GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Klänge von Nirgendwo? - Zum utopischen Konzept von Komponistinnen

Drechsler, Nanny

1998

https://doi.org/10.25595/4035

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Drechsler, Nanny: *Klänge von Nirgendwo? - Zum utopischen Konzept von Komponistinnen*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 4 (1998) Nr: 2, 177–193. DOI: https://doi.org/10.25595/4035.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Klänge von Nirgendwo? - Zum utopischen Konzept von Komponistinnen

Nanny Drechsler

Utopia, ein „Nirgendheim", schildert uns wie in einem Vexierbild das Ideal oder die Gegenwelt bestehender Gesellschaftszustände. Utopisches Denken geht über die Jahrtausende hinweg. Doch für uns Heutige konstatiert beispielsweise Joachim Fest in seiner Schrift „Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters" (Berlin 1991), „daß ein Leben ohne Utopie zum Preis der Modernität gehört": In der Erkenntnis, daß die totalitären Systeme, die das Gesicht der Epoche so übel zugerichtet haben, durchweg utopischen Träumen entsprangen, habe sich Václav Havel, als er noch der verfolgte Untertan eines sozialistischen Regimes war, zum Sprecher der enttäuschten, vom utopischen Furor erschöpften Menschen gemacht. „Der Utopismus der Epoche", schreibt Havel in einem Essay von 1985, hat sich für uns „in grausamer Weise nicht ausgezahlt...Wer schlägt uns hier wieder irgendwelche 'strahlenden Morgen' vor?"

Auch Utopien fressen ihre Kinder - sie gleichen wohl den Erlkönigen, Luftgeistern aus Imagination und Wahn, die aber, wie Oger, der dämonische Riese im Märchen, Menschen verschlingen, die ihnen zu nahe kommen. Das Bedürfnis nach Utopien, die Hoffnung auf das „Land der Verheißung" erscheint jedoch - besonders am Ende des zweiten 'Milleniums' - ungebrochen. Unter dem Fragepol „Utopie - Gegenwart" möchte ich drei utopische Konzepte von Komponistinnen darstellen, die unter folgenden Schwerpunkten thematisiert werden:

I. Visionärer Sehnsuchtsentwurf - zum Musikverständnis der Hildegard von Bingen

II. Radikalutopie als Befreiungskonzept - Adriana Hölszkys Musiktheater „Bremer Freiheit" als 'Singwerk auf ein Frauenleben'

III. Zeit und Kosmos als ästhetische Erfahrung - zum Werkbegriff der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina

Dieser Auswahl liegt die These zugrunde, daß sich utopisches Denken - als mimetisch-subversiver Akt - am stärksten im künstlerischen Schaffen, vor allem in der Musik, (ver)bergen läßt.

2. Visionärer Sehnsuchtsentwurf - zum Musikverständnis der Hildegard von Bingen

Hildegard von Bingen (1098 - 1179) war eine Visionärin und Prophetin, die das Ende der Welt nahe glaubte. Aus diesem Verständnis heraus, gleichsam als „nachhallender Posaunenton Gottes", sah sie sich beauftragt, auch zu komponieren. Die ihr zugeschriebenen 77 *Symphoniae*, eine Sammlung von gedichteten und vertonten Gesängen, sind das größte musikalische Gesamtwerk eines Autors vor dem 14. Jahrhundert; das Mysterienspiel *Ordo Virtutum* kann als ein frühes und in seiner Thematik einzigartiges Beispiel in der europäischen Musikgeschichte gelten.[1] Im visionären Erleben der „rheinischen Sibylle" verbinden sich Klang, Wort und Hauch, Ideen und Elemente, geistlicher Sinn und fleischliche Sinne.[2] Das visionär und minnemystisch geprägte Werk Hildegards zeigt sich in einem tönenden Schöpfungsverständnis - durch Musik wird der Mensch an seinen Ursprung erinnert, und durch das Hören und Praktizieren dieser Kunst - vokal und instrumental - vermittelt sich imaginativ die kosmische Einheit im Sinne des Zusammenklingens, der 'symphonia':

> Beim Hören eines Liedes pflegt der Mensch manchmal tief zu atmen und zu seufzen. Das gemahnt den Propheten daran, daß die Seele der himmlischen Harmonie entstammt. Im Gedenken daran wird er sich bewußt, daß die Seele selbst etwas von dieser Musik in sich hat und fordert sie im Psalm auf:

[1] Die musikphilologischen Probleme der Textzuordnung sind allerdings beträchtlich; so betont Annette Kreutziger-Herr in ihren „musikalischen Annäherungen an Hildegard von Bingen": „Dabei steht die musikwissenschaftliche Forschung - ganz im Gegensatz zur musikalischen Präsenz der Hildegard - erst ganz am Anfang. Ob von den überlieferten Gesängen überhaupt als von Kompositionen gesprochen werden kann, wie hoch wirklich der Anteil der Hildegard von Bingen beispielsweise an den überlieferten Hymnen ist, welche Interessen die Rezeptionsgeschichte hatte, sie als 'komponierende Äbtissin' darzustellen, in welchen Kontext die Gesänge zu stellen sind - all dies sind offene Fragen, die auf eine Beantwortung warten" (in: *NZZ*, 14./15. 11.1998, Nr. 265, S. 53).

[2] Matthias Grässlin: „Sprich laut, du bist reich. Auch nach neunhundert Jahren ist die Hildegard-Forschung eine weites Feld / Eine Mainzer Tagung". In: *FAZ*, 6.5.1998, Nr. 104, S. N6.

> Lobet den Herrn mit Zitherspiel und psallieret Ihm mit der zehnsaitigen Harfe.[3]

Im 'tönenden Wort' entsteht die Welt. Hildegard beschreibt den geordneten Kosmos „hier in seiner wohl schönsten Variation - die göttliche Schöpfung als Sinfonie".[4] Musik als Sehnsuchtsentwurf, der „eine Art wehmütiger Urerinnerung an die himmlische Herkunft zum Anklingen"[5] bringt:

> Denn ... des Menschen Seele hat in sich einen Wohlklang, und sie selbst ist von klingender Natur, weshalb sie oftmals Leid erfährt, wenn sie jenen Urklang vernimmt. Erinnert sie sich doch dann daran, daß sie aus der Heimat in die Fremde vertrieben ward.[6]

Musik ist Nachklang aus dem Paradies, in dem Adams engelgleiche Stimme „in vollem harmonischen Klang die Lieblichkeit aller Musikkunst in sich trug".[7] Diese wunderbare Stimme ging durch den Sündenfall verloren, doch ihr vollendeter Ton wirkt in jedem Menschen nach. In dem bereits erwähnten Singspiel *Ordo Virtutum* wird das Schicksal einer Seele beschrieben, die nach der Verführung durch Satan, den Diabolus und Durcheinanderwerfer, reuig zu den Tugenden zurückkehrt. Der Teufel singt nicht - er wird in diesem Werk durch eine Sprecherrolle dargestellt, als *crepidus diabolus*, krächzend und lärmend, ohne die Fähigkeit zur schönen Melodie und gestalteter Form.

Die Grundlagen dieser klingend ersehnten Ganzheit sind in der mittelalterlichen Musiktheorie begründet und durch die Schrift *De institutione musica* des Neuplatonikers Boethius (5. Jh. n. Chr.) aus der Antike überliefert: 'musica mundana' (= Weltenmusik), 'musica humana' (= Menschenmusik) und 'musica instrumentalis' (= Vokal- und Instrumentalmusik) bilden aufgrund ihrer harmonischen Proportionalität eine Einheit, wobei nur die letztere hörbar ist: der 'musica instrumentalis' kommt in der sinnlich wahrnehmbaren Welt die Aufgabe zu, an die unhörbare Musik im Kosmos[8]

---

[3] Hildegard von Bingen: *Briefwechsel.* Nach den ältesten Handschriften übersetzt und nach den Quellen erläutert von Adelgundis Führkötter OSB, Salzburg 2/1990, S. 240.
[4] Michaela Diers: *Hildegard von Bingen*, München 1998, S. 134.
[5] *Ebd.*
[6] *Ebd.*
[7] Bezeichnenderweise hat Eva keine Stimme, da ihre Sünde auf dem weiblichen Geschlecht lastet; vgl. dazu Michaela Diers: a.a.O., S. 31.
[8] Seit der Antike wird sie auch Sphärenharmonie genannt: diese Bezeichnung geht auf den griechischen Philosophen Pythagoras (570 - 496 v. Chr.) zurück. Die ganze Welt, so seine Lehre, bestehe aus Harmonie und Zahl. Sowohl die mikrokosmische Seele als auch das makrokosmische Universum seien nach idealen Proportionsverhältnissen zu-

und im Menschen[9] zu erinnern. Sie hat somit als klingendes Abbild zweier unhörbarer 'musices' sowohl eine religiös-kosmische - nach Boethius ist die irdische 'musica instrumentalis' nur eine Abschattung der 'musica mundana', der sphärischen Weltmusik, die wiederum nur ein schwaches Echo der göttlichen Musik der neun Engelschöre darstellt - als auch eine therapeutische Kraft, indem sie die Gefühle der Menschen beeinflussen kann. Bekanntestes Beispiel aus dem Alten Testament: der junge Harfner David 'heilt' durch sein Spiel den gemütskranken König Saul.

Musik war für Hildegard von Bingen daher der höchste Ausdruck des Gotteslobes, als Widerhall der himmlischen Harmonie und Nachhall des göttlichen Hauchs im menschlichen Leib. In ihren Visionen und Auditionen erfährt sie sich selbst als Musikinstrument in den Händen Gottes: von seiner Allmacht ergriffen, „wie eine Saite durch den Spieler..., um ihren Ton nicht aus sich, sondern aus dem Griff eines anderen wiederzugeben" oder als „ein wenig erklingend wie ein schwacher Posaunenklang vom Lebendigen Licht". Hildegard betont unermüdlich die kosmische Rolle von Musik, Gesang, Instrument und Körper. In diesem visionären Erleben wehrt sie sich am Ende ihres Lebens selbstbewußt gegen Mainzer Prälaten, die ein Interdikt über ihr Kloster verhängten und auch die dort prächtig gestaltete Feier der Liturgie mit lichtinszeniertem Gesang und instrumentaler Begleitung verbieten wollten:

> Wie der Leib Jesu Christi vom Heiligen Geist aus der unversehrten Jungfrau Maria geboren wurde, so hat auch in der Kirche das Singen des Gotteslobes als Widerhall der himmlischen Harmonie seine Wurzeln vom Heiligen Geist. Der Leib aber ist das Gewand der Seele, die der Stimme Leben gibt. Darum muß der Leib seine Stimme im Einklang mit der Seele zum Gotteslob erheben.[10]

sammengefügt, die sich in einer Tonfolge ausdrücken lassen: so sind es die konsonanten Intervalle der Oktave, der Quinte und der Quarte, die dem Weltaufbau zugrunde liegen. Die Zahlen ihrer Proportionen 2:1, 3:2 und 4:3 sind die 'heilige Vierfältigkeit' der Pythagoreer, Tetraktys genannt:1+2+3+4 = 10. „Schreite von der Einheit bis zur Vierzahl fort und so entsteht die Zehn, die Urmutter aller Dinge." In dieser Formel verbirgt sich der gesamte Schöpfungsakt, von der Spaltung des Urelements in die geschlechtliche Dualität, deren Fortpflanzung in die raumbildende Dreiheit bis zur Vollendung in den vier Elementen.

[9] Auch die Proportionen des menschlichen Körpers und seiner 'Seele' werden klingend vorgestellt; vgl. dazu noch Nietzsches Metapher von der 'Seele als Saitenspiel'.

[10] Hildegard von Bingen: *Briefwechsel*, a.a.O., S. 239f.

Hildegards musikalische Visionen bzw. Auditionen basieren auf einem „inneren Hören" (Wulf Arlt), das höchstwahrscheinlich zunächst in der Niederschrift von Texten erfolgte, die dann mit Unterstützung „helfender Hände" in damals übliche Klangsymbole, die Neumen, umgesetzt wurden.[11] Während sich in Frankreich eine neue Form der Mehrstimmigkeit entwickelte, komponiert die „prophetissa" weiterhin einstimmig - doch dies in einer durchaus ungewöhnlichen Weise: Melodieumfänge werden stark erweitert, die musikalischen Normen der Zeit (u.a. modale Skalen, Zweiteilung in plagalen und authetischen Tonraum) verändert zu einem textausdeutenden, „rhapsodischen" Komponieren, das die beispiellose 'Andersheit' ihres Stils begründet.[12] Diese oft beschriebene 'Andersheit' läßt sich nun im Kontext musikologischer Werturteilsbildung als 'Fortschritt' (etwa hin zur Dur-Moll-Tonalität) oder 'Rückschritt' (hinter den sogenannten Stand des Materials im Hinblick auf kontrapunktische Mehrstimmigkeit) interpretieren - fraglich bleibt, ob unsere heutigen Kategorien der Authentizität, der Schriftlichkeit und des subjektbezogenen Werks auf Hildegard und ihre Zeit überhaupt anwendbar sind. Das eigene Hören mag hier entscheiden, ob diese 'Andersheit' das innere Erleben von Musik trägt.[13]

Eine andere 'Andersheit' sei hier noch zur Sprache gebracht, die in vielen Rezensionen und Essays im Hildegard-Jahr 1998 zur Debatte stand. Neben der 'Esoterikfalle' gebe es auch eine verfälschende Inanspruchnahme der nie heilig gesprochenen 'Heiligen' durch sogenannte Feministinnen. Anders gewendet: birgt Hildegards minnemystisches Musikkonzept einen Entwurf 'weiblicher Identität' im Klosterleben, in der Gemeinschaft einer exklusiven kleinen „Stadt der Frauen" (Christine de Pizan)?

Als Medium Gottes greift Hildegard in ihren Visionen vor allem die auditive Dimension 'des anderen' (s.o.) auf und zelebriert in aufwendigen liturgischen Klang-Lichtfeiern mit den Rupertsberger Nonnen - im minnemystischen Konzept der „Christusbrautschaft" - eine neue Form weiblichen Zusammenlebens und damit nicht zuletzt auch eine in ihrer Zeit ein-

[11] Kongreß „Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld" in Bingen 1998. Der Kongreßbericht ist noch nicht veröffentlicht; vgl. vorerst die zusammenfassende Rezension „Deconstructing Hildegard" von Jutta Spinola (*FAZ*, 01.10.1998, Nr. 228, S. 47).
[12] *Ebd.*
[13] Leider vermitteln die CD-Konserven wenig von der Besonderheit dieser Musik; das Erlebnis im Raum sei daher nachdrücklich empfohlen.

zigartige musikalische Präsentationsform „des Weiblichen".[14] In den Klöstern des 12. Jahrhunderts organisierten sich in bisher unbekanntem Ausmaß vor allem Frauen des Adels; hier fanden sie einen relativ selbstbestimmten Raum jenseits der real existierenden Macht ihrer Väter, Brüder oder Ehegatten. Dennoch waren sie sakramental gebunden und symbolisch getraut mit Christus - das minnemystische Szenario stiftete über den Körper der Christusbraut höhere, symbolische Verwandtschaftsbeziehungen und sorgte für die Re-Produktion eines intensiven, weiblichen *Opus Dei* (Wolfgang Scherer).

So schreibt Hildegard von den geweihten Christusbräuten in *Scivias* III,5:

> Vom Sohne Gottes empfangen sie die Macht, einzustimmen in den Schall, der vom Throne ausgeht, und so singt der ganze Chor der Jungfrauen einhellig das neue Lied, von dem mein geliebter, jungfräulicher Jünger Johannes Zeugnis gibt. (...) Keine Erdenpflicht und kein Gesetzesland kann dieses brausende Frohlocken hindern, sich auszusingen in einem himmlischen Lied zu Ehren Gottes. Frei geworden rauscht es urplötzlich hervor und erklingt in jenem neuen Lied, das nie gehört wurde...

Dieser ekstatische Frauengesang wurde offenbar durch feierliche Gewänder, edelstein- und blumengeschmückte Sängerinnen und Instrumentalistinnen geradezu 'synästhetisch' inszeniert.

Hildegard glaubte, daß Gott durch sie redete. Geborgen in der Heilsgeschichte erfährt, schaut und hört die Prophetin Musik als Medium kosmischer Versöhnung, als ein wiederzu(er)findenes Paradies, das in ihrem minnemystischen Musikkonzept der weiblichen Stimme Raum und Klang gibt. Diese Stimme ist jedoch nur dann versöhnt im Kosmos, wenn sie sich im Auftrag göttlicher Legitimität und in jungfräulich-marianischer Abgeschiedenheit von der Welt ins Äußerste wagt: Der Chor der Engel tönt weder männlich noch weiblich. Hildegards ideales Menschenbild ist daher - modern gesprochen - androgyn. In der Nähe des Jüngsten Tags warb sie für ein Klosterleben mit Jungfräulichkeit als höchstem Ideal. Die nie realisierte Utopie Hildegards zielte daher in die Richtung auf einen urchristlichen „ordo virginum", auf eine Gemeinschaft der „Bräute Christi" jenseits aller etablierten monastischen Regeln.[15] Ihre Spiritualität jedoch weiß sich

[14] Vgl. dazu insbesondere Wolfgang Scherer: *Hildegard von Bingen, Musik und Minnemystik*, Freiburg i. Br. 1987.
[15] Matthias Grässlin: a.a.O.

geborgen in einer nie hinterfragten kosmologisch-christlichen Weltordnung.

Dieser visionäre Sehnsuchtsentwurf ist zur Zeit Kristallisationskern einer weit verbreiteten „musikalischen Mittelaltersehnsucht", in deren anhaltender Präsenz als „Gegenwelt" wir uns selbst wieder zu verzaubern suchen - auch Hildegards Werk übernimmt aus heutiger Sicht den Sehnsuchtspol zu einer anderen Zeit, die aufgeladen wird zur harmonischen Vision einer besseren Welt - was könnte dies besser vermitteln als 'ihre Musik'?

2. Radikalutopie als Befreiungskonzept - Adriana Hölszkys Musiktheater *Bremer Freiheit* als „Singwerk auf ein Frauenleben"

„Kill your darlings" - die zeitgenössische Komponistin Adriana Hölszky (geb. 1953) schafft in ihrem Musiktheater *Bremer Freiheit*, untertitelt „Singwerk auf ein Frauenleben" (1987), den radikalen Kontrapunkt zum ganzheitlich-geschlossenen kosmologischen Weltbild der Hildegard von Bingen. Dieses Werk, verfaßt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Rainer Werner Fassbinder[16], beruht - als eine Art Moritat - auf einem konkreten Fall in der deutschen Kriminalgeschichte: dem der berühmten Giftmischerin Geesche Gottfried. Hier kehrt keine reuige Seele zurück auf den tugendhaften Weg christlicher Heilsgewißheit, wie in Hildegards Singspiel „Ordo Virtutum", ganz im Gegenteil; heiter und gelassen befördert Geesche Gottfried, Heldin und Antiheldin zugleich, ihre Mitmenschen vom Leben zum Tode: zwei Ehemänner, die Eltern, Kinder, Verwandte, Freunde und Freundinnen. Mindestens fünfzehn detailliert geplante und ausgeführte Giftmorde wurden ihr nachgewiesen; 1831 enthauptete man die Mörderin 'unter großer Anteilnahme der Bevölkerung' auf dem Bremer Domshof.

Doch am Ende von Hölszkys Oper wird sie nicht bestraft (... und die Moral von der Geschicht'), sondern in einer Art 'Himmelfahrt' aufleuchtend der weltlichen Gerichtsbarkeit entzogen (so in der Inszenierung der Uraufführung 1988), in der man einen späten, ironischen Reflex auf die Urgestalt der „gerechten Mörderin" erkennen mag: „Denn in ihrem Licht-

[16] Das Libretto wurde von Thomas Körner eingerichtet.

wagen entschwand auch Medea ihren Verfolgern".[17] Auch Hildegard von Bingen soll bei ihrem Ableben lichtumflutet ins Jenseits gegangen sein - allerdings mit einem merklich anderen Vorleben.

Diese Mörderin Geesche als konsequente Täterin und Verweigerin, 'durch Mord zum Licht', eine Negativutopie weiblicher Befreiung aus patriarchalen Zwängen?

Die Handlung läßt dies als mögliche Interpretationssicht durchaus zu; folgende 'Stationen' des Geschehens im Prozeß der radikalen Befreiungsphobie bzw. -strategie Geesches werden durchgespielt:
- Gattenmord 1: Geesche, von ihrem stets alkoholisierten Mann und dessen Saufkumpanen gedemütigt und vergewaltigt, vergiftet selbigen; der nächste bitte, ein Mann namens Gottfried, zieht zu ihr und übernimmt die Geschäfte.
- Muttermord: vollzogen nach der Verfluchung der Tochter, weil sie 'gottlos' mit einem Mann zusammenlebt.
- Kindermord: vollzogen nach Gottfrieds Beschwerde über den Lärm der Kinder aus erster Ehe.
- Gattenmord 2: Gottfried beschimpft Geesche, die von ihm schwanger ist. Vor seinem Tod wird noch die Trauung vollzogen.
- Vater- und Neffenmord: der Vater hatte sich von seiner 'Hurentochter' losgesagt; nach Gottfrieds Tod wird er allerdings wieder tätig und will Geesche mit einem Neffen verheiraten. Beide sterben.
- Freundesmord: Geesche ist mittlerweile eine erfolgreiche Geschäftsfrau. Als jedoch der Freund Zimmermann das geliehene Geld zurückfordert, segnet auch er das Zeitliche.

[17] Gerhard R. Koch, booklet zur CD „Adriana Hölszky, Bremer Freiheit", Wergo (Deutscher Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik) 1992, S. 14: „Die Idee eines kriminellen Kleinkriegs einzelner gegen eine als verbrecherisch erscheinende Gesellschaft kennt man aus Kleists *Michael Kohlhaas* sowie aus Filmgrotesken wie Chaplins *Monsieur Verdoux* oder *Arsen und Spitzenhäubchen*, wo es gar um den Giftmord aus purer Nächstenliebe geht. Die großen mythologischen Vorbilder für gewissermaßen fundamentalistisch mordende Frauen sind Medea und Klytemnästra, Symbolfiguren im Kampf zwischen einem Kriege allemal rechtfertigenden Patriarchat und einem anderen Gesetzen verpflichteten Matriarchat. Aber Adriana Hölszky hat *Bremer Freiheit* nicht primär aus feministischem Ingrimm heraus geschrieben, sie hat auch entschieden distanzierende, ja karikierende Motive eingebracht" (*Ebd.*, S. 12). So kann man ihr „Singwerk auf ein Frauenleben" schon im Untertitel als groteske Anspielung auf ein wahres Heiligtum bürgerlich inszenierter weiblicher Innerlichkeit interpretieren: „Schumanns Frauenliebe und -leben nach Adalbert Chamisso, das Loblied auf die hingebungsvoll-demütig ihrem Traummann ergebene Frau und Mutter" (*Ebd.*).

- Brudermord: Als Geesches Bruder aus dem Krieg zurückkehrt, beansprucht er das Geschäft seiner Schwester für sich und will sie verheiraten. Auch Johann überlebt dieses Ansinnen nicht.
- Mord der Freundin, die offenbar zuviel weiß.
- Ende Geesches: ein Freund entdeckt die Giftkugeln im Kaffee und läßt sie untersuchen. Die „Bremer Freiheit" ist beendet.

Die Giftmörderin Geesche Gottfried als Heldin oder Antiheldin[18] - in dieser Schwebe, in der Ambivalenz dieser Figur entsteht auf ironisch distanzierte, ja oft auch groteske Weise durch die Musik Adriana Hölszkys eine doppelbödige und unergründliche Wirklichkeit, die sich nicht in einfachen Identifikationsschemata ('gut vs. böse') oder in einseitig patriarchatskritischen Deutungsbezügen verorten läßt - und gerade dadurch erfahrbar macht, wie die mordende Täterschaft dieser Frau in den gewaltsamen Anforderungen einer männlich geprägten Gesellschaft begründet ist. Hölszky geht es im wesentlichen um eine radikale Umwertung aller bestehenden Werte, die nun nicht in eine neue Botschaft oder Vision mündet, sondern vielmehr im subversiv vermittelten Akt des Hörens, in der schwebenden Verunsicherung der Wahrnehmung von Raum und Zeit eine weitere, der Musik immanente und utopische Dimension erlebbar macht.

„Man ist fremd in dieser Landschaft. Man denkt: Das hätte ich nicht gedacht." Diese Worte der Komponistin „umreißen eine besondere Fremde, die der Klang und auch der einzelne Hörer am eigenen Leib auszuhalten haben. Immer neu fremd, und dennoch nicht heimatlos zu sein, immer zu Hause, und dennoch permanent in Bewegung, auf Wanderschaft zu sein:

[18] Dazu die Komponistin: „Alles hat mich zu diesem Stoff hingezogen. Geesche hat diese Tendenz, sich zu befreien. Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muß selber dieses Puzzle entschlüsseln", in: *Werkstattgespräch mit Roswitha Sperber, Dokumentation des Internationalen Festivals „Komponistinnen", 5 Jahre Heidelberg*, Heidelberg 1989, S. 227. Zur Person der Geesche nochmals Adriana Hölszky: „Am Anfang ist die Geesche unterdrückt, sie vergiftet den ersten Mann. Aber dann gibt es eine Spirale, die dreht sich immer schneller um sie herum, sie will die Freiheit durch das Mittel des Vergiftens erhalten. Sie baut sich selber eine Zelle und ist bis zum Schluß ihre eigene Gefangene, aber sie hat die Tendenz zur Befreiung. (...) Diese Urkraft in Geesche, in ihrer Person, gleich, ob man sie positiv oder negativ interpretiert... Manche haben Mitleid mit ihr, manche nicht. Manche sagen, sie hat große Kraft, andere, daß sie vielleicht so unterdrückt war, daß sie so werden mußte. Aber egal wie man sie interpretiert, Hauptsache ist, daß dieses Fenster offen bleibt, daß man dem Hörer nicht Rezepte oder Lösungen gibt, sondern daß jeder interpretieren kann. (...) Geesche ist das Zentrum dieses Kräftenetzes, der Kräfte, die sich anziehen und abstoßen" (*Ebd.*).

Diese Utopie leuchtet auf, wenn der „Wanderklang" den Raum erfüllt. „Derselbe" Klang wird zu anderer Zeit und an einem anderen Ort - im Wechsel, im Spiel auf Lücke, in der Klangfolge - zum anderen"[19] und damit schließlich zum 'Klang von Nirgendwo', dem imaginären Ort des Utopischen. Daher ist für Hölszky die traditionelle Oper als Gattung nicht eigentlich inspirierend - vielmehr geht es ihr um gleichsam unterirdische Verbindungen der Klänge, die von den Instrumentalisten und Sängern eine Bereitschaft zu neuen bzw. erweiterten Spiel- und Darstellungsformen erfordern, oft bis an die Grenzen des musikalisch und gestisch Möglichen. So entspricht auch der Titel „Singwerk auf ein Frauenleben" der Absicht der Komponistin, nicht die geläufigen Bezeichnungen „Oper" oder „Kammeroper" für ihr Werk zu verwenden:

> Von Anfang an wollte ich keine „normale Oper" schreiben, sondern eine offene Gattung, die eine „Reise durch verschiedene Ebenen verbirgt": Kammerensemble, Chor a capella, Sprechchor, großes Orchester, Zupforchester, Percussionsorchester, Soli etc. Diese Besetzungsarbeiten wurden rein oder gemischt verwendet. Beabsichtigt war die ständige Erneuerung der Klangbeschaffenheit, die nicht die Sicherheit eines festen gleichbleibenden Instrumental- oder Vokalapparates hat. Es sollte die Freiheit der Klänge erreicht werden, in Einklang mit dem Titel, wie Geesche, die ihre Moritaten unter dem Zwang der Befreiungsphobie begeht, sollte sich die Musik aus ihren historischen Überlieferungszwängen befreien. So wie bei Geesches Opfern das eingenommene Gift von innen wirkt, sollten innere Kräfte die Musik gestalten und wachsen lassen, wie bei einem lebenden Organismus. Diesbezüglich war der Weg der selbständigen Vorarbeit (ohne Textvorlage) von wesentlicher Bedeutung für die Gewährleistung der späteren Bewegungsfreiheit auf der Ebene der konsequent bedingten Klangprozesse. Die Intensivierungs-, Psychologisierungs- und Überlagerungsetappen kamen danach.[20]

Der Wanderklang, das Zuhause- und Nichtzuhause-Sein, die Wirklichkeit als Vexierbild jenseits der Fixierung auf 'Moralitäten' - die rumäniendeutsche Komponistin, seit der Aussiedelung in die Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1976 auf der Suche nach ihrer künstlerischen Identität, wehrt sich mit höchster ästhetischer Sensibilität gegen Dogmen der Tradition und damit nicht zuletzt gegen eine totale und damit oft genug totalitäre Setzung von Welt und Klang. Damit wendet sie sich - erkenntnistheoretisch gesprochen - auch gegen die Vorherrschaft der tradierten zweiwertigen Logik, die den Menschen auf die Kategorisierung 'entweder - oder' (bzw. a / non a) festlegt. So beschreibt Hölszky ihre 'Sehnsucht nach dem Huma-

[19] Eva Maria Houben: „Über Adriana Hölszky". In: *Komponistinnenportrait*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, o.J., S. 6.
[20] Dokumenation Heidelberg, a.a.O., S. 215.

num' als körperlich erlebbare, 'verflüssigende' Vieldeutigkeit der Kräfte des Klangs in Raum und Zeit,[21] gerichtet gegen die zunehmend unheimlichen Festschreibungsriten einer globalisierenden, gleichmachenden virtuellen 'Realität'.

„Wenn es keine Utopien gibt, müßte man sie erfinden" (Hölszky). Vor allem in der Zeitkunst Musik, die sich per se einer Wahrheits(er)findung im Sinne der naturwissenschaftlichen Methode der Verifikation bzw. Falsifikation entzieht, findet sich dieses utopische Potential; im Kern ist seine Sprengkraft darüber hinaus Wesen und Weg menschlicher Kreativität:

> Es geht nicht um stilistische Charakteristika, die bei einem Komponisten gleich bleiben. Es ist nicht die Raffinesse der Arbeit, sondern man muß weg vom eigenen Strom, um sich immer neu in Gefahr zu bringen. Das hat nichts mit dem äußerlichen Leben zu tun, auch nicht unbedingt mit Psychischem. Dieser innerste Moment, in dem Ausdruck entsteht, hat keinerlei Sicherheit. Es ist ein Anstoß, ein Urknall, der kreative Kräfte freisetzt, wo man zu anderen Handlungsweisen kommt und auf einmal enorme Möglichkeiten besitzt, die gewöhnlich nicht zum Vorschein kommen. Das ist der eigentliche Zustand, alles andere ist eine Überschüttung. Das ist eigentlich das, wo wir uns im Grunde alle befinden.[22]

3. Zeit und Kosmos als ästhetische Erfahrung - zum Werkbegriff der russischen Komponistin Sofia Gubaidulina.

Sofia Gubaidulina, 1931 in der Tatarischen Republik geboren, zählt zu den berühmtesten Komponistinnen Rußlands. Lange Zeit vom Regime der Sowjetunion zum Schweigen in der Öffentlichkeit gebracht, wurde ihr Werk erst in den achtziger Jahren im Westen bekannt.[23] Ein großer Teil der

[21] Zur Kompositionsweise Adriana Hölszkys vgl. die ausführliche Darstellung von Christina Zech: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys Bremer Freiheit und Wolfgang Rihms Die Eroberung von Mexiko*, Frankfurt/M., Berlin, Bern etc. (=Europäischer Verlag der Wissenschaften) 1998, Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft Bd. 183; dort insb. die Kapitel „'Undomestizierter Klang' als Symbol für Freiheit - Unspektakuläre Mörderin."

[22] Aus: „'Keimzellen für ein Theater der Klänge' - Adriana Hölszky im Gespräch mit Frank Kämpfer über ihr neues Stück 'Tragödia'". In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 4/1997, S. 13.

[23] Das Kulturinstitut „Komponistinnen" in Heidelberg unter der künstlerischen Leitung von Roswitha Sperber hat hierzu einen wesentlichen Beitrag geleistet; vgl. Roswitha Sperber (Hg.): *Gegenwelten - 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg, Eine Dokumentation*, Hofheim 1997.

neuen Musik wie auch die der Vorklassik wurde zur Stalinzeit als 'formalistisch' diffamiert - d.h. als 'antirevolutionäre Kunst ohne klassenspezifisches Bewußtsein'. Gubaidulinas Kompositionsverständnis - auch als 'Polystilistik' umschrieben - beinhaltet ein bewußtes Verhältnis zur Tradition, insbesondere zum Werk Bachs, Schostakowitschs und Weberns, und zu neueren Kompositionstechniken, aber auch zu den Wurzeln ihrer eigenen Kultur. Durch Improvisation auf seltenen russischen, kaukasischen und mittel- und ostasiatischen Ritualinstrumenten gelangt sie zu bisher unbekannten Klangerlebnissen und neuen Erfahrungen musikalischer Zeit, was ihr Schaffen wesentlich beeinflußt:

> Das wichtigste Ziel eines Kunstwerks ist meiner Ansicht nach die Verwandlung der Zeit. Der Mensch hat diese verwandelte andere Zeit - die Zeit des Verweilens der Seele im Geistigen - in sich. Doch kann sie verdrängt werden durch unser alltägliches Zeiterleben, in dem es keine Vergangenheit und Zukunft, sondern lediglich das Gleiten auf dem schmalen Grat einer sich unablässig bewegenden Gegenwart gibt. Die Aktivierung der anderen, essentiellen Zeit kann im Kunstwerk stattfinden.[24]

Typisch für Gubaidulinas Werk ist das nahezu vollständige Fehlen von 'absoluter Musik' in unserem westlichen Kunstverständnis. Die Komponistin sieht sich selbst einem „archaischen Bewußtseinstyp zugehörig, in dem das Symbol wichtigstes Ausdrucksmittel ist".[25] Diese „Aktivierung der anderen, essentiellen Zeit" hat für Gubaidulina auch ein geschlechtsspezifisches Sediment; sie glaubt, daß Frauen etwas wesentlich anderes als Männer komponieren, weil das Bewußtsein anders ist: „Sie (die Frauen, Anm. N.D.) denken wesentlich anders - meiner Meinung nach. Nicht alle Frauen denken so wie ich".[26]

Diese Paradoxie einer 'weiblichen Ästhetik' durchzieht ihr gesamtes künstlerisches Schaffen im Sinne einer anderen Zeitwahrnehmung, deren

[24] Sofia Gubaidulina über ihr Komponieren, in: Christel Nies (Hg.): *Komponistinnen und ihr Werk*, Köln 1992, S. 158.

[25] *Ebd.*, S. 150. 25. Die führenden Vertreter der russischen Musik, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke und Edison Denissow werden als „große Troika" bezeichnet: „Nach Gubaidulinas Aussage ist die Gemeinsamkeit der Troika das Prinzip des Kontrastes. Edison Denissow sei dem klassischen Typ zuzuordnen, dem die Organisation des Materials das Wichtigste ist. Die Wahrheit liege für ihn im Material selbst. Alfred Schnittke sei ein postklassischer Bewußtseinstyp, der über die Grenzen des Materials hinausgehe, um die Wahrheit zu finden" (*Ebd.*). Als Vertreterin des hier erwähnten 'archaischen Bewußtseinstyps' habe bei ihr die Verwendung von Zitaten, Ritualen oder instrumentalen 'Aktionen' symbolischen Charakter im Gegensatz zu anderen Komponisten, die hierin z.B. Trauer um das verlorene Paradies oder auch Ironie zum Ausdruck bringen.

[26] *Ebd.*, S. 158.

Magie auch im bewußt erlebten Prozeß des Komponierens, also im Zusammensetzen von klingendem Material, begründet ist. Ihr Geschichts- und Zeitkonzept ist nicht linear- fortschrittsbestimmt, sondern wesentlich zyklisch-organisch orientiert:

> Es gibt Komponisten, die ihre Werke sehr bewußt bauen, ich zähle mich dagegen zu denen, die ihre Werke „züchten". Und darum bildet die gesamte von mir aufgenommene Welt gleichsam die Wurzeln eines Baumes und das daraus gewachsene Werk seine Zweige und Blätter. Man kann sie zwar als neu bezeichnen, aber es sind eben dennoch Blätter, und unter diesem Gesichtspunkt sind sie immer traditionell, alt.[27]

Zu der russischen Dichterin Marina Zwetajewa empfindet die Komponistin eine tiefe geistige Verwandtschaft. Diese hatte in einem theoretischen Essay Künstlerpersönlichkeiten als „Dichter mit Geschichte und Dichter ohne Geschichte" emphatisch beschrieben (was zwar typologisierend, aber nicht wertend gemeint ist): „Dichter mit Geschichte", allen voran Goethe und Puschkin, verschmelzen mit dem kollektiven Ideal ihres Volkes und ihrer Kultur; „Dichter ohne Geschichte", wie auch Zwetajewa, Achmatowa, Mandelstam, Pasternak oder Rilke lebten und arbeiteten in der Innenwelt ihres genuin intuitiven 'Fühlens':

> Das Gefühl braucht keinen Vorwand, es ist selbst Vorwand für alles. Das Gefühl braucht keine Erfahrung, es weiß alles im voraus und besser. (...) An der Peripherie des Sichtbaren hat das Gefühl nichts zu suchen, es steht im Zentrum, es selbst ist das Zentrum. Auch auf den Wegen hat das Gefühl nichts zu suchen, es weiß - was kommt, und es führt - in sich selbst zurück. Ein verzauberter Kreis. Ein traumseherischer Kreis. Ein magischer Kreis.[28]

Das Öffnen dieses 'entgrenzenden' Sehnsuchtstors geschieht durch ein kompositorisches Verfahren höchster Reflexion und Organisation wie z.B. durch Zahlenreihen des Mathematikers Fibonacci, der auch die Proportionalität des berühmten „Goldenen Schnitts" (1+2+3+5+8+13 usw.) beschrieb. Eine Komposition, so Gubaidulina, sollte unbedingt ihre logische Struktur, einen dramaturgisch gezielten Aufbau haben und zugleich erschüttern, die Gefühle des Hörers schonungslos aufwühlen.[29] In diesem

---

[27] *Ebd.*

[28] Zit. nach Dorothea Redepenning: „Zur Musik von Sofia Gubaidulina". In: Christel Nies (Hg.), a.a.O., S. 161.

[29] *Ebd.*, S. 158. Eine ausgezeichnete Aufnahme zweier Werke, die im folgenden kurz zur Sprache kommen werden, ist die bei der Deutschen Grammophon 1989 erschienene CD „Sofia Gubaidulina. Offertorium" mit Gidon Kremer und dem Boston Symphony Orchestra unter Charles Dutoit. Hier findet sich auch ihre 1987 auf Anregung von Kremer geschriebene „Hommage à T.S.Eliot" für Oktett und Sopra.

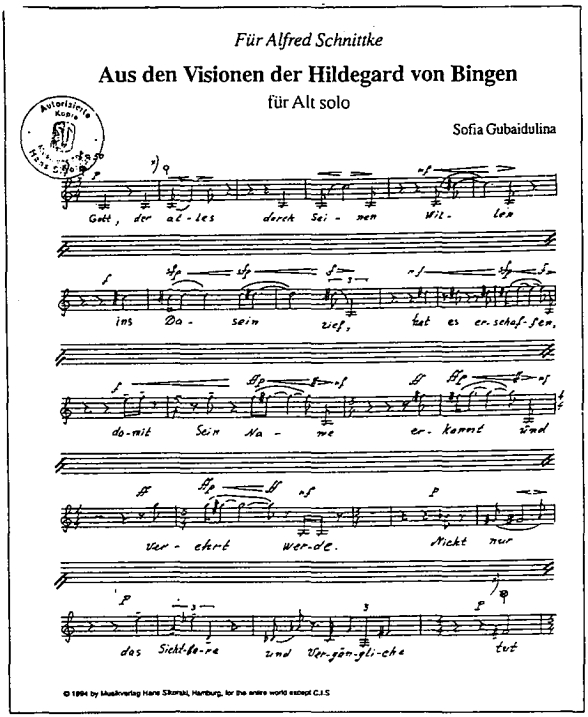
Schaffensprozeß werden daher die inhaltlich bestimmten Titel der Werke (wie beispielsweise In croce, De profundis, Et Expecto oder Offertorium) zu strukturbildenden kompositorischen Verfahrensweisen.

Kurz sei dies anhand ihres Gidon Kremer gewidmeten Violinkonzerts *Offertorium* aus dem Jahr 1990 und in ihrem Kammerwerk *Hommage à T.S. Eliot* (1987) dargestellt. Der Titel des ersten Werks nimmt Bezug auf das Hauptthema von J.S. Bachs *Musikalischem Opfer*, das ihm als 'königliche Aufgabe' von Friedrich II zur Improvisation gegeben wurde. Dieses 'Opfern' wird bei Gubaidulina zum werkbestimmenden Formprinzip, indem das Bachsche Thema durch zeitgenössische Stilmittel (Klanggeflechte, Motivzerkleinerungen, Reminiszenzen an Bergs Violinkonzert u.a.) immer weiter zerlegt, also 'geopfert' wird, bis es in seiner Umkehrung wieder neu entsteht, im Spiegel der Zeit sozusagen, und dadurch - 'alt und neu' zugleich - uns wieder von der Komponistin 'zurückgegeben' wird. 'Opfer' und 'Wandlung' werden erfahrbar durch das mögliche Erleben einer anderen, essentiellen Zeit, die so nur in der Musik als Kunst ge- und verborgen sein kann.

In diesem Sehnsuchtsentwurf steht Gubaidulina der mittelalterlichen Klosterfrau Hildegard von Bingen über die historische Brücke von nunmehr fast 900 Jahren durchaus nahe:

> Man will doch eigentlich den Schlüssel finden zu solchem Musizieren, das nicht Erleben der Vergangenheit ist, sondern der Gegenwart. (Mich quälte schon immer der Gedanke, daß uns in unserer traditionellen Lebensweise etwas ganz Wesentliches verlorengeht.) Und man will ein Mittel finden, durch das Musizieren und geistige Praxis identisch werden. Aber wir verharren in unserem Drang zur Selbstrepräsentation und der Sorge um die eigene Autorschaft. Jeder denkt eher an sich selbst als an IHN, für den er eigentlich zu komponieren hätte... (in einem Brief vom 24. Mai 1983 an Viktor Suslin).

Zum 60. Geburtstag ihres Freundes Alfred Schnittke nähert sich Sofia Gubaidulina in einem Stück für Alt-Solo den „Visionen der Hildegard von Bingen":



Beginn von Sofia Gubaidulinas «Aus den Visionen der Hildegard von Bingen». (Verlag Hans Sikorski)

Auf Anregung von Gidon Kremer schrieb Sofia Gubaidulina als Auftragswerk für die Philharmonie Köln eine *Hommage à T.S. Eliot* für Oktett (in der Besetzung des Schubertschen Oktetts) und Sopran. Eine wesentliche Rolle spielt in dieser Komposition, die im Nachklang von Eliots Text in Grenzbereiche des Bewußtseins vorzudringen sucht, wiederum die 'mystische' Aufhebung des realen Zeitempfindens. Die Musikwissenschaftlerin Dorothea Redepenning hat dies einfühlsam und anschaulich in ihrem Essay zur Musik über Sofia Gubaidulina beschrieben: „Dieser Punkt, diese imaginäre Grenze ist das Thema in Sofia Gubaidulinas Komposition. Sie berührt diesen Punkt, den Übergang zur vierten Zeit, zur Nicht-Zeit, in zwei Diskursen: im vierten Satz, der das sprachliche Bild vom „ruhenden Punkt der kreisenden Welt" in zerbrechliche, gleichsam unwirkliche Töne ohne Rhythmus und Metrum umsetzt, und im siebenten Satz. Hier ist das sprachliche Symbol für die Verschmelzung von Zeit und Nicht-Zeit das

Einswerden von Feuer und Rose - „and the fire and the rose are one". Musikalische Symbole für das Berühren dieses Grenzpunkts zwischen den Zeiten sind das Hinaustreten aus Rhythmus und Metrum, Pausen, d.h. die Stille, die immer nachdrücklicher zwischen die Motivpartikel der ersten Violine tritt, und in der Bratsche der Wechsel zwischen normaler Position und dem Spielen auf dem Steg. Mit diesen Verfahren weist der Schluß der Komposition in einen jenseitigen, nicht benennbaren Bereich.[30]

Sofia Gubaidulina ist ein tief religiöser Mensch, ganz im Sinne der wörtlichen Bedeutung des 're-ligio', wieder zusammenführen, vereinen, eine Verbindung schaffen, die im 'Staccato unseres Lebens' (eine Formulierung der Komponistin) verloren gegangen ist. Hier begegnen wir unmittelbar dem utopischen 'Ort' ihrer Musik, die uns über eine imaginäre Grenze hinausführen und neu verbinden will mit den archaischen Tiefenschichten des eigenen Selbst, „die wir aber in unserer zivilisierten Welt längst vergessen haben und nach denen wir uns unbewußt sehnen".[31]

„Klänge von Nirgendwo": im musikalischen Schaffen der drei hier vorgestellen Komponistinnen werden sie tönend, zum Schwingen gebracht im Sinn und Gehalt einer Musik, welche die Vision einer anderen Welt, eines 'Jenseits' für unsere säkularisierte, männlich geprägte Gesellschaft erfahrbar macht. Auch wenn wir in diesen Raum- und Zeitbezügen doch immer wieder nur uns selbst begegnen und zu verzaubern suchen - ein Leben ohne Utopie kann nicht zum Preis der Modernität gehören, wäre dies doch letztendlich auch das Ende künstlerischer, d.h. menschlicher Kraft und Imagination.

Literatur

Diers, Michaela: *Hildegard von Bingen*, München 1998.

– *Das lächelnde Lebendige. Frauen, Vision und Mystik: Von Hildegard von Bingen bis zu Christa Wolfs „Kassandra"*, Innsbruck-Wien 1998.

Fest, Joachim: *Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters*, Berlin 1991.

Heiss, Robert: *Utopie und Revolution*, München 1973.

[30] *Ebd.*, S. 164.
[31] *Ebd.*, S. 165.

Kotzur, Hans-Jürgen: *Hildegard von Bingen 1098 - 1179*, Mainz 1998.

Nies, Christel (Hg.): *Komponistinnen und ihr Werk*. Köln 1992.

Scherer, Wolfgang: *Hildegard von Bingen. Musik und Minnemystik*. Freiburg i. Br. 1987.

Sperber, Roswitha (Hg.): *Gegenwelten - 10 Jahre Kulturinstitut Komponistinnen Heidelberg. Eine Dokumentation*, Hofheim 1997.

–, *Komponistinnen - Internationales Festival 5 Jahre Heidelberg*, Heidelberg 1989.

Zech, Christina: *Zum Geschlechterbild im zeitgenössischen Musiktheater am Beispiel von Adriana Hölszkys Bremer Freiheit und Wolfgang Rihms Eroberung von Mexiko*, Frankfurt/M.,Berlin, Bern etc. (= Europäischer Verlag der Wissenschaften) 1998.