

The Time is out of joint

- Haydns Geist und andere Gespenster -

Am Anfang war die Heuschrecke.

Aber es war nicht irgendeine, sondern eine ganz besondere aus der Gruppe der *Phasmiden*: die Gespensterheuschrecke, die Gottesanbeterin.

Was sind *Phasmiden*? Offensichtlich eine Insektenart. Woher kommt ihr Name? Offensichtlich von dem griechischen Wort *phasma*, das zugleich die Erscheinung, das göttliche Zeichen und das wunderbare oder gespenstische Phänomen bedeutet, aber auch das Trugbild und das Vorzeichen des Zukünftigen. Sie sehen zunächst aus wie die Blätter und Äste, auf denen sie leben. Im Vivarium mit dem Schild „Phasmiden“ sieht man zunächst nichts als Blätter, bis man merkt, dass die Blätter selbst die Phasmiden sind. Und wovon leben sie? Offensichtlich von dem Wald, dessen Form sie sich vollständig angeeignet haben. Die Phasmiden sind das, was sie fressen und worin sie leben. Nur mit Geduld kann man sie in den Vivarien sehen, kann man sehen, dass sich alle Blätter und Zweige, wie in einem bösen Traum, langsam bewegen.

Nono :

Auf der Suche nach musikalischen Phasmiden bin ich nicht auf eine Heuschrecke, aber auf ein Gespenst gestoßen. Es erscheint in Luigi Nonos Oper „Al gran sole carico d'amore“ (Unter der großen Sonne mit Liebe beladen) aus dem Jahre 1974, kurz vor Ende des Stücks:

→ vorspielen;

„Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst des Kommunismus“, so lautet der Anfang des Kommunistischen Manifests von Karl Marx aus dem Jahre 1848.

Ein Schnitt im musikalischen Fluss des Stückes markiert das Erscheinen dieser Gespenster-Passage, durch einen Schnitt verschwindet das Gespenst auch wieder und auch der beträchtliche Rest des Kommunistischen Manifests erscheint nicht.

Diese Passage, das *Vorübergehen* – so wie Hamlets Vater zunächst an Hamlet vorübergeht -wird ebenfalls wie ein Gespenst komponiert: der Chor wird von Bläsern und Streichern verdeckt und verunklart: wir hören ein Chor-Phantom hinter dem Wald des Orchesters.

Es handelt sich um ein „Nachtgespenst“, markiert durch tiefe Campana basse, dunkle Röhrenglocken, die immer auftaktig als Gegenimpuls auf der 4 des 4/4 Taktes gespielt werden: das Gespenst geht auf der falschen Zeit, ist verschoben, sozusagen anachronistisch, wie alle Gespenster.

Gespenster sind Wiedergänger, und so hat diese Passage einerseits dadurch, dass sie nur in ganzen immergleichen Noten gesungen wird, Wiedergänger-Qualitäten. Andererseits ist dies auch der einzige homophone Satz in der ganzen Oper und die einzige Stelle, an der direkt hintereinander so deutlich Akkorde wiederholt werden.

Dazu fällt mir der Satz von Jacques Derrida aus seinem Buch „Marx' Gespenster“, S.58 ein: „Man weiß nicht, ob das Warten das Kommen der Zukunft vorbereitet oder ob es nach der Wiederholung des Selben, der Sache selbst als Phantom ruft.“

Unser Gespenst bei Nono ist zweigeteilt und zwischen den beiden Teilen finden wir einen Ausbruch:

„Ein Gespenst...“	fff - pp - fff	„Das Gespenst...“
Klar., Hrn., Str. – „weich“		Fl., Klar., Trp., Hrn., Pos. – „hart“

Dieser Ausbruch verändert das Gespenst, er ist wie eine „Schwelle“, eine Trennwand zwischen zwei Welten: vielleicht auch zwischen dem Reich der Geister und unserer Welt. Dieser Ausbruch erscheint mir wie ein symmetrisches Tor mit zwei Pfeilern, dem zweimaligen fff-F der Posaunen, und darüber gelegt ein Bogen des übrigen Orchesters.

Welches Gespenst geht hier um?

Es ist ein politisches und gleichzeitig ein musikalisches:

Natürlich ist es der Kommunismus (die Internationale, die Revolution und Vieles mehr fallen uns ein), vielleicht sind es ebenfalls Karl Marx als Gespenst & die Geister, die er rief.

Und von Ferne sehen wir auch Hamlet, den Marx sehr genau kannte, - und Hamlet spricht: *“The time is out of joint”*

Jacques Derrida gibt dafür in „Marx' Gespenster“ verschiedene Übersetzungsvarianten:

“The time is out of joint”

„Die Zeit ist aus den Angeln“

„Die Zeit ist gestört/zerrüttet/verwirrt.“

„Die Welt ist umgekehrt/verkehrt“ (wir werden darauf zurückkommen)

„Diese Epoche ist entehrt“

&

„Die Zeit ist aus den Fugen“

Ich möchte nochmals das Anachronistische des Gespensts betonen, das Neben-, das Außerhalb-der-Zeit-Stehen, das Jenseits-der-Zeit-Gehen, das Aus-den-Fugen-sein. Es ist ein Wiedergänger, ein „Wiederholungstäter“ und es thematisiert die Zeit (wie die Musik) vor und nach und jenseits unserer Zeit. Es kommt aus der Vergangenheit und bezeichnet meist eine Schuld, wie Hamlets Vater, und fordert von uns, als Erben, für die Zukunft deren Einlösung.

Gespenster sind das paradoxe Erscheinen eines *wesenlosen Wesens*, - wie die Musik. Derrida sagt: „Ein Meisterwerk lebt immer, per definitionem, in der Art eines Gespensts“.

Aber hier, bei Nono, geistert noch eine andere Musik:

→vorspielen:

Dass ist der 3.Satz aus Anton Weberns 1. Kantate für Sopran, Chor und Orchester.

→ Nono genau / Webern genau zeigen (Blatt);

Ein Blick auf Weberns Text in Chor und Sopran lohnt sich:

„Sind doch im Klange die früheren Namen alle verklungen;

Sind doch im Worte die schwächeren Worte gestorben;

Sind auch die blässeren Bilder zum Siegel des Spektrums geschmolzen“

3x beginnt der Vers mit „sind“, wie eine Beschwörung, und wir hören von gespenstischen Bildern („Frühere Namen, gestorbene Worte, blässere Bilder“). Dazu kommt das „Siegel des Spektrums“: auch das ist eine Assonanz ans Gespenstische, denn *spectre* ist im Französischen das Gespenst, dessen geheime Botschaft hier durch ein Siegel verschlossen ist.

(...)

„Schenkt sich im Dunkel dem werdenden Herzen
Als Tau der Vollendung.“

Einen schemenhafteren Text kann man kaum schreiben. „Im Dunkel“ ist zum ersten Mal in der Kantate ganz homophon und „dunkel“, das ist die Geisterwelt.

Und schließlich „als Tau der Vollendung“: „Tau“ ist wieder homophon - und der Tau selbst ist ein Geist, ein Zwischenwesen, nicht Wolke, nicht Wasser, plötzlich am frühen Morgen ist er da und verschwindet wieder auf unerklärliche Weise.

Sie haben schon genug von Gespenstern?

Verlieren sie nicht die Geduld, denn jetzt sind wir am entscheidenden Punkt:

Webern erschien hinter Nono, aber hinter Beiden erscheint plötzlich noch etwas anderes, ein musikalisches *phasma*, eine wahrhafte musikalische Gespensterheuschrecke. Sie oder er ist ein Wunder an Mimesis und Anpassung, hat viele Jahrhunderte überstanden, und man kann sie sehr stimmig - wenn man Sinn für diese Art Humor hat - eine Gottesanbeterin nennen. Ein Exemplar der musikalischen Phasmen (sicher gibt es mehrere, wenn nicht unzählige) geistert hinter Webern und Nono, oder besser gesagt, es spukt *in* Webern und Nono.

Man sieht, man hört es, und sieht und hört es gleichzeitig nicht, weil wir es so gut kennen, das ist seine mimetische Kunst, aber es ist ganz deutlich da: das musikalische Phasma ist – und jetzt werden Sie bestimmt von der Banalität dessen, was kommt, enttäuscht oder schockiert sein - , also das musikalische Phasma ist der uns allen wohlbekannte *Choral*.

Nono lässt auf den Anfang des kommunistischen Manifests wie in einem Oratorium von allen Sängerinnen gemeinsam, quasi als säkularisierten Kantionalsatz, das Gespenst eines Chorals in zwei Zeilen an uns vorüberziehen und bei Webern stehen die einzig choraliter gesetzten Chorstellen genau da, wo in einer Kantate der Choral erscheinen soll, nämlich am Schluss – und wir bemerken es nicht.

Choral allgemein:

Nicht das Thema, aber das Objekt meines Vortrags ist diese Erscheinung, dieses Phasma, dieses Phantom, das wir alle so gut zu kennen meinen: der Choral

Kennen Sie einen „echten“ Choral von Haydn?

(Evtl.: Ja es gibt welche, z.B. den *St. Antonius - Choral* aus dem *Divertimento* Nr.6, aber das ist schon ein in Kammermusik anverwandelter Choral und Haydns „echte“ Choräle sind sicher nicht seine größten Meisterwerke.)

Ich auch nicht, aber – mein Vortrag wäre sonst nicht gespenstisch genug - es gibt ihn.

Er hat sich in guter Gespenster-, in guter Phasmiden-Tradition verborgen, er steht förmlich vor unserer Nase. Wie Hamlets Vater tritt er oft geharnischt auf, und dieser Choral als Gespenst erscheint, ganz brav, jede Nacht, Schlag zwölf. Und *wir alle* kennen ihn, oder soll ich sagen, „es“?

→ Deutschlandlied vorspielen (als Blasmusik-Hymne)

Erlauben Sie mir einen – zugegebenermaßen - allzu kurzen Rückblick:

„Chora“, griech. die Menge, singt im „Choral“ zunächst als Kirchenvolk. Der homophon-mehrstimmige, protestantische Kirchengesang bringt dabei, wie Beat Wyss hervorragend beschrieben hat, eine entscheidende Wende durch die Einführung der deutschen Sprache. So kommt der Choral als Gesang der Menge in die Kantate und sozusagen *ganz am Ende der Geschichte* auch in die Oper „Al gran sole“, die eine weltliche Überkantate, eine reine Chor-Oper ist.

Choral, Hymnus und Anthem sind Geschwister: schon kurz nach der Reformation kippen sie nochmals um, werden jetzt zur Nationalhymne, zum National Anthem. So verweltlicht singt nun die „normale“ Menge, das Volk ohne Bindung an die Kirche, jetzt aber gebunden an einen König, Kaiser oder an eine Nation.

Verfolgt man die Geschichte der deutschen Hymnen so findet man Folgendes:

Schon 1561 komponiert Johann Walter, ein Mitarbeiter Luthers, der Gründer der ersten Kantorei und der so genannte „Vater der protestantischen Kirchenmusik“, auf einem fliegenden Blatt „Wach auf, wach auf, du deutsches Land, du hast genug geschlafen!“. Weiter im Text finden sich folgende Zeilen: „Gott hat dich, deutsches Volk, geehrt mit seinem Wort der Gnaden,... Viel Feind, groß Not und Hassgeschrei. Tritt an und fürcht ihr keinerlei! Die Rott wirst du zerschlagen.“.

Und später im dreißigjährigen Krieg finden wir ein weiteres Lied mit ebenfalls martialischem Text: „Sichres Deutschland, schläfst du noch? ...Wach auf, du deutsches Reich“

Schließlich, im Jahre 1797, erscheint folgendes Lied, dessen Gespenst wir schon gehört haben:

„Gott erhalte Franz den Kaiser“

Bekanntlich hatte Haydn in England den großen Effekt der Englischen Nationalhymne beobachtet und wollte für seine Heimat und für seinen Kaiser etwas Ähnliches schaffen.

Das Martialische ist hier im Vergleich zu den früheren Liedern weit marginaler, aber noch betont der Text in religiöser Überhöhung die Nähe Gottes und des Kaisers: „Gott erhalte Franz den Kaiser, ...hoch als Herrscher, hoch als Weiser“.

Hatto Beyerle weist darauf hin, dass sich im „Gott erhalte Franz...“ auch die Melodie von „pater noster, qui es in coelis“ verbirgt.

Haydn – Quartett:

Direkt im Anschluss komponiert Haydn dann, wie wir wissen während der Arbeit an der Schöpfung, seinen berühmten Quartett-Satz.

→ anhören (nur Thema)

Was passiert hier?

Es geschieht eine Transferierung, eine Anverwandlung und auch eine Privatisierung der Hymne in die bürgerliche Musikform Streichquartett, gleichzeitig handelt es sich aber gerade auch um eine Universalisierung durch Wegfall des - in diesem Fall - ersten Textes. Die deutsche Nationalhymne mit dem neuen Text von Hoffmann von Fallersleben wird dann, 1841, den Haydn-Quartett-Satz wieder zum Gespenst machen.

Aus dem Österreich der dreißiger Jahre wird die reichlich gespenstische Szenerie berichtet, dass sich, der Kaiser hatte ja schon 1918 abgedankt, Kaisertrübe bei Konzerten mit Haydns Kaiserquartett im 2.Satz von den Sitzen erhoben und mitsangen.

Und ein bisschen gespenstisch ist der Quartettsatz auch selbst, er ist ganz zart *aus den Fugen*, verschoben, denn die Phrasen liegen konsequent quer zum Takt. Jede Phrase beginnt immer mit einem Auftakt, der später durch die *forzati* in der zweiten Hälfte des Stücks unterstrichen wird. Und es ist eben nicht, wie es meist geschieht, so auch in der gehörten Bläserversion, so zu singen: ***Ei nig keit und Recht und Frei heit*** etc.

Eine kleine Nebenbemerkung zu: *aus den Fugen*.

Jeder Kammernusiker weiß, wie sich die anachronistische und anarchische, weil die Architektur des Sonatensatzes sprengende Form der Fuge schon bald wieder in die Quartette Haydns, Mozarts und Beethovens - bei letzterem mit fatalen Folgen für die „prästabilisierte Harmonie“ des Quartetts - hineinschleicht. Auch in den Variationen, die unserem Choral bei Haydn folgen, kann man das Übrige – sie sind ja fast in der Art von Choralvorspielen komponiert – schon feststellen.

Und noch eine Nebenbemerkung:

Haydn ist, ganz gegen sein heutiges „Image“, ein durchaus politisch denkender Komponist. Sein politischer Beitrag beschränkt sich bei weitem nicht nur auf die gerade vorgestellte Hymne oder auf Abschiedssymphonien, um gewerkschaftliche Forderungen der Orchestermitglieder ästhetisch zu unterschreiben. Als augen- und ohrenfällige Beispiele ließen sich auch die „Missa in tempore belli“ oder seine Militärsymphonie nennen.

Und politisch zu verstehen, aber in einem, wenn der Super-Superlativ hier erlaubt ist, „universaleren“ Sinne, ist auch das folgende Stück:

Haydn – Schöpfung :

Haydns Schöpfung ist universal, weil sie aufs Ganze geht, sie befindet sich konsequent auf dem Schnittpunkt zwischen religiöser und nicht religiöser Welt, möchte beide Welten umfassen. Und dass sich einzelne Kirchen genau aus diesem Grund eine Aufführung des Stückes verboten, konnte deshalb Haydn nur verwundern. Umgekehrt ist es daher auch nicht erstaunlich, dass schon die Uraufführung 1798 in Wien sehr erfolgreich war, und das Stück gleich in ganz Europa nachgespielt wurde, - zum damaligen Zeitpunkt gewissermaßen universal.

Nr.1

Die vieldiskutierte „Vorstellung des Chaos“, die ja paradoxerweise ein Meisterwerk an Ordnung ist, falls Ordnung wirklich den Gegensatz von Chaos darstellt, möchte ich hier unbeachtet lassen.

Vielmehr interessiert mich in diesem Satz das C-Dur, der Hyper-Topos der Aufklärung, das Enlightenment, das Licht. Hier ist die Musik völlig *aus den Fugen*: es klingt fast wie ein Kalauer, wie eine Parodie auf Heidegger, aber es stimmt auch, denn es findet sich tatsächlich weit und breit keine Fuge.

Denn beim Licht verbietet sich jeder Kontrapunkt, das Licht, die Aufklärung schlechthin ist völlig „out of joint“, jenseits jeder musikalischen Verhältnismäßigkeit, ist die absolute Affirmation eines einzigen Aspektes.

Und dieses totale eine Licht ist ein musikalischer Effekt, der jenseits aller Hörerfahrung der Zeitgenossen gewesen sein muss, was bis heute nachwirkt:

→ hören sie das Licht aus Nr.1 der Schöpfung und im Anschluss gleich Nr.2:

Nr.2

„Nun schwanden vor dem heiligen Strahle des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten.“

Das sagt der Text, aber in der Musik sind die Schatten ja gerade komponiert.

„Verwirrung weicht“

Bei der Wiederholung des Textes ist die Verwirrung schon wieder in der Musik mit einem Anklang an die Schatten.

„Erstarrt entflieht der Höllengeister Schar“

Jetzt geht's richtig los, und ob das eine Flucht ist, da sagt die Musik eigentlich das Gegenteil. Die Geister werden plötzlich unverhältnismäßig übermächtig, als wäre das gerade erreichte C-Dur-Licht schon wieder ganz vergessen. Und die Musik gerät, indem sie in die Fugen gerät, aus denselben: alles schwankt und stürzt, die Tonarten, der Satz, die Phrasen: „Geister“ sind polyphon.

Die *Rettung* ist dann homophon, - und womit werden wir gerettet? mit einem Choral:

„Und eine neue Welt“

Aber die Geister sind mächtig, urplötzlich, zur Unzeit beginnt der Reigen nochmals, bevor wir wirklich gerettet werden.

Wirklich ?

No.3 kommt dann ja gleich mit apokalyptischen Naturgewalten hinterher.
(das können sie aber selbst nachhören)

Danach kehrt aber doch für eine Weile Ruhe in der „Schöpfung“ ein, bis in

No. 24,

wieder in C-Dur, schließlich der Mensch als „König der Natur“ erscheint.

→ Anfang vorspielen;

Aber es dauert nicht lange, nur bis

No.27,

bis ein ganz neuer Schreck uns in die Glieder fährt, und uns in dem ganzen Schöpfungsjubel en passant klar gemacht wird, wer im Hintergrund vielleicht doch die Fäden hält:

„Du (Gott) wendest ab dein Angesicht, da bebet alles und erstarrt. Du nimmst den Odem weg; in Staub zerfallen sie.“

→ vorspielen;

Das ist für mich die am meisten und vielleicht einzig wirklich beängstigende Stelle der Schöpfung, weil es scheint als würden wir von innen ersterben und erstarren. Zwar gibt uns Gott den Odem wieder, aber der Schrecken sitzt uns tief in den Knochen.

Die Schöpfung ist aus den Fugen und wie gesagt, gibt es für einen kurzen Moment der Musikgeschichte wirklich keine echten Fugen, diese amorphen, anachronistischen Musiken mehr.

In (fast) der ganzen Schöpfung ist der Spuk der Fugen, des Kontrapunkts und damit der alten Zeit ganz dem klassischen Satz, der Architektur unterworfen, wie ein gebannter Geist. Nur kurze Zeit später wird uns der Kontrapunkt – ich habe es schon angedeutet - bei Beethoven und bekanntlich vor allem bei Schumann wieder an „Verrufne Stellen“ und andere Abgründe führen, - bei Haydn ist das aber doch, vor allem im Text, noch fern.

Haydns Anspruch ist klar: „Meine Sprache versteht man durch die ganze Welt“ und die Schöpfung ist ein Übergaberitual: Gott übergibt die Welt an die Menschen.

Und so wird die „Schöpfung“ zum Manifest einer sozusagen allerersten Internationalen, zu einer Internationalhymne der Aufklärung. Die Schöpfung ist die Internationale der bürgerlichen Kultur, sie erklärt alles (*so ist die Welt gemacht!*) und klärt alles auf (*C-Dur ist die oberste Maxime, auch wenn das Stück lustigerweise in B-Dur endet!*). Das verlorene Paradies - bekanntlich basiert Haydns Schöpfung auf John Miltons „paradise lost“ von 1674 -wird in der „Schöpfung“ als wieder gewinnbar beschrieben, als machbar. Haydn und sein Librettist Gottfried van Swieten manifestieren in der Schöpfung folgende Position:

Wir Menschen werden Götter, sind die Krönung der Schöpfung. Und in der Schöpfung, durch den Schöpfungsakt arbeitet jetzt Gott uns zu. Gott arbeitet für uns durch Nacht zum Licht.

Bei Beethoven hat sich kurz danach dieses „Phantasma“ fast schon wieder verflüchtigt, ein erstes Anzeichen ist vielleicht schon der vieldiskutierte C-Dur-Septakkord-Anfang der ersten Symphonie, die unmittelbar nach und vielleicht auch unter dem Eindruck der Schöpfung entstand. Bei Beethovens letzter Symphonie hat sich das Bild dann entscheidend verzerrt: „Freude schöner Götterfunken“ klingt schon bedeutend verzweifelter als „Vollendet ist das große Werk“, denn „Freude schöner Götterfunken“ will im Unterscheid zum C-Dur Haydns, das es einfach tut, affirmieren, und ist deshalb beim Affirmieren – wie man leicht hören kann - bedeutend verkrampfter. Das „Alle Menschen werden Brüder“ als Ideal der Aufklärung, Echo der fraternité der französischen Revolution, klingt zu siegesgewiss, als dass daraus nicht ein Pyrrhus-Sieg hätte werden müssen, - alle Aufführungen der 9.Symphonie Lügen strafend. Bei Beethoven ist es schon wieder vorbei mit der „Krönung des Menschen“, hier müssen wir uns selbst durch Nacht zum Licht hindurcharbeiten und es ist nicht sicher, ob dieses Licht nicht schon, wie dann später in der Romantik sicher, ein „Zwielicht“ ist.

Enlightment - Aufklärung: Haydns C-Dur ist ein „Kantisches Signal“, bezeichnet den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“, und die biblische Geschichte ist damit auf den Kopf gestellt:

Adam, der neue Mensch, tritt aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, denn gerade die Unmündigkeit erscheint den Zeitgenossen jetzt als Adams Sündenfall, und er wird zum neuen Gott, der sich die ganze Welt untertan macht, sein Paradies

nicht verliert, sondern es sich selbst erschafft. Der Wahlspruch des neuen Adam ist:
„Hilf dir selbst, dann hilft dir Gott.“

Und Schöpfung heißt hier also auch Erschaffung einer eigenen Welt, wodurch auch der Künstler zum neuen Schöpfer wird.

Wobei Haydn, als Schöpfer der Schöpfung, posthum dabei eine schlimme Pointe „erleben“ musste, man möchte sagen: eine „Köpfung“ statt einer „Schöpfung“. Denn er selbst wurde ja schließlich bis zum 20. Jahrhundert zum Gespenst, als der Aufklärungswahn, personifiziert durch die Schädellehre Dr. Franz Joseph Galls, kurz nach seinem Tod jemanden seinen Kopf stehlen ließ und Haydn unbekopft, ungekrönt durchs Jenseits wandern musste, bis der Schädel 1954 seinen Weg zum Körper zurückgefunden hatte.

Geist und Gespenst liegen eben näher beieinander als man meinen sollte - und wer wüsste das besser als die Generationen von Musiktheoriestudenten, die sich bemühen einen anständigen Choral zuwege zu bringen.

Welche Rolle spielt der Choral, das Hymnische, das sich in den Ritzen der Schöpfung als Musikwerk verbirgt, auf der Bühne dieser *neuen Schöpfung*, dieses *Gesamtweltmodells*, das von Haydn mit seinem Oratorium gemeint ist?

Sicher die Rolle eines Wiedergängers und eines Geistes aus alter Zeit in der bürgerlichen Kammer- und Orchestermusik, die ja von Haydn erfunden wurde. Der Choral als säkularisiertes Relikt der Religion, das immer noch und wieder auf die religiösen Wurzeln verweist, steht hier, wie der Geist von Hamlets Vater und wie auch oft schon in den Kantaten Bachs, für eine „Mahnung an die Zukunft“. Beim Choral, bei der Hymne wird *stillgestanden*, es wird einer Sache, eines Ereignisses, oft der Toten *gedacht*, deren Erben wir sind, es wird *gesühnt* und für die Zukunft *gehofft*, auf eine bessere, auf eine neue Welt. Und es wird *gebannt*: gerade in der Symphonischen Musik wird der Choral zum Geisterbanner erster Qualität, zum Topos der Überhöhung, des „Erhabenen und Feierlichen“, wie das Riemann-Lexikon sagt, und ist damit zum Topos der Vertreibung aller niederen Geister geworden. Die Beispiele in der Literatur sind zahllos und – vom „Dankgesang eines Genesenden an die Gottheit, in der lydischen Tonart“ bis zu Gustav Mahlers großen symphonischen Chören - allgemein bekannt.

Internationale:

Nochmals zurück und vorwärts:

Die Schöpfung stellt die Internationalhymne der Aufklärung dar, sie ist deren großes musikalisches Manifest. Als sich im darauf folgenden Jahrhundert besagte Aufklärung dann als doch nicht so hell und glorreich, sondern eher trübe und ziemlich stürmisch herausstellte, kommt es zu einem großen Gegenmodell und zu einer ersten, wenn nicht bislang der einzigen, wirklich internationalen politischen Bewegung, dem Kommunismus.

Und der singt mit folgendem Lied:

(→ Internationale vorspielen)

„Wacht auf, Verdammte dieser Erde“

Sind das nicht Gespenster, Untote, die aus ihren Gräbern gerufen werden?

„...ein Nichts zu sein trägt es nicht länger, alles zu werden strömt zuhauf!

...Völker höret die Signale! Auf zum letzten Gefecht!“

Wir sind in einer Stimmung wie bei Hamlet im letzten Akt, und:
„...Es rettet uns kein höh'res Wesen, kein Gott, kein Kaiser, noch Tribun“
Da hat sich wirklich etwas grundlegend geändert.

Die „Internationale“, die Älteren werden sie noch mitsummen können, mit dem Text von Eugène Pottier, einem Kämpfer und Dichter der Pariser Commune, der die Verse 1871 schrieb, und der Musik von Pierre Degeyter aus dem Jahre 1889 ist eines der zentralen Zitate, - wie könnte es anders sein - in Nonos Oper „Al gran sole“.
Noch kündigt der „Nabucco“-Tonfall der „Internationalen“, die melodische Ähnlichkeit zum Gefangenenchor ist sicher kein Zufall, vom Aufbruch in eine neue Zeit. Aber der Choral des 20. Jahrhunderts, nur wenig später, belehrt uns schon eines Besseren:

Satie-Choräle:

→ ich spiele zwei Choräle von Satie aus den „Douze Petites Chorals“ (N.6 (1) + 6(2), sic!):

Was ist aus den Chorälen geworden?

Auf den ersten Blick sind sie jetzt eine kümmerliche Gattung, nur mehr Schatten ihrer selbst, sind Klavier(!)Choräle. Und nicht mehr die Menge oder die Massen, sondern ein einsamer Pianist „singt“ hier für sich und vielleicht für eine kleine Hörergemeinde. Sie sind textlos und gottlos, denn es gibt keinen Text zu sagen und keinen Gott zu besingen. Sie erscheinen als verstümmelte ziellose Gebilde, denn man könnte die Phrasen problemlos umstellen, ohne das „Formgefüge“, oder sollte ich sagen: das „Formgespinst“ zu zerstören. Harmonisch, melodisch, und formal sind sie völlig *aus den Fugen*, die Musik ist ganz und gar scheinbar und das Vorhandensein von Dreiklängen bedeutet ja bekanntlich noch lange nicht, dass hier eine tonale Sprache gesprochen würde. Auch historisch sind sie absichtlich desorientiert, komplett anachronistisch, denn es ist völlig unklar, welches Choralmodell hier vorherrschen könnte.

Schöllhorn - Der Vorhang geht auf. Das Theater stellt ein Theater vor. (1989):

Saties kürzester Choral kehrt in meinem Melodram „Der Vorhang geht auf. Das Theater stellt ein Theater vor.“ wieder, das auf einem Ausschnitt aus Ludwig Tiecks Theaterstück „Verkehrte Welt“ basiert. Mitten im Stück beschreibt der Text eine *Schlacht der Töne*:

FORTISSIME

Ha ! das Getümmel, die Attacken, das Schlachtgewühl von Tönen? Wohin rennt ihr? Woher kommt ihr? die stürzen sich wie Sieger durch das lauteste Gedränge, jene fallen, verscheiden; die dort kommen verwundet, matt zurück, und suchen Trost und Freundschaft. Da trabts heran, wie Rossesschnauben; da orgelts tief, wie Donner im Gebirg; da rauscht es, tobt es, wie ein Wassersturz, der verzweifelnd, sich vernichten wollend, über die nackten Klippen stürzt und tiefer, immer tiefer hinunter wütet, und keinen Stillstand, keine Ruhe findet.

Dabei wird musikalisch, über dem fernen Wirbel einer Militärtrommel, ein Totenchoral für die dahinscheidenden Töne angestimmt:

→ Ausschnitt vorspielen:

Das Pfeifen selbst ist geisterhaft, liegt zwischen *Spielen* und *Singen*. Wir hören eine Phantomflöten-Orgel, bei der der Körper der Musiker zur Flöte, und das Ensemble zur Orgel, zum Organum, also zum Werkzeug wird und die Musiker als Instrument gewissermaßen neben sich als Person stehen. Das Pfeifen ist hier ein körperlich-körperloser Klang, er *entfährt* den Musikern genau in dem Moment, in dem die Seelen die Körper der Töne, die im „Schlachtgewühl verscheiden“, verlassen.

Auch Ludwig Tiecks Text ist selbst *aus den Fugen*: die „Verkehrte Welt“ (wir erinnern uns an die von Derrida angebotene Übersetzungsvariante „The time is out of joint“ „Die Welt ist verkehrt.“), entsteht genau in der gleichen Zeit wie Haydns Quartett und die Schöpfung im Jahre 1798. Und ein Beispiel aus dem Parallelstück der „Verkehrten Welt“, dem „Gestiefelten Kater“ aus dem gleichen Jahr, kann zeigen wie weit Ludwig Tieck in diesem Moment von Haydns Position oder besser: von derjenigen des Textes der Schöpfung entfernt ist: völlig unvermittelt und gänzlich unpassend beginnt einer der Schauspieler mitten im Stück „Der Vogelfänger bin ich ja...“ zu singen, - das falsche Stück im falschen Genre. In van Swietens Libretto könnten solche Verrücktheiten nie vorkommen, in Haydns Musik passieren sie dagegen sozusagen an jeder Straßenecke.

Debussy – En blanc et noir:

Und nun noch ein Choral, der sich ins 20. Jahrhundert verirrt hat:

→ 2.Satz vorspielen;

Debussys „en blanc et noir“, dessen zweiten Satz sie gerade gehört haben, wurde 1915 komponiert und ist dem im Krieg gefallenen Oberleutnant Jacques Charlot gewidmet. Debussy sagt zu diesem Satz: „très poussé au noir et presque aussi tragique qu'un „Caprice“ de Goya“ (am 14.7.1915 an J. Durand). Sicher haben sie darin auch gleich den Choral «Ein feste Burg», dessen Text Martin Luther 1528 verfasst hat, erkannt.

Das „Problem“ (Problem heißt griech. „Schild, Schutzwehr, Bollwerk“), der Angriff, der sich gegen Frankreich gewandt hat, hier personifiziert durch den deutschen Choral, wird selbst, durch Debussy, als Schutzschild gegen Deutschland gewendet. Am den Kopf des Satzes stellt Debussy ein Zitat aus einem Gedicht von Francois Villon, der „Ballade contre les enemis de la France“ - die Richtung ist damit klar.

Auch der Luther-Text selbst ist äußerst wehrhaft:

Ein' feste Burg ist unser Gott, ein' gute Wehr und Waffen.
Er hilft uns frei aus aller Noth, die uns jetzt hat betroffen.
Der alt' böse Feind, mit Ernst er's jetzt meint,
gross Macht und viel List sein grausam' Rüstzeug ist,
auf Erd'n ist nicht sein's Gleichen.

In „En blanc et noir“ werden Gespenster mit Gespenstern vertrieben, und Debussy führt vor wie der Choral allmählich versinkt: „Vous verrez ce que peut prendre l'hymne de Luther pour s'être imprudemment fourvoyé dans un *Caprice à la française*“ (Sie sehen was geschieht wenn sich die Luther-Hymne unvorsichtigerweise in einer französischen Caprice verirrt).

Dazu tritt, wie wir ebenfalls gehört haben, als Gegenmodell von Ferne die Hymne der französischen Revolution, die „Marseillaise“.

Auch Debussy ist *aus den Fugen, out of joint*: sowohl „Ein feste Burg“ als auch die „Marseillaise“ sind anachronistisch, entstammen nicht der Zeit Debussys und schon gar nicht seiner musikalischen Welt.

blanc et noir

weiße und schwarze Tasten

schwarz auf weiß

gut und böse (schwarz gegen weiß)

hell und dunkel

Licht und Schatten

Das ist die gleiche Dualität wie in Haydns Schöpfung und auch bei Debussy leuchtet das C-Dur zu Beginn des ersten Satzes von „En blanc et noir“ noch ein wenig wie Haydns Licht. „Diese Tonart vermittelt am sichersten das Gefühl von Ewigkeit.“ sagt Debussy in einem ironischen Seitenhieb auf Richard Strauss.

Das Zitieren des Luther-Chorals gleicht einer (Geister-)Beschwörung, als ließen sich die dunklen Wolken, die bösen Geister mit dem Teufel selbst aus- oder vertreiben.

Bertold Brecht hat einen ähnlichen Beschwörungsversuch unternommen:

In seinen Hitler-Chorälen aus dem Jahre 1933 findet sich auf die Melodie von „Ein feste Burg“ ein neuer Choraltext.

→ vorlesen;

Jetzt wendet sich der deutsche Choral gegen den deutschen Diktator Adolf Hitler, der, gerade an die Macht gekommen, die Kommunisten verfolgen lässt. Auch hier erscheinen wieder die Begriffe *schwarz* und *weiß*, jetzt aber als Bild für die Evidenz und Klarheit des Kommunismus, der von Hitler „mit vielem Braun“ verdeckt wird. Und dazu tritt auch der doppelte Hinweis auf die Kommune, die Ideale der Pariser Commune, die den Schauplatz des ersten Aktes der Oper „Al gran sole“ bildet.

1971 spukt es nochmals, ein Gespenst erscheint, aber nicht in Europa, sondern: « Ein Gespenst geht um *in der Welt* ». So heißt ein Stück für Sopran, Chor und Orchester, das Luigi Nono kurz vor „Al gran sole“ komponiert und das er teilweise in die Oper übernommen hat. Nono meint die ganze Welt, wie Haydn zuvor auch die ganze „neue Welt“ meinte. Haydns Versprechen der Aufklärung erscheint hier wieder als uneingelöste und vielleicht uneinlösbare Utopie:

„Al gran sole“ - *gran sole* ist das große Licht, die große Sonne, unter der hier ein Gespenst umgeht. Bei Nono geht es auch und wieder um die Schöpfung, die Erschaffung einer „neuen Welt“. Es geht um die Utopie des Kommunismus und um die Utopie einer Welt ohne Leid, - dafür steht die Beschwörung der gescheiterten Revolutionen in der Oper. Das kommunistische Manifest dient dabei als Gebetbuch der Kommunisten, und daher wird der Text als Choral, als Hymne gesungen.

Vom Geist zum Gespenst: vom Glanz und Elend der bürgerlichen Ideale zum Gespenst des Kommunismus. Schon bei Haydn war – wie dargestellt – die Aufklärung ständig bedroht. Haydns universale Ideale, die nie Wirklichkeit wurden, sollen bei Nono durch die universale Kraft des Kommunismus erneuert, auf neue Weise geboren und gerettet werden.

Der Choral ist die musikalische Basis des Verbrüderungsideals, das in der Nationalhymne stattfinden soll: „Einigkeit“ ist das erste Wort der deutschen Hymne. Die Ersetzung des Religiösen durch das Nationale macht ihn gespenstisch und mit ihm auch das Verbrüderungsritual, das bekanntlich in schlimmsten Kriegen unter den Nationalstaaten endete. Doppelt gespenstisch wird der Choral, wenn er dann internationalisiert wird, und, wie bei Nono, von einem Gespenst, also von sich selbst zu sprechen beginnt. Dass der Choral sich diesen Situationen scheinbar bruchlos anschmiegen kann, dass er so phasmidisch ist, steigert gerade seine gespenstische Qualität: *wir erheben uns, es wird „erhaben“, die Hymne erklingt, wir legen die Hand aufs Herz und singen* – und alle alten, uralten und bis zum heutigen Tage gestauten Anklänge, Assoziationen, Bilder, Bedeutungen des Chorals schießen in diesem gemeinschaftlichen Augenblick zusammen und uns damit die Tränen der Rührung in die Augen, weil so viel Überhöhung und Unterfütterung durch Geschichte uns erschüttert, uns als Einzelne scheinbar auflöst, uns in Tränen auflöst, Tränen eines Glücks, für das wir überhaupt nichts können. Wenn etwas gespenstisch ist, dann ist es all das.

Der Choral schmuggelt sich wie eine Gespensterheuschrecke durch das Laub, durch den Wald der Musikgeschichte, allen Epochen, Stilarten und sogar fundamentalen Erschütterungen der musikalischen Systeme zum Trotz. Seine phasmidische Anverwandlungsfähigkeit besteht in seiner Aufladbarkeit für unterschiedlichsten Sinn, der nur immer eines gemeinsam haben muss, nämlich Gemeinsamkeit, einen Aspekt von Verbrüderung und damit auch den Aspekt der Abgrenzung nach außen.

Jacques Derrida übersetzt „Chora“ auch als Platz, Ort, und der Choral ist ebenfalls ein Ort, ein Platzhalter, eine Projektionsfläche, auf den verschiedenste Ideen und Ideale ihre Bilder projizieren können. Der Choral wird sich diese Bilder einverleiben und den Wald in eine kollektive, homophone und unheimliche Bewegung versetzen, weil das, was sich da im Einklang bewegt, nicht der Wald, sondern die Phasmiden, oder anders: nicht die Nation, sondern unsere Herzen, die national schlagen, sind.

„Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.

(...)

Ich legte mich auf den Boden und hörte die Welt ihre Runden drehn im Gleichschritt der Verwesung.

I'M GOOD HAMLET GI'ME A CAUSE FOR GRIEF
AT THE WHOLE GLOBE FOR A REAL SORROW

(...)

WIE EINEN BUCKEL SCHLEPP ICH MEIN SCHWERES GEHIRN
ZWEITER CLOWN IM KOMMUNISTISCHEN FRÜHLING
SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE

(...)

Hier kommt das Gespenst das mich gemacht hat, das Beil noch im Schädel.“

So beginnt Heiner Müllers „Hamletmaschine“ und es finden sich alle unsere Stichwörter in diesem oratorienartigen, genau zwischen innerem und äußerem Theater lokalisierten Text wieder. Die Hamletmaschine ist eine Abrechnung, ein Blick zurück auf die ganze Geschichte, die in Urzeiten verhängnisvoll mit Hamlet begann, immer wieder eine trügerische und gleichzeitig so hoffnungsvolle Aufklärung

durchlief, und die sich bis heute auf so fatale Weise zwischen Hoffnung und Enttäuschung fortsetzt.

Der Komponist Georges Aperghis hat anlässlich der Jahrtausendwende diesen Text für Soli, Chor und großes Ensemble zu „Die Hamletmaschine-Oratorio“ verarbeitet.

„Ich habe die Hamletmaschine so konzipiert, als wäre es eine Passion.“ sagt Aperghis.

Hier klingen „die Ruinen von Europa“, die verlorenen Utopien in einem Feuerwerk der musikalischen Ereignisse an, und immer wieder hören wir Fetzen von Chorälen in diesem Wald, dieser Hydra, die uns gleich zu Beginn des Stückes zu ersticken droht.

→ Ausschnitt „Hamletmaschine“

Erlauben Sie mir zum Abschluss auf einen weiteren Text Heiner Müllers - *Herakles 2 oder die Hydra* – hinzuweisen, der mit den schönen phasmidischen Satz „Lange glaubte er noch den Wald zu durchschreiten, in dem betäubend warmen Wind, der von allen Seiten zu wehen schien und die Bäume wie Schlangen bewegte (...)“ beginnt.

Klang- & Notenbeispiele:

1. Nono – Al gran sole, Gespenst
2. Webern – Kantate Nr. 1 , 3. Satz

Modell Choral-Hymne:

3. Nationalhymne
4. Haydn – Gott erhalte Franz den Kaiser
5. Haydn - Kaiserquartett
6. Haydn – Schöpfung, Nr.1, 2, 24 und 27

Geister von Chorälen:

7. Internationale
8. Satie - Choräle
9. Schöllhorn – Der Vorhang geht auf
10. Debussy – en blanc et noir (Ein feste Burg ist unser Gott)

Finale:

11. Aperghis – Hamletmaschine-Oratorio, erster Satz (Ausschnitt)

Seitenblicke:

- H. Lachenmann – Tanzsuite mit Deutschlandlied
- L. Berio – A Ronne (Ein Gespenst geht um...)
- K. H. Stockhausen – Hymnen
- N. A. Huber – Gespenster
- W. Rihm - Hamletmaschine
- B. Brecht – Das Manifest