachbarten Tönen a1 und b1 (Viol. 1 und 2) bzw. f3 und g3 (Viola und Kontrabass) noch stark erweitert. allerdings bringt Kühn hier einen ersten Ansatz stufenweiser melodischer Bewegung ins Spiel, der in der letzten Gruppe der Organumvorlage (Töne e2 - c2 - b1 - c2) erstmals in einer anderen Klangfärbung, nämlich dem Altsaxophon, als engräumige Tonfolge in Erscheinung tritt. Kühn exponiert eine Annähe-rung an Perotins Quadruplumstimme von einer zunächst kaum wahrnehmbaren Sukzession von Einzeltönen hin zu einem knappen, klanglich verfremdeten Aufgreifen der finalen Ton-folge des Organumabschnitts (Notenbsp. 5). Paradigmatisch artikulieren sich hier aus einer distanzierten Klanglichkeit graduelle Annäherungen und Entfernungen in bezug auf die mittelalterliche Vorlage. Von T. 8 an (Notenbsp. 6) greift Kühn - durch die rasche Bewegung der Instrumente allerdings stark verdichtet und in komplexer

heterophoner Überlagerung - die Perotinsche Ligaturenabfolge nochmals auf, überlagert aber die finale Tonfolge im 5. Modus mit dem Schlußton g der 6. Ligatur und dem anschließenden Einzelton f, während die Vokalstimmen abwechselnd den Anfangston c singen. In allen Details der musikalischen Faktur bildet somit Perotins *Viderunt* den zentralen Bezugspunkt für eine äußerst vielfältige, gleichsam kaleidoskopische kompositorische Neuformulierung. Das Material verfestigt sich nir-gends, befindet sich vielmehr in beständiger Bewegung und Neuordnung und widerspiegelt damit jenen „Gestus des Fragens, Tastens, voll stiller Intensität, verdichtet und transparent zugleich“, die Kühn in *De loin* intendiert. Während die Instrumente sich im Laufe der Entwicklung graduell von der Bindung an die Vorlage distanzieren, vollzieht sich in den Vokalstimmen ein umgekehrter Vorgang. *De loin* beginnt zwar mit dem initialen Klang von *Viderunt* und schafft damit eine suggestive Klangaura, eine deutliche Bindung an die Vorlage erfolgt aber erst gegen die Mitte der Komposition hin: dort nämlich, wo die anfänglichen *bocca-chiusa*-Klänge sich zunächst zu Vokalfolgen wandeln, die schließlich sukzessive semantisch besetzt werden, indem sich aus ihnen die einzige greifbare Textstelle herauskristallisiert: „Jubilate deo omnis terra“. In *Viderunt* ist dieser Abschnitt nicht Teil der organalen Vertonung, sondern findet sich im choraliter auszuführenden Binnenteil (Notenbsp. 7). Warum Kühn dieses Segment in besonderem Maße herausstellt, hat vermutlich mehrere Gründe:

- 1.) Wie kein anderer Abschnitt basiert der genannte auf ein F-Modalität, wobei die finalis des ersten vierstimmigen Blocks mit dem zentralen Wort „deus“ erreicht wird.
 - 2.) In dem Choralsegment sind nahezu alle Ligaturen und Tongruppen der Organumvorlage enthalten.
 - 3.) Der Lobpreis Gottes als zentrale Botschaft jenes auf die Liturgie des 1. Weihnachtsfeiertages bezogenen Organums.
- Die Bezüge zwischen dem initialen Quint-Oktavklang f - c - f - c und Kühns Vertonung des Choralsegments sind zwingend. Am Höhepunkt dieser (in dynamischer Hinsicht sehr zurückhaltenden) Komposition erklingt das „Jubilate“ (T. 34), zentriert auf die Töne f und c, somit in unmittelbarer Relation zur sprachlosen vokalen Gebärde des Anfangs. Wenn Kühn hervorhebt, dass das „kulturelle und geistliche Moment“ von Perotins Organums stets durchscheine, so nicht nur deshalb weil die strukturellen Merkmale in *De loin* in hohem Maße aus dem Organum abgeleitet sind, sondern weil dessen spirituelle Kraft in Verbindung mit der sprachlichen Aussage unmittelbar begreifbar wird. Dies allerdings ohne die Direktheit des bloßen Zitats, ohne die oft unangenehme Aufdringlichkeit so vieler Hommage-Kompositionen. Insofern weist der Werkstitel *De loin*

nicht nur auf die große zeitliche Distanz zwischen dem aus-gehenden 12. Jahrhundert und unserer Zeit hin. Er ist auch Ausdruck der Zurückhaltung, des Verzichts auf kompositorische Einverleibung, ja des Respekts vor der künstlerischen und kulturellen Integrität des Perotinus Magnus (Notenbsp. 8).

Tonbeispiel 2: Gerd Kühr: De loin, Anfang und „Jubilate“

Die beiden erwähnten Beispiele bilden höchst unterschiedliche Zugänge zum Phänomen Mittelalter. Sie machen damit deutlich, wie problematisch es ist, pauschal von einer kompositorischen Mittelalterrezeption zu sprechen. Vielmehr sollte bewusst werden, welches Verständnis von Mittelalter jeweils zugrunde liegt. Dabei sollte auch vor einer allzu großzügigen kulturellen „Umarmung“ des Mittelalters gewarnt werden. Es sind vorrangig „mittelalterliche Stoffe, Denkfiguren, Musiken“, in denen die Einholung dieser Epoche in unsere Gegenwart wirksam wird. Sie zeigen einen Reflex mittelalterlicher Kultur in unserer Zeit und auf der Basis unserer Verständnisgrundlagen. Darin liegen die Chancen, das Vergangene stets lebendig zu halten, Tradition neu denken und formulieren zu können, zugleich aber die Erkenntnis, dass es nicht die Rekonstruktion des Mittelalters ist, die wir leisten, sondern die aus den Bedingungen und Bedürfnissen unserer Gegenwart entstehende Sicht- und Erlebnisweise dieser faszinierenden Epoche.