

# K L A N G F A R B E N R E Z I T A T I V

## Über das Verhältnis von Musik und Sprache in der Oper *Über die Dörfer* nach Peter Handke von Walter Zimmermann

### 1. Der Stoff

Auf den ersten Blick spricht wenig dafür, die Dichtung von *Über die Dörfer* als Ausgangspunkt einer Oper zu nehmen. Obwohl Handke an einigen, herausragenden Stellen seines dramatischen Gedichts die Musik herbeizitiert, scheint es doch eher in sich ruhend, Sprache ganz auf sich verwiesen. Und die abschreckende gegenwärtige Produktion von Literaturopern mahnt zu noch größerer Vorsicht. Sind Sprache und Musik schon je für sich zum Problem geworden, ist kaum zu erwarten, dass eine schlichte Kombination beider, sei sie illustrativ oder kritisch, diese stabilisiert oder gar zu neuen Möglichkeiten führt.

*Über die Dörfer* exponiert das für Handke zentrale Thema der Entfremdung als Kampf zwischen einem Prinzip von Universalität und Autonomie und dem Tradition tragenden und bergenden Ort, dem Lokalen, dem Dorf. Das große Bild der Odyssee, die Heimkunft einer in Not und Gefahr ausgebildeten Subjektivität, die Erlösung vom Fluch kehrt verwandelt wieder im Gegenteil: die Heimkehr als Rückkehr zum Ort der Fremde, zu Kälte, Missverständnis und Fluch. Umgekehrt als in der Odyssee ist Heimat hier nicht die siegreiche Etablierung einer Identität, sondern gerade das Aufbrechen jener Rationalisierungen, aus denen sich Identität konstituiert. Das namenlos jenseits weltgeschichtlicher Logik verschlossene „Dorf wird zum Ort einer Prüfung, in der sich die Polaritäten von Allgemeinem und Besonderem, Regel und Individuation, Gut und Böse in einem konventionellen, bloß normativen Sinn auflösen. Eine Allgemeinheit nur behauptende geschichtliche Bewegung erweist sich als Hindernis von Erfahrung durch die Zerstörung des Besonderen.

Programmatisch hat Handke dem Zweifel an der Gültigkeit einer aufklärerischen Kultur der Städte Gestalt gegeben. In einem Moment, wo für viele die befreiende Kraft dieser Kultur fragwürdig geworden war, versuchte er aus dem Unbeachteten, Namenlosen, aus der Blume, die Hegel zufolge kein Recht gegenüber dem Weltgeist hat, der sie zertritt, ein neues Bild der Erfahrung von Wirklichkeit zu gewinnen und den gescheiterten Hoffnungen einen Sinn zu verleihen. Am Anfang steht Novas Weisung, an den ins elterliche Dorf Zurückkehrenden: „*Sei erschütterbar. Scheitere ruhig. Vor allem hab Zeit und nimm Umwege. Geh über die Dörfer.*“ Heimat, so sagt sie, ist nur im Gang über die Dörfer, Identität nur im Blick des Anderen, Verwirklichung nur durch das Gesetz, die Regel. Und in diesem Weg der Erfahrung könnte vielleicht auch noch jene verlorene Utopie wiedergefunden werden: „*Form ist das Gesetz und das Gesetz ist groß, und es richtet euch auf. Der Himmel ist groß. Das Dorf ist groß. Der ewige Friede ist möglich. Hört die Karawanenmusik.*“

So sehr diese Hoffnung auf Befreiung durch das Gesetz auch die Erfahrung eines bestimmten historischen Moments reflektiert, so sehr nimmt das poetische Bild, in das Handke sie kleidet, doch auch alte Impulse des idealistischen Entwurfs einer Bildung des Geistes durch Negativität, Entgegensetzung und Entzweiung wieder auf — und des Moments von Transzendenz als Versöhnung. Die Erwartungen, denen sich Gregor gegenüber sieht, bestehen in der Verbindung dieses Geistes mit der neu entdeckten Wirklichkeit. Die Verwalterin sagt: „*Unbekannter Meister der Großbaustellen, wo bleibst Du? Mach hier im Lehm deine täglichen Gänge, rechtfertige unser Tun mit deinen Werken und begeistere uns, damit in diesem Gelände die Dinge wieder anrufbar werden und die Namen wieder ausrufbar. Denn nirgends mehr weit und breit kann doch ein Ding angerufen, noch ein Name ausgerufen werden.*“

Die Erfüllung dieses Auftrags, aus der die Dichtung neuen Sinn ziehen soll, bleibt jedoch Desiderat — nicht nur, weil sich am Ende die Geschwister feindlicher denn je gegenüberstehen, sondern weil das Vertrauen in die Wahrheit stiftende Kraft der Sprache ebenfalls geschwunden ist. Die Auskunft, welche die Arbeiter an einer späteren Stelle des Dramas geben, ist durchaus zweideutig: „*Nicht jeder kann alles, aber jeder kann alles sagen.*“ Das ist nicht nur die historische Feststellung von Emanzipation, sondern auch der Zufälligkeit, Beliebigkeit und Bedeutungslosigkeit, in der Sprache ihre Verbindlichkeit verlor, auch das eher der Ausdruck einer Gefährdung als der eines Sieges.

Somit ist *Über die Dörfer* als Programm nicht zuletzt der Versuch, in dem Augenblick des Zusammenbruchs der Hoffnungen, welche in die zukunftssträchtige Macht aufklärerischen Denkens gesetzt worden waren, der Sprache eine neue Welt, eine andere Erfahrung, ein Wesentliches wiederzugewinnen. Als Möglichkeit wenigstens, aber doch mühsam. Der große Schlussmonolog der Nova ist ein ganz zurückgenommenes Manifest, ein Traum eher als eine Wirklichkeit. Der Versuch, durch eine fast magische Sprache dem entgleitenden Alltäglichen seine Schäßbarkeit zu nehmen und die Würde wiederzugeben, wird balanciert durch eine „innige Ironie“, die Handke den Frühromantikern entlehnt, welche in ihr den Königsweg zur Transzendenz sahen. Für Friedrich Schlegel

war sie der „göttliche Hauch“, der alles Bedingte und Beschränkte ins Unendliche aufhebt. In diesem Sinne verwendet auch Handke den Begriff, wenn auch die Verwendung des Epithetons „innig“ den Akzent auf die Herstellung einer Innenwelt legt. „Innige Ironie“ meint also sowohl Begrenzung wie Übersteigerung, ähnlich dem Bild der an die Friedhofsmauer angelehnten Leiter.

## 2. Die Musik

So ist es kaum verwunderlich, dass *Über die Dörfer* tatsächlich auf Musik verweist, nicht nur, weil der Text an verschiedenen Stellen Musik als Repräsentant dessen, was Sprache nicht erreicht, herbeiruft, sondern weil „innige Ironie“ auf das Unendliche bezogen ist, und das ist eben die Musik. Und es verwundert nicht, dass Walter Zimmermann von diesem Werk angezogen wurde. Seit der *Lokalen Musik* spätestens war er mit einer ähnlichen Thematik beschäftigt: der Dialektik von Lokal und Universal, der Landschaft, der Transzendenz.

Und der Zusammenbruch des Glaubens an die Avantgarde ist für die nachserielle Generation ebenso thematisch, wie die Suche nach neuen ästhetischen Formulierungen, die über das bloß Sektiererische privater Zirkel hinausgeht. Zugleich aber sind in *Über die Dörfer* Auswege vorgedacht und auf einen umfassenderen Geist bezogen.

So entstand der Plan einer Tetralogie mit dem Obertitel *langsame Heimkehr*, in der *Über die Dörfer* den vierten Teil darstellt. Die anderen vorgesehenen Teile sind:

1. *Über die Räume* (nach *Langsame Heimkehr*),
2. *Über die Farben* (nach *Die Lehre der Sainte Victoire*) und
3. *Über die Schwelle* (nach *Der Chinese des Schmerzes*).

Die Umarbeitung der Romane Handkes zum Libretto besorgt Marlies A. Franke.

Die aufklaffende Problematik der Sprache in dem „dramatischen Lied“, wie sich die Oper im Untertitel nennt, schließt ein naives Abbildungsverhältnis von Musik und Sprache in *Über die Dörfer* von vornherein aus. Ebenso verstellt ist auch das organische Verhältnis, das Wagners Theorie zufolge die Grenzen beider Künste in einem Meer des Werdens auflösen sollte. dass die im Vokal gebundene Melodie sich in der Vertikale der Harmonik erlöse, beruhte doch auf dem fraglosen mythischen Hintergrund einer Urmelodie. Die aber ist in *Über die Dörfer* abwesend. Daher nimmt die Musik zur Sprache nicht das Verhältnis von Ergänzung und Darstellung, sondern das einer vielfältig gestuften Vermittlung ein. Das Verhältnis von Musik und Dichtung ist auskomponiert als Fragestellung. Die Partitur zeigt fünf Modelle, die in sprechender Weise selbst Teil der Konstruktion werden. Die Stufen der Vermittlung reichen vom quasi freien Sprechen, dem Klangfarbenrezitativ, dem Kontursingen, dem auf wenige Momente beschränkten Singen der Originalmelodie bis zum Singen charakterisierender Formeln rhythmischer und melodischer Art. Jedes dieser Modelle entfaltet zugleich eine Schicht des Dramas und ist angesiedelt in einer konflikthaften Konstruktion des musikalischen Raumes, zwischen dem achtlos Zerrissenen und der Vision vom ewigen Frieden, von Harmonie und Versöhnung.

Nach einem kurzen Vorspiel, einer wie ein Vorgriff auf eine Verheißung aus weiter Ferne herüberklingenden Melodie im Bassethorn, die im Verlauf noch an einigen Stellen des Umbruchs und Übergangs sich wiederholt, tritt Nova vor den Vorhang, zeigt auf Gregor und formuliert ein Grundmotiv der Oper: „*Er war ohne Ohr für den unterirdischen Heimwehchor...*“ Nova, die wegweisende Figur, spricht in der ganzen Oper und lässt selbst in der großen Schlussmusik diese nicht zu jener blinden Maschine werden, die der Apparat zu fordern scheint. Ihre Musik, die am Beginn in der Harfe schwebend anklingt, zeigt in der Architektur eben jene Zahlenverhältnisse des Goldenen Schnitts: die Metrik hat das Verhältnis 2:3, der Rhythmus der Harfenfigur ist der Fibonacci-Reihe nachgebildet, eine Musik, die dem in dieser Struktur eingebetteten Sprechen eine zart leuchtende Innigkeit verleiht. Der folgende Chor nimmt Novas Worte auf und bildet den Hintergrund des Dialogs zwischen Gregor und Nova. Die Musik des dreigeteilten Chors über dem Grundton der Oper überhaupt, dem F der Kontrabässe, arbeitet mit einem aus dem Spektrum des Tons abgeleiteten Material, welches zwischen den drei Chören hinter der Bühne kreist, und durch diese Bewegung die Imagination von Nähe und Ferne herstellt. Diese Musik, die später noch zweimal erscheint, verleiht dem Sprechen, das in diesen Momenten um Annäherung, Erinnerung und Weisung kreist, ein auratisches Scheinen, „*die Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*“, wie es Benjamin formulierte. Dadurch sind diese Teile aus dem Handlungsfluss herausgehoben, der musikalische Raum hebt Zeit auf, eine Konstruktion, die abstrakt die zentrale Zeitthematik in sich birgt: als Weltzeit, als existentielle Zeit, als Dauer und als Durchkreuzung verschiedener Zeitebenen.

Das zweite Bild dieser Oper entwickelt die zentrale und neue Technik des Verhältnisses von Sprache und Musik. Nicht als Ergänzung oder Überhöhung, sondern als Konflikt von Prinzipien. Sprache, Sprechen und Gesang treffen auf eine entwickelte und hochdifferenzierte orchestrale Textur, ein musikalisches Feld, das schon für sich

einen Text darstellt. Sprache und Musik sind nicht zum Einen synthetisiert, sondern als das jeweils Andere aufeinander bezogen. Mithin sind sie nicht bildhaft und assoziativ synchronisiert, sondern in einem gemeinsamen immateriellen, abstrakten Bezugspunkt verbunden. Das Sprechen entnimmt der orchestralen Textur den Rhythmus, an manchen Stellen auch Tonhöhen, tastet sie ab, wird aber zugleich dadurch zerrissen, da der Rhythmus sich nicht unbedingt mit der „natürlichen“ Diktion deckt. So wird der teilweise in einzelne Silben zerlegte Text Silbe für Silbe von wechselnden Akkorden und wechselnden Farben begleitet. Es entsteht ein rezitatives Sprechen, durch das ungreifbar immer der abwesende, verdeckte Ursprung hindurchscheint.

Das Material des Gesamtprojekts der *Langsamen Heimkehr* besteht aus Sammlungen von Tänzen; Schottisch, Galopp, Rheinländer, Walzer und Mazurka. Diese Gruppen von Tänzen sind auf das gesamte Projekt verteilt, die Tänze Schottisch und Galopp sind das Material des ersten, die Walzer das des zweiten Aktes von *Über die Dörfer*. Diese Originalmelodien werden nie selbst zitiert — von wenigen, dramatisch bedingten Stellen abgesehen —, sondern unterliegen einem komplexen Prozess der Auflösung, Immaterialisierung, in dem sie nur noch als „Trigger“ oder als Generatoren von Tonhöhen, Akkorden und Instrumentalkombinationen fungieren. Freilich schimmert immer noch durch die periodische Abfolge ähnlicher Ton- und Instrumentalkombinationen die ursprüngliche periodische Struktur der Originalmelodie hindurch. Grundeinheit ist folglich die viertaktige Periode, meistens als Halbsatz eines Achttakters, aber bis zu Längen von 16 und 30 Takten. Die Oper wurde in zwei Schritten geschrieben. Zunächst existierte eine Fassung, in der die allgemeine Struktur der Handlung mit den verschiedenen Abschnitten und Ebenen geplant war und in der die Musik als ein Geflecht von Tonhöhen und Instrumentenkombinationen schon als Raum festlag. Erst in der zweiten Niederschrift traf dann der konkrete Text mit der musikalischen Textur zusammen, wurde von dieser in ein Netzwerk von Tonhöhen und Dauern eingebunden und im Zusammentreffen mit der vertikalen Akkordik gefärbt.

Die Ziffern 1 bis 10 des zweiten Bildes, 1. Akt, die Rede der Verwalterin an Gregor, zeigt den Anfangszustand der Technik. In diesem Abschnitt wird die Originalmelodie durch eine Projektion des ursprünglichen Tons auf Tonhöhen und Instrumente repräsentiert, ist selbst aber abwesend. Dieser Generierungsprozess, der jetzt kurz dargestellt werden soll, erfolgt in mehreren Stufen.

Den Ausgangspunkt der Konstruktion des Tonraumes bilden zwei Quadrate von je 144 Feldern, also 12 mal 12. Das erste ist ein magisches Primzahlenquadrat, das zweite ein Tonhöhenquadrat. Als Basis hat es die zwölf Töne, in der Ordnung der chinesischen Tonleiter mit Quinte aufwärts, Quarte abwärts, beginnend auf dem Ton F, dem Urton der Musik in der chinesischen Mythologie. Über jedem der 12 Töne findet sich die entsprechende Obertonreihe bis zum 12. Ton, so dass schließlich ein Quadrat von 12 mal 12 Feldern entsteht. Das Primzahlenquadrat stellt eine nach jeder Richtung gleichwertige, polytope und irreduzible Ordnung, das Tonhöhenquadrat den allgemeinsten musikalischen Raum dar.

Mit dieser allgemeinen, abstrakten Ordnung wird nun das traditionelle Instrument jener Tänze, die 144-tönige Konzertina, verbunden. Die Verteilung der Töne auf diesem Instrument zwischen der rechten und linken Hand und innerhalb des Feldes einer Hand gehorcht einer gänzlich anderen, nämlich konkreten, von der Praxis tonaler Musik bestimmten Logik. Auf einer 144-tönigen Konzertina, die von einem der letzten in Franken lebenden Konzertinabauer, Hans Hader, angefertigt wurde, ist die Anordnung der Töne so, dass es auf jeder Seite 2 mal 6 Felder mit je 12 Tönen gibt, manche Töne natürlich doppelt. In dem Augenblick, wo diese Anordnung der Töne ihren Referenten, nämlich diese konkrete tonale Musik verliert, wird sie entwertet, in gewisser Weise sinnlos und abstrakt. Wenn diese eigentümliche und konkrete Ordnung auf ein abstraktes und universelles System bezogen wird, entsteht durch das Aufeinandertreffen eine Art von Zufallsgenerator. Aus der Anordnung der Töne auf der Konzertina wurde nun das Harmonikaquadrat entwickelt, wobei die X-Koordinate die Nummer des Tons, die Y-Koordinate die Nummer des Feldes darstellte. Dieses harmonische Feld repräsentiert in systematischer Weise die Praxis dieser Musik. Das Quadrat wurde nun auf das Tonhöhenquadrat projiziert und zwar so, dass die Koordinaten jedes der 144 Felder des Harmonikaquadrats achtfach auf das Tonhöhenquadrat übertragen werden: durch vierfache Drehung um 90° und durch vierfache Spiegelung. Das ergibt also für jeden Ton des Harmonikaquadrats acht Repräsentanten. Da jede Tonhöhe im Harmonikaquadrat zwölfmal vertreten ist in den verschiedenen Oktavierungen, in manchen mehrfach, erhält jeder Ton eine Reihe unterschiedlicher Repräsentationen, insbesondere auch dann, wenn die absolute Tonhöhe identisch ist. In ihren mitunter minimalen Differenzen stellen die entstehenden Akkorde also die selbst ausgelöschte Spur der ursprünglichen Orte dar. Damit wird auch klar, in welcher Form die Originalmelodie überhaupt noch auftaucht: als eine Kraftlinie, eine Bewegungsrichtung, ein Vektor in einem abstrakten Raum, oder als eine Energiequelle, die aber nur über Repräsentanten zugänglich ist und selbst immer latent bleibt — wie in Kants Philosophie das „Ding an sich“ oder in Freuds Konzeption das, was jenseits der Urverdrängung liegt. Dieser Architektur wird durch die kollektive, nun verschwindende Praxis, ein antisubjektivistisches Moment eingeschrieben, das als Zufall auftritt. Nachdem nun der Tonraum als allgemeiner Raum von Repräsentationen konstruiert wurde, legt ein zweiter Schritt deren konkrete Form fest, also Selektion und Instrumentation. Die Partitur ist 36-stimmig, mit 12

Instrumentengruppen in den Lagen hoch | mittel | tief. 3 Flöten, 3 Klarinetten, 3 Saxophone, 3 Trompeten, 3 Hörner, 3 Posaunen; Gitarre, Mandoline, Harfe; Celesta, Almglocken, Hackbrett; Crotales, Glockenspiel, Glocken und Violinen, Violen, Violoncello je dreifach. Dazu kommen die Kontrabässe mit der besonderen Funktion des „Urtones“ und Schlagzeug. Aus diesen 36 Stimmen werden Solos, Duos, Trios und Quartette gebildet, also ein Ton entweder von einem, zwei, drei oder vier Instrumenten gespielt. Die Auswahl der Instrumentkombinationen geschieht durch ein ähnliches Verfahren der Projektion und Spiegelung wie es oben schon einmal beschrieben wurde. Nur spielt jetzt ein magisches Quadrat auf der Basis 36 die Rolle der Abbildungsfunktion, wiederum mit acht unterschiedlichen Positionen.

Die Kombinationen, die sich daraus ergeben, sind für beide Akte unterschiedlich.

Insgesamt gibt es 144 Kombinationen, von den Solos bis zu den Quartetten. In dieser Reihenfolge werden die Kombinationen spiralförmig auf einem Quadrat von 144 Feldern angeordnet. Dieses Quadrat der Kombinationen wird nun auf das Harmonikaquadrat gelegt, so dass jetzt jedem Ton dieses Quadrats die entsprechende instrumentale Repräsentanz zugeordnet werden kann. Dabei wurden die Töne C und B der Originalmelodie nicht repräsentiert, weil diese als tonale Zentren (Tonika und Dominate) am häufigsten vorkamen und auf diese Weise eine erste Ausdünnung des Gesamtklangs entstand. Alle jene Melodietöne erklingen nicht selbst, sondern nur vermittelt über ihre Repräsentanten im Tonhöhenquadrat. Jeder Instrumentenkombination ist also schließlich eine Folge von 8 Tönen zugeordnet. Diese erfährt eine weitere Selektion durch die Spielmöglichkeiten der Instrumente: nur die von den jeweils beteiligten Instrumenten gemeinsam ausführbaren Töne werden auch repräsentiert. Dadurch erfahren die Zufallsverteilungen eine weitere Ausdünnung und Transparenz. Die Wahl des Repräsentanten aus diesen 8 Tönen schreitet von Tanz zu Tanz um eine Nummer weiter.

So ist jetzt durch diese komplexe Konstruktion eine Möglichkeit entstanden, wie eine selbst immer latent bleibende „Tiefenstruktur“ in einer „Oberflächenstruktur“ mit der sie durch ein Regelsystem verbunden ist. Diese Abwesenheit verleiht der Musik das ungreifbar Schwebende, eine kristalline Struktur, in der es immerfort zu überraschenden Verbindungen der Instrumente kommt — über weite Strecken sich durchhaltende Tongruppen, wiederkehrende Instrumentalkombinationen, die sich aber nie zu einer expressiven Abbildung von „Ausdruck“ verdichten.

#### 4. Der Aufbau der Oper

Im ersten Akt baut sich die Handlung als eine große Steigerung auf: von der Ankunft Gregors, über die erste Begegnung mit seinem Bruder Hans, der Konfrontation mit der Welt der drei Arbeiter und der Feier auf der Baustelle. Die Musik folgt dieser Steigerung durch den Einbezug immer weiterer Schichten: Solo, Solo plus Duo, Solo plus Trio, Solo plus Quartett, Solo plus Duo plus Quartett, Solo plus Duo plus Trio plus Quartett. Nach der schon oben beschriebenen Szene zwischen der Verwalterin und Gregor, in der die Originalmelodie noch in den Originaldauern vorhanden ist, bringt der Auftritt von Hans („*Habe Dich schon von weitem erkannt an Deiner Haltung...*“) eine grundlegend neue musikalische Struktur. Bei der schon beschriebenen Drehung und Spiegelung, aus denen die 8 Repräsentanten gebildet wurden, wurde das Quadrat der 144 Primzahlen isomorph mitbewegt, so dass jeder Repräsentant eine ihm zugehörige Primzahl erhält. Die Quersumme dieser Primzahlen wird nun zum Parameter der Dauer. Die Quersumme gibt - gemessen in Sechzehnteln — die Dauer des Tones an. Dadurch erhält jeder Ton die Tendenz, ein eigenes Zentrum auszubilden, sich gegenüber der Bewegung der Originalmelodie mit ihren Dauern eine Autonomie zu verschaffen. So wie Hans und Gregor zwei Welten, zwei Logiken, sich ausschließend und doch aufeinander verwiesen, verkörpern, so durchkreuzen sich jetzt in der Textur der Musik die Parametrisierung durch die Primzahlen, die jedem Ton seinem ihm bestimmten Raum geben will, und die ursprüngliche Dauernfolge in der Originalmelodie. Das führt dazu, dass häufig die Dauer des Tons durch einen neuen Impuls der Originalmelodie unterbrochen wird, wieder von vorn beginnen muss, ein Konflikt, ein Sicharbeiten, in dem die Musik den Konflikt zwischen Hans und Gregor nicht abbildend, sondern konstruktiv auf einer autonomen Ebene formuliert. In diesem Augenblick (nach Ziffer 11) gewinnt die Musik daher eine vielstimmig differenzierte Struktur, eine sprachliche Charakteristik, die der vorhergehende, konfliktfreie Teil noch nicht hatte: im Aufeinandertreffen von vertikaler und horizontaler Logik kristallisieren sich die individuierten Gebilde, die dieser ihre konsequente Durchgeformtheit verleihen. Da die Perioden jeweils nach 4 Takten wechseln, hat so jede Seite eine spezifische Textur, in der horizontale Dauer und vertikale Akkordik ein Drittes, eine Zelle, bilden.

Einen ähnlichen Prozess durchlaufen die Singstimmen: vom einfachen Abtasten rhythmischer Konturen und melodischer Profile bis zum bruchstückhaften Singen der Originalmelodie gewinnen sie gegenüber der Präzisionsmaschine des Orchesters eine Autonomie. Dabei gibt es eine ähnlich polare Spannung zwischen der

Gesetzmäßigkeit der Musik und dem Eigenrhythmus der Sprache wie zwischen Vertikale und Horizontale in der Musik selbst. In der Sprache arbeiten sich musikalische Struktur und phonetische und syntaktische Struktur aneinander ab: dadurch entsteht immanent jenes Moment von „inniger Ironie“, das, was als Unendliches Sprache über das Begrifflich abgeschlossene hinaustragen soll. Also auch hier ist es jene Dialektik von Autonomie und Regel, inhaltlich dem Grundimpuls des Dramas, die sich in der musikalischen Struktur wiederholt. „*Das Böse erfindet sich schon bald seine Maschine*“, sagt Hans an einer Stelle des ersten Aktes. Alle Kunst wird im Verlauf der zwei Akte der Oper darangesetzt, dieser Maschine die Augenblicke der Wahrheit abzutrotzen: komplizierte Wiederholungsstrukturen, differenzierte Pausen, Fermaten und Übergänge. Insbesondere sind die teilweise sich überlagernden Wiederholungen, vom einfachen Da Capo bis zu diffizilen Zeit- und Schwerpunkt- Verschiebungen, die sich besonders im konflikthaften zweiten Akt häufen, wie ein Versuch, der Abgeschlossenheit des Kreises, des Kreisens, die Wirklichkeit eines individuellen Verlaufs abzugewinnen: „*Der Kreis, der in sich geschlossen ruht und als Substanz seine Momente hält, ist das unmittelbare und darum nicht verwundersame Verhältnis. Aber dass das von seinem Umfange getrennte Akzidentelle als solches, das Gebundene und nur in seinem Zusammenhange mit anderem Wirkliche ein eigenes Dasein und abgesonderte Freiheit gewinnt, ist die ungeheure Macht des Negativen; es ist die Energie des Denkens, des reinen Ichs.*“ (G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S.36)

Zunächst aber zeigt sich die Maschine noch im vollen Glanz. Ein Harfensolo, das, mit anderen Schichten kombiniert, auch im zweiten Akt Umbrüche markiert, führt zum Schlussteil, dem festlichen Feierabend, in dem jetzt, virtuos, doppeltes Tempo, motorische Elemente vorherrschen, punktierte Rhythmen, prägnante melodische Formeln in einem jetzt eher horizontalen Orchestersatz. Die Arbeiter, Hans zuerst, führten eine eigene Formel ein, punktierte aufsteigende Ganztonfolgen, die dann von Orchester übernommen werden und dort lange Tonketten bilden. Es ist die erste der verschiedenen Personen charakterisierenden Formeln, eher abstrakte Organisationsformen als konkret-abbildende Motive. Diese Ganztonfolgen entstammen der Basisskala des Tonquadrats, dem sich zwei dort ineinander verschränkte Ganztonskalen entnehmen lassen: c, d, e, **fis**, **gis**, **ais** und f, g, a, h, eis, **dis**. Zusammen mit dem punktierten Rhythmus sind diese Skalen die Formel der Arbeiter, die in augmentierter Form später von der Verwalterin übernommen wird und schließlich auf dem Höhepunkt kurz vor dem Ende des ersten Aktes in eine aus schwingende Melodie der Streicher und des Horns mündet. Vorher kommt es noch zu einer charakteristischen Wendung, die im zweiten Akt nochmals wiederkehrt: nach dem Satz "*Nicht jeder kann alles, aber jeder kann alles sagen*" springt die Musik plötzlich um, ein behender Tanz, wirbelnde Drehungen, bei denen die Ganztonformel jetzt im Umkehrintervall der kleinen Septime gespiegelt erscheint. Die beiden Skalen in der Vertikale bilden die Akkorde des Gesangs der Arbeiter: „*Wann wird der Mann mit der Schrift mir mein Recht wiedergeben...*“ Das große Klangfeld, welches die Schrift der Musik dann notiert, umgibt die akkordischen Säulen profaner Zuversicht mit einer flimmernden Atmosphäre, die expansiv den Augenblick halten möchte. In jähem Innehalten verklingt der Akt „wie ein Hauch“ in schattenhaften Ganztonskalen, abgeleitet aus dem vorigen Material, und versinkt in einem absteigenden Gang der Harfe, dessen rhythmische und intervallische Struktur sich wiederum aus der Fibonacci-Reihe 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 ableitet.

Spiegelbildlich beginnt der zweite Akt mit der aufsteigenden Harfenfigur und der Melodie des Bassettorns aus dem Vorspiel zum ersten Akt, jetzt „etwas näher“, die dann wieder zu der Chormusik führt, analog zum ersten Bild des ersten Aktes, diesmal von einem liegenden Akkord (wiederum aus der Tonreihe der Harfe gebildet) der Violinen grundiert.

Im Dialog von Gregor und Sophie, melancholischen Bildern der Vergänglichkeit in der Entgegensetzung von Natur und Menschenwelt, deutet sich das allgemeine Prinzip des zweiten Aktes an: was im Handlungszug des ersten erst keimhaft angelegt war, weitet sich jetzt zum Drama der „Seinsvergessenen“, welche die alte Frau verflucht, und zur utopischen Perspektive einer Wiederkehr der Götter, welche in Novas Vision des ewigen Friedens mündet. Parallel dazu kehren in der Musik Verfahren und Texturen des ersten Aktes wieder, aber was da noch im Gefüge einer Mechanik integriert war, gewinnt jetzt eine individuelle Gestalt, eine fast sprachliche Bestimmtheit. Das zweite Bild führt zunächst nochmals jene Projektionstechnik vor, jetzt aber erstmals mit einer breiten Originalmelodie in den Violinen verbunden. Material des zweiten Aktes sind Walzer. Im Gegensatz zum ersten Akt verfährt die Konstruktion aber nicht additiv, sondern subtraktiv. Aus dem Tuttiklang, zu dem eine hohe und eine tiefe Schicht bisher ausgesparter Töne hinzukommen, werden Teile ausgelöscht, andere dadurch hervorgehoben. Generell werden die Tonprojektionen immer mehr durch die charakterisierenden Formeln ersetzt, die in die Parametrisierung eingearbeitet werden. Diese verbindet sich jetzt mit einer musikalischen Form der Versprachlichung durch eigene Zentren bildende Zellen. Die Klage der alten Frau hat die Formel der zunächst absteigenden kleinen Sekunde. Die abstrakte Punktualität des ersten Aktes gewinnt eine fast melodische Beredtheit, die das Orchester ergreift und sich in deutlichen Verschiebungen (z. B. S. 173) über das Walzerschema hinwegsetzt. Insbesondere differenzieren sich jetzt die vertikalen und horizontalen Orientierungen, die in der Parametrisierung verborgen waren, als autonome Elemente heraus. Nach den Halbtonbewegungen, in die schon im Vorgriff auf den Schluss der „Urton“ in der Baßposaune hineinklingt, folgt

ein Abschnitt (Ziffer 4), der — doppeltes Tempo — vertikale Querschnitte bringt und in einem Zwölftonakkord beim Fluch der alten Frau mündet. Ein Zwischenspiel mit der Harfenüberleitung des ersten Aktes, jetzt aber in der Spannung des fis zum F der Kontrabässe, führt erstmals den Sistrumrhythmus ein, der bis zum Schluß hin immer mehr formbildende Bedeutung gewinnt. Er beruht wiederum auf den Zahlenproportionen 1, 1, 2, 3, 5. Der Dialog der alten Frau mit Gregor führt für diesen eine neue Formel ein, rhythmisch wie melodisch, Halbton, Ganzton, Halbton — ein Kreisen um eine Achse. Ebenso wie das Halbtonmotiv beginnt es jetzt in die Parametrisierung einzudringen. Aus der Kombination beider Formeln leiten sich Zellen und Ketten ab, schließlich ganze Phrasen. Aus der Nova-Formel, der Halbton-Ganzton-Halbton-Formel um die Achse as gespiegelt, also e, f, ges, b, h, c werden weitere Gestalten gewonnen: das Ostinato e, f, ges in Kontrabässen, Harfe, später Pauken; die ableitbaren Terzen und Sexten (ges — b bzw. e — c) und die drei Tritoni (e — b, f — h, ges — c) als Formel von Sophie. Nova selbst spricht hier wie auch am Schluss und wird von zwei Koloratursopranen im Orchester synchron begleitet. Die kurze Soloszene der alten Frau, die Ahnung des Numinosen, führt die auf die Formel der alten Frau wie die Gregors zurückführbare Formel s[?], es, e als Ankündigung des Kampfes an.

Aus diesen Elementen, die unter sich verwandt sind, baut sich auch die Verwandlungsmusik auf, die dem Augenblick vorausgeht, in dem sich alle ihre eigenen Masken aufsetzen, jetzt nicht mehr Vertreter privater Interessen, sondern als Verkünder allgemeiner Prinzipien. Ein Verweis auf die überpersönliche Dramatik im griechischen Theater. Die Musik dieses Übergangs benutzt nur noch wenige ausgesparte Elemente: ein aus der Gregorformel abgeleitetes chromatisches Ostinato (eis, d, es), eine aus der Bassethornmelodie abgeleitete ausgedünnte Akkordik (Streicherflageolets, später auch Saiteninstrumente und Bläser), die der Sophie entsprechenden Tritoni und die Nova-Formel in einer extrem gespreizten Instrumentation. Schließlich folgt auf Hans' erlösenden Ausruf „*Endlich Krieg, das Fest aller Feste!*“ wieder seine punktierte Ganztonformel, diesmal aber im Ambitus einer None, sich überschlagend. Die Formeln und die aus ihnen abgeleiteten Zellen bestimmen jetzt die Textur und gehen untereinander Verbindungen ein, die sie zu Ketten umformen.

So etwa die Gregor-Formel mit der Ganzton-Formel von Hans, jetzt wie resignativ absteigend, nach innen gekehrt, erstarrt. Aus der Zweiunddreißigstel-Formel (d, es, e) schließlich wird noch die große Septime abgeleitet, die „wie verrückt“ den verzweifelten Schluss der Szene beherrscht.

Die augmentierte Bassethornmelodie, jetzt in den Kontrabässen, leitet zum großen Schlussmonolog der Nova Über. Ein Schlussmonolog also, kein Schlussgesang, wie in der Oper die Regel. Auch hier bleibt die Spannung von Sprache und Musik erhalten, wird nicht im falschen Schein einer leerlaufenden Opernmaschine harmonisiert. Dennoch rettet dieser Teil auch etwas von dem Wahren, das die großen Opernschlüsse immer auch haben, hier freilich schon von Handkes Text anvisiert. In diesem Teil nun fließen alle jene Momente zusammen, die im vorhergehenden Geschehen über das Unmittelbare hinauswiesen, also jene Chiffren der Transzendenz.

Daher unterscheidet sich seine Logik gänzlich vom Vorhergehenden. Nach dem Vorspiel folgt ein nur von Nova gesprochener Teil, begleitet von Sistrum und Glockenspiel, später von den drei Chören hinter der Bühne und mündet schließlich in die „Karawanenmusik“, wie sie Handke nennt. In dieser Schlussmusik, die wiederum mit Wiederholung arbeitet und als große Steigerung angelegt ist, werden zwei Konstruktionsprinzipien universeller Art verschmolzen: der Goldene Schnitt als Proportionsgesetz einer überpersönlichen Architektur und das Tonhöhenquadrat als universelles Prinzip der Organisation von Tonhöhen.

Diese Musik verbindet eine abstrakte, räumliche Ordnung außerhalb der Zeit mit dem konkreten, in der Zeit erklingenden Ton. Während in den Hauptteilen der beiden Akte magisches Quadrat und Tonhöhenquadrat in die periodische Struktur der Melodien als andere Logik eingreifen, werden hier die 7 Positionen der Matrix (mit Spiegelungen und Drehungen) selbst zum Klingen gebracht. Das Primzahlenquadrat generiert Dauern, Instrumentationsgruppen und Richtung der Tonfolgen. Die Dauern werden von den 7 Stimmen der 4 Violinen und der 3 Violoncelli getragen, die Figuration aufsteigend, absteigend, auf- und absteigend, ab- und aufsteigend je nach Zahl von Violinen, Harfe und Holzbläsern. Gegen Ende greift diese Figuration auf das ganze Orchester über und die Dauerschicht wird von den Blechbläsern zum Höhepunkt geführt.

Der Aufbau der Form selbst beruht auf den Zahlenproportionen des Goldenen Schnitts, die Zahlen 5 und 8 spielen als Quart und kleiner Sext auch im Tonmaterial eine entscheidende Rolle. Zum Schluss hin wird der Sistrumrhythmus in den Bläsern strahlend durchgeführt, der Grundton der Oper, der Urton F des Tonhöhenquadrats, tritt in den Vordergrund als geheimes Zentrum.

Der formale Aufbau durch den Goldenen Schnitt mit dem Anfangsverhältnis von 3:2 bestimmt die alternierende Metrik (3 Viertel | 2 Viertel), um deren wechselnde Schwerpunkte sich der Monolog der Nova legt, von ihnen getragen wird, auch er bezogen auf den Rhythmus des Sistrums, von Pausen durchzogen, die in dieser Architektur aber ein Anderes bedeuten: nicht Zerrissenheit, sondern eine Geburt des Wortes aus der Stille, aus einem nachdenklichen Schweigen und aus dem Orchester heraus, das zwei Koloratursopranen wiederum zum

Sprechen der Nova vermitteln. Das Unterbrechen der Worte durch die Konfiguration von Sprachrhythmus und Pausen erzeugt so eine Stasis, durch die sich ein Sein zu erkennen geben könnte, ein Sein, dessen Symbol zweifellos das Kind ist, dem hier die Krone aufgesetzt wird. In einer Umschreibung eines Verses von Stefan George schrieb Heidegger: „*Ein 'ist' ergibt sich, wo das Wort zerbricht*“ So weist der Chor, wenn zum letzten Mal jene absteigende Harfenfigur mit den bekannten Intervallproportionen 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 *morendo* erlischt, auf jenes Sein, das, Geheimnis der Musik, immer ist und ungreifbar verstreicht: „*O Zeit*'.

## 5. Musikalische Architektur und Sprache

Bei diesem Durchgang durch das „dramatische Lied“ *Über die Dörfer* wird deutlich geworden sein, warum hier Musik und Sprache sich nicht im additiven Verhältnis zweier Künste begegnen, sondern sich gerade vermöge ihrer Autonomie aufeinander beziehen, und nicht assoziativ, sondern abstrakt vermittelt sind. Das Verhältnis von Musik und Sprache folgt in dieser Oper weder dem Wagnerschen Sinn einer Erlösung der Sprache oder Dichtung durch die Musik, noch der Vorstellung von Musik als dem Expressiv-Anderen der Sprache, wie es sich an einer durchaus fragwürdigen Interpretation des angeblich Expressionistischen bei Schönberg — etwa in der immer als Modell genannten *Erwartung* festgemacht hat. Hier treffen sich Musik und Sprache als Text — und das in einem durchaus nicht metaphorischen Sinn. Das Seite-für-Seite-Komponieren, das periodische Gitterwerk, die Bewegung und Verknüpfung von Tönen in einem abstrakten Raum bedeutet zugleich eine immaterielle Verbindung von Sprache und Musik, die mit der Abkehr von der Idee des „Ausdrucks“, die schon Nietzsche verspottet hat, die Logik der Präsenz, die mit diesem unabdingbar verknüpft ist, verabschiedet. Sprache und Musik, hier sind beide als Text an Zeichen gebunden und geben ihren Sinn nur preis über ein Abwesendes: in der Sprache das Signifikat, der Referent, in der Musik die nur in der Repräsentation greifbare Originalmelodie. Und daher werden beide Zeichen, und im Zeichen werden sie eins, wenngleich sie als Sprache und Musik immer unterschieden bleiben. Was ist primär, was abgeleitet, was materiell, was abstrakt? Jacques Derrida schreibt über die Phänomenologie: „*Aufgrund der ursprünglichen Wiederholungsstruktur des Zeichens überhaupt sind alle Aussichten dafür gegeben, dass 'tatsächliche' Sprache ebenso imaginär wird wie der imaginäre Diskurs und dass umgekehrt der imaginäre Diskurs ebenso tatsächlich wird wie der tatsächliche Diskurs selbst. Unabhängig davon, ob es sich nun um einen Ausdruck oder um eine anzeigende Mitteilung handelt, hat die Differenz zwischen der Realität und der Repräsentation, zwischen dem Wahren und dem Imaginären sowie zwischen der einfachen Präsenz und der Wiederholung immer schon begonnen, sich auszulöschen. Hängt die Aufrechterhaltung dieser Differenz ... nicht mit dem besessenen Begehren zusammen, die Präsenz zu retten und das Zeichen zu reduzieren und abzuleiten und mit ihm zugleich alle Gewalten der Wiederholung?*“ Diese zunächst von Musik unabhängige Reflexion zeigt sehr gut, wie schon in der Sprache durch ihre Beziehung zum Denkakt die Unterscheidung von Primärem und Abgeleitetem, Realem und Imaginärem, Materiellem und Immateriellem sich verwischt. Und es macht verständlich, wie die imaginäre, weil begriffslose Sprache der Musik eine Realität gewinnen kann, die sogar der Sprache erlaubt, in dem neuen Raum ihre kommunikative Funktion abzustreifen. Und es zeigt, warum in der Partitur dieser Oper, der auf allen Ebenen die Polaritäten in der Spannung von Symmetrie und Asymmetrie konstitutiv sind, die Wiederholungsstrukturen eingeschrieben sind, Wiederholung, die in dem Augenblick auftritt, wo sich die Präsenz des Ausdrucks, also die Präsenz des Subjekts als sinnstiftendem Ich, aufzulösen beginnt.

Freilich zeigt dieses nicht ganz, aber fast umgekehrte Verhältnis von Musik und Sprache noch ein Weiteres. Die Erschütterung des Subjekts, die der Stachel der Moderne überhaupt war, hat in einer nominalistischen Bewegung die Formensprache der Musik aufgelöst und diese zu jener Unmittelbarkeit verhalten, die das expressive Modell dann festschrieb. Im Einerlei der verschiedenen subjektiven Entäußerungen sind die Verluste allzu deutlich geworden. Und die Versuche, den Verlust aller Bestimmtheit konservativ als Restauration einer vergangenen Sprache zu überwinden, sind fehlgeschlagen. Hier jedoch, wo die Auflösung der Präsenz des Subjekts sich in einer immateriellen Architektur entäußert, beginnt sich vielleicht ein anderer Weg aus dem Dilemma zu zeigen. Nicht ein Weg zurück zu einer obsoleten Sprache, zu einem illusionäre Allgemeinen, sondern im Vollzug der Errungenschaften der Moderne eine Suche nach einer sprachlichen Bestimmtheit der Musik, die ihr eine Verbindlichkeit und erfüllte Allgemeinheit wiedergeben könnte.