

## Wolfgang Lessing

### »Der Komponist Volker Blumenthaler«

#### Ein Portrait

Die 1995 uraufgeführte Kammeroper „Jason ~~und~~ Medea - Schwarz überwölbt Rot“ kann als ein Kulminationspunkt angesehen werden, in dem zentrale Fragestellungen Blumenthalers aufgegriffen und weitergetrieben werden. Wie bereits im Klarinetten trio „Schattengeburt“, so steht auch hier das Motiv des „Aufbruchs“ im Mittelpunkt der kompositorischen und inhaltlichen Überlegungen. Kontrapunktierte Blumenthaler in seinem Trio jedoch die desaströse Redundanz, der auch utopische Entwürfe in seinen Augen nicht entrinnen können, unvermittelt mit einer hintergründig wirkenden kompositorischen Ordnung, die als „geträumte Harmonie“ etwas aufscheinen ließ, was auf der linearen Zeitebene nicht, oder noch nicht erreichbar ist, so konzentriert er sich nun radikal auf das Moment des Scheiterns:

„Da macht sich einer auf den Weg, um einen Traum zu verwirklichen. Das Ziel liegt in der Ferne: ein horizontales Traumbild von magnetischer Anziehungskraft. Jason bricht auf mit Macht, umhüllt von der Aura des Siegers. [...] Der strahlenden Macht des Aufbruchs folgt die allmähliche Demontage. Das Erreichen des Ziels, Heimreise und Ankunft in Griechenland bilden eine Spirale der Katastrophe.“<sup>1</sup>

Obwohl Blumenthaler „das Moment des Scheiterns“ als „zentralen musikalischen Gestus“ des Werkes ansieht, verweigert er sich nicht der Frage, „ob der Augenblick der Niederlage noch Elemente des Utopischen, wenn auch nur in Resten in sich tragen kann.“ Nicht mehr das stumme Versprechen einer auch die Ausweglosigkeit überspannenden musikalischen Struktur (wie die Proportion des „Goldenen Schnitts“ in „Schattengeburt“) markiert in „Jason ~~und~~ Medea - Schwarz überwölbt Rot“ den Ort des Trostes, sondern einzig und allein das Vertrauen auf eine Formulierbarkeit des Scheiterns: Im künstlerischen Akt der Benennung findet eine „Horizontabschreitung“ (Hans Blumenberg) statt; die Orte der Sinnlosigkeit werden präzise topographiert und weisen damit über ihre Verlassenheit hinaus. In Anlehnung an Italo Calvinos Begriff des „mot juste“ spricht Blumenthaler in diesem Zusammenhang von der

---

<sup>1</sup> Die Zitate stammen sämtlich aus der Vorlesung „Jason vom Scheitern und der Magier des Zufalls - Einsichten in die Kammeroper ‘Jason ~~und~~ Medea/ Schwarz überwölbt Rot‘“, die der Komponist im März 1997 an der University of Harvard/Departement of Music, Cambridge/USA hielt

„magischen Kraft“ einer gestisch verstandenen musikalischen Motivik: Als „Konzentrate eines Gedankens, einer inneren Bewegung“ vermögen sie blitzartig Zusammenhänge zu stiften und somit „Ordnungsbeziehungen“ zu formulieren, ohne auf einen logozentristischen Strukturbegriff zurückgreifen zu müssen.

Blumenthalers Beschäftigung mit dem Argonautenmythos reicht bis zum Beginn der neunziger Jahre zurück und führte zunächst zu zwei Werken, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kammeroper stehen. Als „erste Etappe der Annäherung“ entstand 1991 die „Jason-Studie“ für Streichquartett, bei der zwei Werkfragmente - die Torsi eines Streichtrios und eines abgebrochenen Quartetts - ineinander verkeilt wurden. „Das Stück beginnt mit einer Kraftmetapher, als Chiffre des Ausfahrens. Im Verlauf des Stückes zerfließt diese wie ein Trugbild bei näherem Augenschein [...]“.

Als ein „Psychogramm des sterbenden Jason, ein Klangbild der Agonie“ folgte dann 1993 der „Jason-Essay“ für sieben Musiker (die Besetzung entspricht bereits dem Kammerensemble der späteren Oper), dessen „dreiteilige Anlage „Heftig-Ruhig-Heftig“ „wie eine Hohlform“ die spätere szenische Anlage von „Jason ~~und~~ Medea - Schwarz überwölbt Rot“ antizipiert. Der Beginn des einleitenden „Prolog“ der drei Streicher (VI, Va, Vc) formuliert exemplarisch die bereits das Streichquartett beherrschende Geste, in der sich die Augenblicke des „Aufbrechens“, des „Scheiterns“ und des „Zerfallens“ zu einer Einheit verdichten (den auffahrenden „Sforzato“-Aktionen folgt unmittelbar ein Prozeß der Klangzersplitterung). Das „gestische“ Moment derartiger Motive wird durch eine differenzierte, unablässig wechselnde Rhythmik unterstrichen: Blumenthalers Begriff des „Motivs“ meint gerade keine formalisierte Gestalteinheit, sondern bezeichnet die formbildende Kraft einer ins emotionale Zentrum weisenden Geste.

Zwangsläufig führt die in Blumenthalers Werken der neunziger Jahre deutlich zu beobachtende Abkehr vom westlichen Struktur- und Systembegriff zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem Zufall. Die einheitsstiftende Kraft von Gesten kann - meint sie es ernst mit ihrer Abwendung von einem objektiv und subjektiv beherrschbaren logozentristischen Kalkül - nicht mehr allein auf ein planvolles kompositorisches Handeln vertrauen, sondern läßt sich vom Bewußtsein eines „magischen“ Zusammenhanges der Dinge leiten.

„Am Ende der Komposition *Jason Essay* stand überraschenderweise eine Zahl. Die Zahl *Elf*: Die ‘unreine’ Zahl bei den Christen, bei den Arabern die ‘stumme’ Zahl und im Tarot die Zahl des Weges oder der Entscheidung. [...] Die Zahl *Elf* hat sich ‘zufällig’ und mit Macht in die Komposition eingeschlichen. Ein absichtsvoller Plan existierte von Anfang an nicht. Die Entdeckung eines Zusammenhanges dieser Art trat erst zum Schluß der Arbeit an dem Stück ein. Die Zahl regiert den Umfang, die Dauer, die entscheidenden Schnittpunkte der Dramaturgie, sogar einzelne klangliche Ereignisse und zuletzt auf beinahe unheimliche Weise den Zeitpunkt der Fertigstellung.“

Was einem in der westlichen Tradition einer unhintergehbaren Subjekt-Objekt-Relation verwurzelten Hörer als „Zufall“ erscheinen mag, gibt sich Blumenthaler als eine innere Zusammengehörigkeit auch des vermeintlich Disparaten zu erkennen. Vergleichbar jener prägnanten Bestimmung Max Frischs, die den „Zufall“ als „das Fälligste, was uns zufällt“<sup>2</sup> begriff, zeigt sich für Blumenthaler in den in der Tat auffallenden Korrespondenzen der Kammeroper eine „Ordnung der Dinge“, die durch die raum-zeitlichen Kategorien westlicher Erkenntnistheorien verdeckt wird, wenngleich sie - hierin liegt eine überraschende Pointe - im Nachhinein auch rational analysiert werden kann.

Es ist charakteristisch für Blumenthalers Schaffen, daß diese zentrale Neubestimmung kompositorischer Arbeit zugleich auch in die inhaltliche Problematik der Oper hineinweist: „Das Eindringen des Magischen in den Raum des Jason schien mir typisch und bezeichnend für den Konflikt, dem diese Figur ausgesetzt ist. Dem Magischen haftet für den rationalen Griechen, also dem Menschen des westlichen Typus, das Unerklärliche und das Barbarische an. Es ist eine intuitive Kraft, zugehörig einer älteren Welt, der Welt der Medea. Fremdheit wird in diesem Konflikt zur Grundempfindung.“

Fremdheit als zentrale „Kommunikationsform“ der Oper verbietet einen stringenten Handlungsrahmen, sondern bedarf einer „Geste“, deren magische Kraft vermeintlich Heterogenes im Vertrauen auf eine wechselseitige Durchdringung zusammenträgt. In diesem Sinne gestaltete sich „Jason ~~und~~ Medea“ „zu einer Collage aus verschiedenen Fragmenten: Homer *Odysse*, Ovid *Metamorphosen* (7. Gesang), Euripides *Medeia* (Schluß), Grillparzer

---

<sup>2</sup> Max Frisch: *Tagebücher 1946-1949*, Ffm 1950, S. 409

*Medea*, Gedichten von Trakl [...] und *omoitsutsu*, ein Waka der mittelalterlichen japanischen Dichterin Ono no komachi.“

Dem „Konflikt“ zwischen den beiden Protagonisten entsprechen polar entgegengesetzte Ausdrucksebenen. Während Jason von einem Schauspieler dargestellt wird, der eine genau kontrollierte Textur zu bewältigen hat, wird der Shpäre der Medea der Gesang zugeordnet, der das „Fremde, das Unbekannte aus[drückt], das den Jason fasziniert. [...] Ihr Singsang spielt in einer nur den Eingeweihten verständlichen Sprache. [...] Die zauberische Szenerie wird komplettiert durch das Geräusch zahlreicher Quellen und Bäche. Naturklang, Instrumentalklang und Singstimme verschmelzen zu einem magischen Bild.“

Die hier angedeutete Polarität wird in Blumenthalers Konzeption auch noch um eine szenische Komponente ergänzt. Jasons Bewegung beginnt am Rand der Bühne; sein Bewegungsspielraum wird mit der zweiten Szene immer enger bis zur Agonie am Schluß der Oper (sie entspricht somit dem oben beschriebenen zentralen gestischen Modell des Streichquartetts bzw. des Jason-Essays). Medea hingegen beginnt im Zentrum und „driftet allmählich an die Peripherie der Bühne. Das Moment des bewegungsmäßigen Überlappens der Figuren ist identisch mit dem Kampf der beiden.“

Die Kammeroper wurde während der Veranstaltung „6 Tage Oper III“ am 15. März 1996 in der Tafelhalle Nürnberg vom Neuen Musiktheater Erlangen uraufgeführt.

Die im Zusammenhang mit der Oper zu beobachtende Tendenz einer Abkehr vom westlichen Struktur- und Systemdenken zeigt sich - wenngleich in erheblich modifizierter Form - auch im 1994 entstandenen Trio für Klarinette, Violoncello und Klavier „omoitsutsu...in Gedanken an“.

*In Gedanken an  
meinen Geliebten fiel ich  
in Schlaf und träumte  
ihn - und wußte nichts vom Traum  
sonst hätte ich ewig geträumt.*

Zusammen mit zwei weiteren japanischen Liebesgedichten bilden diese fünf Verse die strukturelle und affektive Grundlage des Werkes. Die Auseinandersetzung mit der ebenso strengen wie klaren Formwelt fernöstlicher Lyrik ergab sich nicht zuletzt nicht durch einen mehrjährigen Aufenthalt Blumenthalers in Taiwan. Der Komposition liegen drei als „waka“ bezeichnete Gedichte des japanischen Mittelalters zugrunde. Ein „waka“ besteht aus zwei voneinander abgesetzten Binnenstrophen, die von einer strengen, unumstößlichen Form beherrscht werden: Die dreizeilige Oberstrophe umfaßt 5+7+5, die anschließende Unterstrophe 7+7 Silben. Zusammen ergeben sich für einen „waka“ also 31 Silben.

Die von Blumenthaler ausgewählten Gedichte stammen von adligen Dichterinnen der sogenannten „Heian-Zeit“, die sich nach unserem Kalender vom Beginn des 9. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts erstreckte. Es sind Liebesbotschaften zwischen Mann und Frau, ihre Themen sind Sehnsucht und Trennung, die Erinnerung an vergangene Liebe und der Tod.

Das Trio ist, nach den Worten des Komponisten, zu verstehen als ein „Lied ohne Worte“. „Der Text“ - so schreibt Blumenthaler in einer Werkeinführung - „lieferte das Kontinuum, in das hinein die Töne tastend ihre Beziehung entwickeln.“ Die strenge Orientierung an den dichterischen Vorlagen äußert sich zunächst in einer ebenso präzisen wie phantasievollen musikalischen Transformation der Silbenstruktur: Die Silben der Texte werden von Blumenthaler in deutlich gegeneinander abgehobene „Klangereignisse“ übersetzt. So nimmt der Hörer gleich zu Beginn fünf getrennte und doch auch aufeinander bezogene Aktionen wahr: Eine lange verklingende große Terz des Klaviers, ein gezupftes Terzflageolett des Violoncellos, das sich in eine leiser werdende Tremolobewegung auflöst, ein im dreifachen pianissimo vorgetragenes „fis“ der Klarinette, das in ein crescendierendes Luftgeräusch einmündet. Die eindringliche und nur leicht variierte Wiederholung des Anfangsklanges markiert den Beginn des zweiten, siebensilbigen Verses. Und auch der dritte, nun wieder fünfsilbige Vers wird durch eine große Terz des Klaviers eingeleitet, die in allen drei Fällen gleich einer auskomponierten Interpunktion einige Sekunden reglos ausgehalten wird.

Mit dem Wechsel zur ersten Unterstrophe erfolgt ein schnittartiger Wechsel der Klangfarbe: Dumpfe, präparierte Flageoletteklänge des Klaviers beherrschen nun die Faktur. Aber nicht nur der Wechsel der einzelnen Binnenstrophen, sondern auch die Abfolge der drei „wakas“ ist kompositorisch genauestens auskonstruiert. Jedem „waka“ folgt ein Zwischenspiel, das sich

durch eine größere Dichte im Gestischen und Rhythmischen vom Kontext abhebt. Diese Interpolationen - vom Komponisten als „Atmungen“ bezeichnet - reagieren auf die traditionelle Vortragsweise eines „waka“ - Gedichtes, bei der das Aus- und Einatmen des Vortragenden ein essentielles Gestaltungsmittel darstellt. Diese „Intermezzi“ heben sich von den „Wakas“ durch größere Dichte im Gestischen und Rhythmischen ab. Die erste „Atmung“ ist ein kurzer, eruptiver Ausbruch, in der zweiten schwingt eine Art Mobile aus Klängen um einen Zentralton.

Diese strenge Orientierung an einem unveränderbar vorgegebenen Außenhalt bezeichnet freilich nur die eine Seite von „omoitsutsu“. Denn im gleichen Maße, in dem Blumenthaler die Formteile der Gedichte musikalisch kenntlich macht, überwölbt er sie durch ein dichtes Netz subtiler Korrespondenzen, durch die die Ordnung gleichsam improvisatorisch wieder aufgehoben wird. Auch in diesem Punkt folgt der Komponist den Textvorlagen: In allen drei „wakas“ wird der Charakter einer geheimen und intimen Liebesbotschaft durch eine Fülle flüchtiger Hinweise und Andeutungen künstlerisch gestaltet. Die von Blumenthaler geschaffenen Assoziationen reichen von signifikanten Tonwiederholungen bis hin zur Wiederkehr bestimmter Spieltechniken. Immer wieder blitzen beim Hören des Werkes Zusammenhänge verschiedenster Deutlichkeitsgrade auf, verdichten sich Korrespondenzen zu flüchtigen Konstellationen. Die mitunter ins Mikroskopische tendierenden Anspielungen lassen den geistigen Mitvollzug des Werkes zu einem unabschließbaren, offenen Prozeß werden. Jede erneute Begegnung mit „omoitsutsu“ wird auf andere verbindende Strukturen stoßen, wobei die Strenge und Klarheit der formalen Anlage ein Abgleiten ins Zufällig-Beliebige verhindert.

Durch die Gleichzeitigkeit von formaler Statik und improvisatorischem Duktus schafft Blumenthaler eine Textur, die kaum noch mit dem Strukturbegriff der mitteleuropäischen Musik zu vereinbaren ist. Während wir unter Struktur immer die Aufhebung sinnlicher Erscheinungen in ein form- und regelbildendes System verstehen, ermöglicht die unumstößlich vorgegebene Ordnung der „wakas“ das bedeutungsvolle, offene Spiel der einzelnen Strukturelemente. Die Abstraktheit des Beziehungsgeflechtes beschwört keine hinter den Erscheinungen stehende Ordnung herauf, sondern versucht jenes Flüchtige zu bannen, das

allem Sinnlichen und Konkreten anhaftet und das durch den Versuch einer direkten Fixierung unweigerlich zerstört würde.

Nicht um interesselos in sich kreisende, kristalline Strukturen geht es also, sondern um die künstlerische Gestaltung von Vergänglichkeit. Der Hörer nimmt den Rückgriff auf vorhergehende Klänge nicht als teilnahmslose Strukturbeziehung wahr, sondern erlebt sie als visionäre Beschwörung von Vergangenen oder als resignative Monotonie. In dem Sinne, in dem Th.W.Adorno aus der Musik Robert Schumanns oder Alban Bergs den Gestus des „Sich-Erinnerns“ heraushörte, weist auch „omoitsutsu“ von Volker Blumenthaler immer wieder zurück. Wenn am Ende des Werkes die große Terz *des-f* in leichter intonatorischer Trübung im Klavier wieder auftaucht, dann scheint es, als besänge der Versuch der Erinnerung seine eigene Unmöglichkeit. Und dann enthüllt sich auch jene eruptive Aktion des Schlußtaktes, in der der Klarinettist zwei lange Messer so gegeneinanderreibt, daß ein sirrender, metallener Klang entsteht, als ein unmittelbarer Hinweis - auf den Tod. Aber selbst diese fast theatralisch anmutende Geste, die nicht umsonst auch am Ende der Kammeroper zu finden ist, erweist sich noch als kunstvolle Stilisierung: Korrespondiert sie doch mit jener kurz zuvor erklungenen Aktion des Cellos, bei der das Bogenholz im reibenden Kontakt mit der Saite zum Steg und wieder zurück zum Griffbrett geführt wurde.

Die sowohl in „omoitsutsu“ als auch in der Kammeroper so unübersehbar hervortretenden Idee eines flüchtigen und indeterminierten „Beziehungszaubers“ wurde durch mehrere Werke Ende der achtziger bzw. zu Beginn der neunziger Jahre vorbereitet. Hier ist insbesondere auf die Komposition „Steinbrech ist meine Blume - eine Art Lied“ aus dem Jahre 1989 hinzuweisen. In dem scheinbaren Widerspruch einer „ungefügten Ordnung“, die ihre Gestalt durch ein Netz korrespondierender Klanggesten findet, realisiert sich ein Kunstbegriff, der sich von der Forderung einer direkt und um jeden Preis herzustellenden gesellschaftlichen Relevanz vorsichtig distanziert und stattdessen auf die „Langzeitwirkung von Kunst“ vertraut, „um etwas im Bewußtsein der Menschen zu verändern.“ Der Steinbrech, jene unscheinbare Pflanze, die doch den härtesten Felsen zu sprengen imstande ist, wird für Blumenthaler zum Symbol eines musikalischen Denkens, das auf eine langsame Veränderbarkeit der „immateriellen Kraft unseres Denkens“ baut.

Um die für Blumenthaler so überaus wichtige Idee einer nicht begrifflich gebundenen, aber dennoch zugleich genau sprechenden und mitteilenden Musik ging es auch in dem in den Jahren 1992/93 entstandenen Caronglo-Zyklus. Dichterisches Vorbild dieser für verschiedene Besetzungen konzipierten Werkfolge war der 1951 entstandene Roman *Die Wanderungen des Alfanhui* von Rafael Sánchez Ferlosio. Ferlosio schildert in diesem Werk einen wortlosen, aber nicht sprachlosen Dialog zwischen dem alten Zugochsen Caronglo und dem kleinen Wanderer Alfanhui. „Im Verlauf des Komponierens“, so Blumenthaler, „erwies sich Caronglo eher als ein ästhetisches Prinzip, denn als konkrete Figur. So entstanden kleine, skurrile, bisweilen bizarre, aber auch in zarter Ornamentik versponnene Musikern, Szenerien und Geschichten.“ Schon allein die ungewöhnlichen Besetzungen des Caronglo-Zyklus’ verraten etwas von dieser Skurrilität: Einer Komposition für Kontrabaß solo folgen Werke für vier Hörner bzw. für Baßklarinette und Marimbaphon. „...Blumen und Steine...“ für Flöte, Klarinette, Violine und Violoncello bildet den 4. Teil des Zyklus’, der von einer Komposition für Flöte, Gitarre und Schlagzeug beschlossen wird.

Der Autor:

Wolfgang Lessing, Cellist, ist Mitglied des Ensemble PHORMINX, promovierter Musikwissenschaftler und z.Zt. tätig als Professor für Musikpädagogik an der Musikhochschule Leipzig.