

komponieren als vielfältiges neu Beleuchten?

**Eine kompositorische Auseinandersetzung mit Mozarts
Requiem über Polarität und Ewigkeit**

LUX PERPETUA

* * *



Maximilian Guth

1 Einleitung - Komponieren als neu beleuchten

Im Folgenden stelle ich meinen kompositorischen und konzeptionellen Ansatz vor; neue Perspektiven auf Werke der klassischen Musik im Dialog mit außereuropäischen Musikelementen zu entwickeln.

Dadurch wird musikalisch „bekanntes Material“ unter anderem durch Parameter wie Geschwindigkeit, Räumlichkeit und Parallelität von musikalischen Ereignissen neu interpretiert.

Je nach Komposition werden bestimmte musikalische Charakteristika verschiedener Kulturen abstrahiert auf europäisches Instrumentarium übertragen, bzw. versucht, bestimmte Klänge durch eine Art Filter zu imitieren.

Die ausgewählten Werke haben unterschiedliche Überschneidungsdimensionen: Weitere kompositorische Neudeutungen für das asambura ensemble liegen Schuberts Winterreise in Verbindung mit persischer Musik und Lyrik über Fremdheit und Einsamkeit zugrunde, oder Händels *Messiah* in Kombination mit Elementen ostafrikanischer Musik als Auseinandersetzung mit dem missionarischen Export des Christentums in einen anderen Kulturraum in *MessiaSASambura*.

Mozarts letzte Komposition ist ein äußerst bewegendes, legendenumwobenes Werk mit einer bezeichnenden Pointe: das Requiem bleibt als Totenmesse, die verschiedene Dimensionen von Endlichkeit und Unendlichkeit beleuchtet, unvollendet.

Lux perpetua - der Titel der vorgestellten Neuinterpretation von Mozarts Requiem - rückt eine Auseinandersetzung mit unseren heutigen Vorstellungen von „Ewigkeit“ in den Fokus der Betrachtung.

Im *Introitus* begegnen wir zwei verschiedenen Dimensionen von Ewigkeit: *Requiem aeternam* (ewige Ruhe) und *lux perpetua* (ewiges Licht). Während *aeternam* für alle Dimensionen von umfassender Unendlichkeit verwendet wird (wie auch im bekannten *Lux Aeterna* von György Ligeti), kennen wir den Begriff *perpetuum* aus der Physik: ein sich fortwährend bewegendes *perpetuum mobile*, das ohne weitere Energiezufuhr ununterbrochen ewig in Bewegung bleibt, ein nicht realisierbares Ideal.

Zwischen diesen Spannungspolen einer Vorstellung von der Ewigkeit - ewige, statische Ruhe und kontinuierliche zirkuläre Bewegung - liegt der musikalische Grundgedanke der vorliegenden Komposition: Eine diametrale oder auch antagonistische Perspektive für die Betrachtung von Mozarts Originalkomposition und je eine Neukomposition mit dem musikalischen und theologischen Material, die exemplarisch vorgestellt werden.

Der Rückbezug auf die musikalische Ästhetik vergangener (geistlicher) Musik wohnt aber bereits Mozarts Originalkomposition inne: Mozart bezieht sich in seinem Requiem in Teilen auf ein barockes Klangbild. So erinnert der Beginn des *Introitus* an Händels *Funeral Anthem for Queen Caroline*, die *Kyrie-Fuge* an dessen *And with his stripes-Fuge* und das *Rex tremendae* in seiner punktierten Rhythmik an französische Barock-Ouvertüren, das Sopransolo im *Introitus* zitiert den mittelalterlichen *Tonus peregrinus*.

Mit dieser stilistischen Rückbesinnung könnte aus heutiger Perspektive die Zeitlosigkeit des Themas Tod und Vergänglichkeit illustriert werden.

Die Neudeutung *Lux perpetua* geht einen Schritt weiter und öffnet sich gegenüber der kulturellen Vielfalt außereuropäischer Musikkulturen: Der originalen Mozart-Besetzung begegnet nahöstliches Instrumentarium wie die armenische Duduk, die syrisch-arabische Oud und die persisch-iranische Kamancheh. Zudem werden neuartige Klangfarben im Asambura-Ensemble verwendet: z.B. Muezzin-Imitationen, „Glockenklänge“ im präparierten Klavier und „Flöten-Percussion“.

Ausgehend von einer historischen Gattungsvorstellung der Totenmesse „Requiem“ werden die beiden Ewigkeitsbegriffe *aeternum* und *perpetuum* untersucht und mit Ausblicken auf unterschiedliche Funktionen von Musik in verschiedenen Religionen verknüpft.

Für die anschließenden musikalischen Analysen wurden zwei Ausschnitte aus Mozarts Requiem (*Introitus* und *Confutatis*) ausgewählt, sowie deren musikalische Abstraktion in den Neukompositionen. Das abschließende Kapitel beinhaltet einen Ausblick auf die Gesamtkonzeption von *Lux perpetua*.

2 Die Gattung *Requiem*

Das *Requiem* - auch *Missa de profunctis* oder *Totennesse* - ist seit dem frühen Mittelalter fester Bestandteil im christlichen Katholizismus. An Todestagen, Begräbnissen und weiteren Gedenktagen wurden Totengottesdienste abgehalten, der 02.November ist als „Allerheiligen“ dem kollektiven Gedenken an die Seelen aller Verstorbenen gewidmet.¹

Der Name *Requiem* leitet sich von den Anfangsworten im *Introitus* ab - „*requiem aeternam dona eis requiem, Domine*“, das im Deutschen mit „*Schenk / Gib ihnen ewige Ruhe, o Herr*“ wiedergegeben werden kann. Im *Graduale* wird diese Textzeile wiederholt und deutet damit die zyklische Dimension der Messe an, ebenso „*lux aeterna*“ im finalen *Communio*.

Im Mittelalter etablierte sich eine bis heute bestehende Liturgiefolge, deren Gebetsabschnitte unterschiedlichen theologischen Hintergrund haben und meist als Antiphon (Wechselgesang) intoniert wurden.

Im Rahmen des Konzils von Trient wurde 1570 die im Zuge der Ablassbriefe viel diskutierte Sequenz *Dies irae* (in den meisten Vertonungen mehrsätzig, siehe ausführlicher in 4.3. Confutatis) eingebunden² und folgende Abfolge festgesetzt:

1.Introitus	<i>Requiem aeternam dona eis Domine</i>	Proprium
2.Kyrie	<i>Kyrie eleison</i>	Ordinarium
3.Graduale	<i>Requiem aeternam</i>	Proprium
4.Tractus		Proprium
5.Sequenz	<i>Dies irae</i>	Proprium
6.Offertorium		Proprium
7.Sanctus		Ordinarium
8.Agnus Dei		Ordinarium
9.Communicio	<i>Lux aeterna</i>	Proprium

¹ vgl. Reichert, U.: *Requiem*, S.155.

² vgl. ebd., S.157.

Die Texte im Requiem sind eine Zusammensetzung von in der Messe festgelegten Ordinariumssätzen *Kyrie*, *Sanctus* und *Agnus Dei* und Teilen der für die Totenmesse besonderen *Proprium missae* (z.B. *Tractus*, *Graduale*, *Introitus*, *Offertorium*) und damit eine *Plenar-Messe*.³ Aus dem Mess-Ordinarium entfallen mit *Gloria* der Lobpreis und das Glaubensbekenntnis im *Credo*.

Die Erinnerung an die Verstorbenen in Totenmessen wurde im Laufe des Mittelalters immer zentraler für die christliche Glaubenspraxis, deren Weiterentwicklungen in der Reformationszeit zu massiven theologischen Auseinandersetzungen führten. In der Folge entstanden in protestantischen Gebieten Europas alternative Formen der Trauer- und Begräbnismusik. Requiemkompositionen blieben eine rein katholische Gattung, die ersten erhaltenen Requiemessen stammen von Guillaume Dufay und Johannes Ockeghem.

Dabei implizieren einige Teile des Messordinariums interessanterweise interreligiöse und interkulturelle Öffnungen:

Das *Kyrie eleison* entstammt der Ostkirche und wurde als einziger Abschnitt der Messe nicht ins Lateinische übertragen, sondern auf Altgriechisch in die römisch-katholische Liturgie übernommen.⁴ Der angerufene „*Kyros*“ (von dem sich „*Kyrie*“ abgeleitet hat) war ein persischer Herrscher, der im Alten Testament mit einem „Messias“ verglichen wurde⁵ und das jüdische Volk aus dem babylonischen Exil befreit hat.⁶ Erst später wurde der Anruf mit „*Christe eleison*“ zu dem, in seiner dreimaligen Wiederholung für die christliche Trinität symbolischen „*Erbarme Dich*“ ergänzt.⁷ Vor dem eindeutig christlichen *Agnus Dei* – Jesus Christus als sündloses Lamm Gottes, das stellvertretend für die Menschen das Leid der Welt auf sich nimmt⁸ – wird Gott im *Sanctus* mit „*Sabaoth*“ (auch „*Zebaoth*“) angerufen. Dabei handelt es sich um eine jüdische Gottesanrede, die besonders häufig bei den Propheten Jeremia und Jesaja zu finden ist.⁹

Die Textzusammenstellung im gesamten *Requiem* bildet das ambivalente und nahezu diametrale Verhältnis der katholischen Kirche zu Tod und Trauer deutlich ab:

Auf der einen Seite gilt der Tod als Erlösung vom unvollkommenen Leben im Diesseits, die Befreiung der Seelen ins Jenseits, andererseits ist die Trauer um die Verstorbenen allgegenwärtig.

³ vgl. ebd.

⁴ vgl. Jungmann, J. A.: *Missarum Sollemnia.*, S.432

⁵ vgl. 2. Buch der Chronik 36,22 und Esra 1,1 ff. (Bibel)

⁶ vgl. Jesaja 44,28 und Jes 45 (Bibel)

⁷ vgl. Herzog, J. J.: *Kyrie eleison*, S.148.

⁸ vgl. Joh 1,29: Am nächsten Tag sieht Johannes, dass Jesus zu ihm kommt, und spricht: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!

⁹ Zebaoth ist mit 285 Belegen die häufigste Gottesbezeichnung im Alten Testament

Die Liturgie der Karwoche und österlichen Auferstehung Christi weisen Parallelen zur Totenliturgie und der Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod des Einzelnen auf. Tatsächlich zeugen ein Großteil der vor dem Trienter Konzil 1570 noch nicht vereinheitlichten Texte von dieser elementaren Hoffnung und ewigen Ruhe; die Emotionen Trauer, Klage und Angst spielen beinahe keine Rolle.¹⁰

Erst im Spätmittelalter trat die österliche Dimension (Heimkehr ins Ewige Reich Gottes) in den Hintergrund; Buße für die eigenen Sünden und der Beginn einer harten Läuterungszeit bekamen allmählich einen signifikanteren Einfluss: Mit dem Konzil von Trient wurde die Lehre des Fegefeuers dogmatisch verfestigt und mit ihr die „Dies irae“-Sequenz (Tag des göttlichen Zorns) verbindlich in den Requiemkanon aufgenommen.¹¹

Damit wurde dem *Dies irae* bis ins hohe Mittelalter keine große Bedeutung beigemessen. In den Ausdeutungen verschiedener Komponisten in späteren Jahrhunderten wurde es häufig besonders dramatisch als Angst vor der Hölle vertont.

Im 16. Jahrhundert waren Requiem-Vertonungen sehr populär: Beinahe alle iberischen Komponisten haben mehrere *Missa de profunctis* verfasst, nach Rui Vier Nerv auf die geistige Situation des Spätmittelalters zurückzuführen: *„Die Stimmung eines schweren Mystizismus, [...] infolge spiritueller Unruhen und der Wertekrise, die Europa seit dem Reformationsausbruch erfasst hatte, [...], sollte hier ihren unmittelbaren Einfluss zeigen. Tatsächlich scheinen die höchst dramatischen Textinhalte des Requiems alle Themenbereiche, die die großen Ängste und Befürchtungen des Menschen des 16. Jahrhunderts polarisierten, abzudecken: der schnelle Lauf der Zeit, Vergänglichkeit von Natur und irdischem Leben, das Mysterium um den Gegensatz von Sterblichkeit und Ewigkeit, Schuldgefühle der Seele vor Gott, Strenge des Jüngsten Gerichts und das Flehen der Menschen um Göttliche Gnade.“*¹²

¹⁰ vgl. Reichert, S.: *Requiem*, S.157.

¹¹ vgl. ebd., S.158.

¹² vgl. Morbach, B.: *Die Musikwelt der Renaissance*, S.122.

3 Ewiges Licht - *lux aeterna* und *lux perpetua*

Das „ewige Licht“ ist nicht nur für die katholische Totenmesse besonders wichtig, sondern genießt seit Jahrtausenden in allen Religionen und Kulturen einen hohen symbolischen Wert:

Im Hinduismus und Buddhismus führt die eigene Erleuchtung zur Einsicht einer transzendenten Wirklichkeit und der Lösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburt¹³; in den monotheistischen Religionen Judentum, Christentum und Islam gilt das ewige Licht als Symbol der Erlösung und Erkenntnis, im Gegensatz zur diffusen Finsternis.

In jüdischen Synagogen leuchtet ein Seelenlicht, das *Ner Tamid*, für einen Verstorbenen ein Jahr lang Tag und Nacht vor dem Schrein der Tora, danach immer am Todestag 24 Stunden. Das *Ner Tamid* wird auch als Symbol für die permanente Gegenwart Gottes im Volk Israel interpretiert.¹⁴ Am Schabbat erinnern zwei Kerzen daran, dass der Geist Gottes im „ewigen Licht“ anwesend ist.¹⁵

Im Christentum ist die Bildrede Jesu überliefert:

*„Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, wird nicht in der Finsternis umhergehen, sondern wird das Licht des Lebens haben.“*¹⁶

Der Glaube an Jesus Christus - das Licht des Lebens - lässt sich nach dem Theologen Rudolf Bultmann als Teilhabe am Ewigen Leben im Jenseits interpretieren.¹⁷

In der katholischen Kirche weist ein ewiges Licht vor dem Tabernakel, in dem die heilige Hostie aufbewahrt wird, auf die permanente Gegenwart Gottes hin. Dieser Brauch geht auf eine weit zurückreichende Tradition in der Orthodoxie im byzantinischen Orient zurück.¹⁸

¹³ vgl. Schumann, H. W.: *Die großen Götter Indiens. Grundzüge von Hinduismus und Buddhismus*, S.6.

¹⁴ vgl. Loeb-Larocque, L.: *Ewig-Licht-Ampel (jüdisch)*, Sp. 639.

¹⁵ vgl. Herder Lexikon: Ewiges Licht

¹⁶ Joh 8,12, vgl. auch „*Licht der Welt*“ in der Bergpredigt, Mt 5,14

¹⁷ vgl. Bultmann, R.: *Weihnachten*, S.78.

¹⁸ vgl. Fattinger, R.: *Liturgisch-Praktische Requisitenkunde für den Seelsorgsklerus*, S.93

Im Koran wird Allah mit Anreden wie *Al-Wasi* (der alles umfassende), *Al-Qayyumb* (der Ewige), *Al-Awwal* (der Erste ohne Beginn), *Al-Ahir* (der letzte ohne Ende) und *An-Nur* (das Licht) umschrieben. Der sogenannte Lichtvers „Gott ist das Licht des Himmels und der Erde [...]“¹⁹ ist als eine Art Gleichnis insbesondere für die Sufis inspirierend - die mystische Strömung innerhalb des Islams. Kalligraphien über diese Metaphorik schmücken zahlreiche Moscheen - als Kontrapunkt zur Finsternis.²⁰ Der folgende Abschnitt im Koranvers, „sein Licht ist einer Nische vergleichbar; in der eine Lampe ist.“, steht im Spannungsfeld zu Allahs Transzendenz und absoluter Unvergleichbarkeit und ist von fundamentaler Wichtigkeit für den muslimischen Glauben.²¹

Der Lichtvers umreißt und illustriert damit in seiner Metaphorik eine für den Islam ganz zentrale Fragestellung, inwieweit Allah seiner Schöpfung gegenüber immanent oder in ihr transzendent sein dürfe - und stellt in der folgenden Lichtinterpretation des Requiems eine besondere Form der Polarität dar:

Das für die Unendlichkeit stehende ewige Licht wird im *Introitus* des Mozartrequiems mit zwei verschiedenen lateinischen Begriffen - der Sprache der römisch-katholischen Kirche - wiedergegeben (im Deutschen werden beide mit *ewig* übersetzt):

[*Requiem*] *aeternam* (ewige Ruhe) und [*lux*] *perpetua* (ewiges Licht).

Im finalen *Communio* wird auch der Terminus *Lux aeterna* zur Darstellung des ewigen Lichts verwendet.

Für das weitere Vorgehen werden die beiden lateinischen Adjektive genauer untersucht.

Lux aeterna

Der Begriff *aeternus* wird in der *Lateinischen Synonymik* von H. Menge als „etwas oder jemand“ beschrieben, „das bzw. der keinen Anfang und kein Ende hat, ‚ewig‘ ohne alle zeitlichen Grenzen ist, ohne alle Zeitgrenzen und über alle endliche Zeitgrenzen hinausreichend.“

Zusammengesetzt mit *deus* (Gott), *lux* (Licht) oder *pax* (ewiger Friede) wurde *aeternus* als feierlicher Ausdruck verwendet.²²

Den berühmten Komponist György Ligeti inspirierte die Vorstellung von Unendlichkeit 1966 zu

¹⁹ Übersetzung von Adel Theodor Khoury, zit. nach: Khoury, A. Th.: *Der Koran*, Band 10, S.25.

Koran: Sure 24, Vers 35: « اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ » (arabische Originalfassung)

²⁰ vgl. Basol-Gürdal, A.: *Allah ist das Licht von Himmel und Erde.*, S.73.

²¹ vgl. ebd., S.1.

²² vgl. Menge, H.: *Lateinische Synonymik*, S.11.

seiner gleichnamigen Komposition *Lux Aeterna* für Vokalensemble. Durch die Auflösung der rhythmisch-motorischen Pulsation in einem sich ausbreitenden Clustergewebe befindet sich die Musik in einer Art freiem Raum und stationärem Zustand.²³

Der Regisseur Stanley Kubrick verwendete die schwebenden, undefinierbaren Klangflächen der Komposition in seiner *Odyssee im Weltraum*, um das Unerklärliche, Mystische zu symbolisieren;²⁴ nach dem Medienkünstler Dietrich Hahne Sinnbild einer „zukünftigen, spekulativen, technoid-magischen und geheimnisvoll-fortschrittlichen Welt“.²⁵

Lux perpetua

Demgegenüber wird *perpetuus* mit „ununterbrochen in Raum oder in der Zeit“ wiedergegeben, ein einziges, zusammenhängendes Ganzes bildend, das sich „stets auf die ununterbrochene Fortdauer“ bezieht.²⁶

Der Gedanke, etwas ewig Fortwährendes aus dem Bereich der Transzendenz in die Mechanik zu übertragen und damit die Grenzen zwischen Unendlichkeit und Vergänglichkeit aufzuheben, hat seit langem viele Kulturen fasziniert: Das *perpetuum mobile* als eine, sich fortwährend bewegende Maschine, die ohne weitere Energiezufuhr ewig in Bewegung bleibt.

Die ersten Berichte stammen aus dem Orient und Indien, meist in Form von sich kontinuierlich drehenden Rädern, zum Beispiel vom indischen Mathematiker Bhaskara II.²⁷

Die Theorie beschäftigte besonders viele Gelehrte in der Renaissance und im Barock, deren unmögliche Umsetzung erstmals von Leonardo da Vinci umschrieben wurde.²⁸

²³ vgl. Sperl, S.: *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, S.121.

²⁴ vgl. Sperl, S.: *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*, S.121.

²⁵ zit. nach: Fischer, G.: „NOW“ bei Folkwang sound surround: *Lux aeterna*, S.3

²⁶ Menge, H.: *Lateinische Synonymik*, S.93.

²⁷ vgl. Bürger, W.: *Perpetuum mobile*

²⁸ vgl. ebd.

Obwohl die Gesetze der Thermodynamik (Energieerhaltung und Entropie) seit dem 19. Jahrhundert die Idee eines mechanischen *perpetuum mobile* unmöglich machen,²⁹ wird in der Naturwissenschaft bis heute geforscht.

In der christlichen Kontextualisierung des Requiems könnte *Lux perpetua* an ein bewegtes, fortwährend loderndes Feuer denken lassen, das Mozart - obwohl der Begriff *perpetuum* nicht direkt auftaucht - im *Confutatis* als bedrohliches Höllenfeuer vertont hat. Zusätzlich könnte es - dem sich kontinuierlich drehenden Rad vergleichbar - den Kreislauf des Lebens andeuten. Stützend für diese These könnte der zyklische Aufbau des Requiems sein.

Damit setzt sich *lux perpetua* in seiner Interpretationsperspektive deutlich vom ewig stationären, transzendenten *lux aeterna* ab. Das Changieren und die Polarität dieser beiden verschiedenen, auch in ihrer theologischen Akzentuierung spannungsreichen Dimensionen von Ewigkeit ist Ausgangspunkt für die Gesamtkonzeption von *Lux perpetua* und die folgende Analyse exemplarischer Werkauschnitte von Mozart und den Neukompositionen.

²⁹ vgl. Kautz, C.: *Technische Thermodynamik*, S.18.

4 Vorstellung der Komposition. Musikalische Polarität

Wie lässt sich die Gegenüberstellung dieser beiden Ewigkeitsdimensionen kompositorisch übertragen? Dabei wird der Beginn des originalen Mozart-Introitus aus unterschiedlichen Kompositionsperspektiven verarbeitet, die im Folgenden vorgestellt werden.

4.1. Mehrdimensionalität und Instrumentarium

Um die Dimensionen der kulturellen Verschiedenheit akustisch zu illustrieren, wird mit unterschiedlichen Parametern **Weite** suggeriert:

Zu Beginn und am Ende der Komposition werden Musikerinnen und Musiker im Kirchenvorraum positioniert. Das ermöglicht die Wahrnehmung einer Wechselwirkung zwischen Klängen im Altarraum, Echowirkungen hinter den Zuhörerinnen und Zuhörern im Kirchenvorraum und Klängen, die sich in der ganzen Kirche ausbreiten.

Auf klangfarblicher Ebene begegnet die originale Mozart-Besetzung mit Klarinetten (bzw. im Original Bassethörner), Fagott, Posaunen, Trompeten, Pauken und Streichern nah-östlichem Instrumentarium wie der armenischen Duduk, der syrisch-arabischen Oud und der persisch-iranischen Kamancheh.

Gemeinsam mit Fagotten entsteht durch die von Mozart geforderten Bassethörner und einem Orgelpositiv ein besonderes dunkel-warmes Timbre; hohe Holzbläser wie Flöten und Oboen hatte Mozart in seiner Totenmesse ausgelassen.³⁰

In *Lux perpetua* erweitern tiefere Varianten der hohen Holzbläser das Klangfarbenspektrum: Alt- und Bassflöten, sowie das Englischhorn als eine obertonreiche Variante des ersten Fagotts.

Eine ganz charakteristische klangliche Ästhetik hat die **armenische Duduk**:

Die Duduk hat sich seit mehr als zweitausend Jahren in ihrer Bauweise beinahe gar nicht verändert. Traditionell wird die Melodik auf einem Bordunklang intoniert, meist von einer zweiten Duduk gespielt. Die Klangfarbe ist sehr weich und samtig und erinnert am ehesten an eine Mischung aus tiefer Klarinette und Sopransaxofon.

In *Lux perpetua* intoniert die Duduk traditionelle melodische Phrasen auf Basis einer von einem Zentralton ausgehenden Klangflächenkomposition und tritt in einer Introduction des klagenden

³⁰ vgl. Wolff, C.: *Mozarts Requiem*, S.91.

Lacrimosa mit der Oud in einen solistischen Dialog.³¹ In der armenischen Musik wirken die häufigen Melismen und langgezogenen Phrasen als akustische Verarbeitung tiefer Melancholie, die an die seit Jahrtausenden von Vertreibung und Verfolgung geprägte Historie des armenischen Volks erinnern kann.³²

Die **syrisch-arabische Oud** - eine in den arabischen Kulturen weit verbreitete Kurzhalslaute - schlägt die interkulturelle Brücke zur akustischen Gitarre und dem (präparierten) Klavier.

Die Streichinstrumente sind im Asambura-Ensemble um die **Kamancheh** erweitert:

Die persisch-iranische Stachelvioline, mit der byzantinischen Lyra verwandt, wird im Sitzen gespielt und auf den Oberschenkel des Instrumentalisten aufgesetzt.

Vier Saiten sind auf einen relativ kleinen rundbauchigen Korpus gespannt, dessen runde Öffnung die besondere Klangfarbe verursacht,³³ eine ebenso seltsame wie subtile Mischung aus einer sul ponticello-Violine und tiefen, warmen Flötenklängen.

Die Kamancheh spielt in *Lux perpetua* eine exponierte, solistische Rolle, die mit Intonation von persischen *Dastgah* (wie *Isfahan* und *Bayad*)³⁴ an ihre traditionelle Ästhetik erinnert. Die klangfarbliche Differenz mit den konventionellen Streichinstrumenten wird durch die räumliche Trennung illustriert: Die Kamancheh ist im Kirchenvorraum positioniert, in *Perpetua* gibt es einen ausgedehnten Dialog zwischen der solistischen Viola im Altarraum und der Kamancheh.

Weitere Klangfarben im Asambura-Ensemble schlagen Brücken zwischen verschiedenen Kulturen. Exemplarisch seien neben den muezzinartigen, durch in-das-Instrument-singen verursachten Fluktutationsklänge in den tiefen Flöten, „Glockenklänge“ im präparierten Klavier und der Gitarre, rhythmisierte Luftgeräusche in den Blasinstrumenten und eine große Varianz zwischen obertonreichen und -armen Klängen.

Als Ausgangspunkt für die unterschiedlichen kompositorischen Ausdeutungen von „Ewigkeit“ werden im Folgenden die Anfangstakte von Mozarts berühmten *Introitus* analysiert.

³¹ in der Introduction des *Lacrimosa* improvisieren Duduk und Oud über der Melodik des in arabischen Kulturkreisen weit verbreitenden *Wa habibi*, einer traditionell überlieferten Melodie unter anderem in der syrisch-christlichen Kirche, die an Karfreitag an die Klage Marias über den verstorbenen Jesu erinnert.

³² vgl. Picken, L.: *Folk Musical Instruments of Turkey*. S.347.

³³ vgl. Kanani, N.: *Die persische Kunstmusik*, S.21.

³⁴ *Dastgah* sind den arabischen *Maqam* vergleichbar, die sich aus verschiedenen Tetrachorden zusammensetzen

12
Zion do mourn, do mourn,
i₃ v₃ i i⁶ VII⁷ v₃ VII⁷ iv₃ v⁶⁻⁴ v⁵⁻³ i

4.2. Mozart-Requiem *Introitus*

Der Musikwissenschaftler Christoph Wolff beschreibt, wie sich an der harmonischen Raffinesse und präserter Kontrapunktik aus Mozarts späten Kompositionen eine musikalisch-inhaltliche

Larghetto e staccato

Violinen + Oboen
Viola
B.C.

i i₃ ii⁷ V VI⁷ iv⁶ i v₃ VI⁷ iv₃⁽⁸⁾

Alt
The ways of

v⁴ v₃ i₃ vii³ i VI₃ VII⁷ v₃ VI iv₃ v⁶⁻⁴ v⁵⁻³

Neuorientierung ableiten lässt. Im besonderen Maße lässt sein *Requiem KV 626* neue kompositorische Perspektiven in einem „höheren pathetischen Stil der Kirchenmusik“ erkennen: Mozart orientiert sich retrospektiv an Bach und Händel, nicht als Stilkopie sondern als bewusste

Integration kompositionstechnischer Elemente wie Fugen zur Anreicherung seines musikalischen Satzes und einer Neudeutung des barocken Ausdrucks.³⁵

Der *Introitus* bezieht sich ganz konkret auf eine kompositorische Vorlage, den zweiten Satz „*The ways of Zion do mourn*“ aus Händels 1737 komponierter *Funeral Anthem for Queen Caroline* HWV 264. Aus Gründen der besseren Vergleichbarkeit mit Mozarts *Introitus* wurde die im Barock übliche Generalbassnotation vom Autor in stufentheoretische Symbole abgeändert:

Die konsequent halbtaktige Pulsation lässt in ihrer Monotonie ein langsames Schreiten zum Grab assoziieren. Auch das melodische Hauptthema umkreist³⁶ im Zeitlupenmodus (T.1f. 1.Violine, T.5f. Oboe, T.10f. Choralt mit der Textzeile „*The ways of Zion do mourn*“) in Sekundschritten den Grundton g' und führt schrittweise bis zum b' hinauf (T.13). Die in ihrer Wirkung beinahe resignative Rückführung zum beginnenden Grundton g' wird sogar noch um die verdoppelte Proportion (ganztaktig) augmentiert (T.13-17). Interessanterweise lässt Händel den Choralt mit dem Hauptthema bereits im Auftakt zur erreichten Dominante beginnen (T.10) und lässt die formale Strukturierung so verschwimmen. Ab T.13 lässt die als *catabasis* - nach Jarowka ein Affekt zum Ausdruck von Demut vor Gott - ³⁷ abwärts gerichtete Oberstimme in Oboen und Violinen verschiedene Vorhalte und Dissonanzen entstehen, z.B. wird der Sextvorhalt es" in T.13 zur Septime in T.14, die Oktavlage d" der Moll-Dominante d-moll (T.14) bereitet die große Septime in Es-Dur (T.15) vor. In der barocken Figurenlehre wurden gehäufte Seufzerfiguren mit Pausen zum Ausdruck von Trauer und Sehnsucht als *suspiratio* bezeichnet.³⁸

³⁵ vgl. Wolff, C.: *Mozarts Requiem*, S.77.

³⁶ in der barocken Figurenlehre ist die „*circulatio* eine musikalische Periode, in der die Stimmen sich kreisartig zu bewegen scheinen. Zusätzlich zu ihrer Anwendung als bloße Verzierung besitzt sie auch die Eigenschaft, den Text auszudeuten. Sie kann die mittels des Textes vorgegebene Kreisbewegung ausdrücken, darüber hinaus auch aber auch Abbild der Vollkommenheit (Kreis als Sinnbild des Allumschließenden, des Universums) dienen.“, zit. nach Bartel, D.: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S.116.

Damit könnte die verlangsamte *circulatio* Abbild des ewigen Lebens nach dem Tod sein

³⁷ vgl. Janowka, T.: *Clavis [1704]*, S.56: Die *catabasis* ist eine musikalische Periode, durch die wir [...] Affekte ausdrücken wie Affekte der Unterwürfigkeit, Niedrigkeit, Schwachheit und sogar Wahrheit wie im Text „Ich bin dagegen sehr gering“, zit. nach ebd., S.113

³⁸ vgl. Vogt, M: *Conclave [1719]*, S.7, zit. nach ebd., S.248.

Ein charakteristisches Klangbild erfährt der musikalische Satz durch die Moll-Dominante (T.4, 8) und die - abwärts gerichtete - phrygische Wendung (T.8f., T.13f.), die eine Mischung mit kirchentonaler Modalität aus vorbarocker Stilistik anklingen lassen.

Mozart hat diese Händel-Vorlage von g-moll nach d-moll transponiert, der charakteristische Gestus einer statischen Pulsation und Intensität der Melodik, harmonische Wendungen (Molldominante T.3) und Vorhalte (Sextvorhalte T.3, 4, 6, Nonenvorhalt T.5,6) bleiben bestehen.

The image displays a musical score for Mozart's *Introitus*, divided into two systems. The first system is for woodwinds (Holzbläser) and strings (Streicher). The woodwinds part is in the treble clef, and the strings part is in the bass clef. The key signature is D minor (two flats). The time signature is common time (C). The woodwinds part features a melodic line with various ornaments and rests. The strings part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pulse. Below the string part, there is a line of Roman numerals indicating the harmonic structure: i , i_3 , ii^{o7} , i_3 , V_3 , i , (vii^{o7}) , v_3 , (V_3) , v , (v^{6-75}) , iv , V , i_3 , II . The second system continues the woodwinds and strings parts. Below the string part, there is another line of Roman numerals: $a\text{-moll}$, III , i , iv^7 , iv , v^{6-4} , v^{5-3} , i . Below this, a third line of Roman numerals is provided: i^7 , (v^7) , VII , v , i^7 , i .

Die monotone Statik der *Funeral Anthem* wird in Mozarts *Introitus* durch unterschiedliche musikalische Mittel erheblich dynamischer:

1. Im Vergleich zur Händel-Vorlage hat Mozart durch den fortwährenden Achtel-Nachschlag in den Violinen eine imaginierte Pulsation hinzugefügt.
2. Bereits im ersten Takt überlagert Mozart die bei Händel im Staccato der Streicher vorgetragene Introduktion mit dem im Legato vorgetragenen Hauptthema als eine Art instrumentale Vorimitation durch die solistischen Holzbläser - neu instrumentiert für Englischhorn, Klarinetten und Fagott. Das Hauptthema ist zudem auf die Hälfte der Tondauern gestaucht (Viertel anstelle von Halben), mit Ausnahme des synkopierten ersten Tons als halbe Note. Durch eine kunstvolle

fugenartige Imitation und Überlagerung der vier Stimmen lässt Mozart aus der Händel-Vorlage seine ganz eigene Klangästhetik entstehen.

3. Mozart moduliert in der instrumentalen Einleitung zur Molldominante - bei Händel als Akkord noch besondere Klangfärbung mit modalem Einschlag - und erzeugt dadurch eine besondere Streberichtung. Im oben notierten Notenbeispiel ist die Modulation mit den Funktionen der Zieltonart a-moll in der oberen Zeile angegeben. Nach Erreichen der neuen Tonika bereitet eine Kadenz im Orchestertutti den Choreinsatz in der Ausgangstonart d-moll vor.

Die Melodie des Hauptthemas zitiert zudem die erste Choralzeile der beiden lutherischen Sterbelieder „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“ und „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“ - ein im Hinblick auf die damalige Verfeindung zwischen Protestantismus und der Messliturgie im Katholizismus nicht ganz uninteressanter Aspekt ökumenischer Begegnung.



Die in der Händel-Vorlage prominente phrygische
Wendung überträgt Mozart in den Schlusschoral „*et lux perpetua luceat eis*“ (das ewige Licht leuchte ihnen): Der chromatische *Lamentobass* führt über die Moll-Dominante zum phrygischen Halbschluss auf der Dominante A-Dur. Die besondere Intensität besteht in der Auflösung der Vorhalte auf der Subdominante (Silbe „*lu-*“) in einen übermäßigen Sextakkord, noch dissonanter durch die zweit Tritoni, die als Durchgänge in Sopran und Tenor gleichzeitig auch als Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte interpretiert werden können.

Die Harmonik im zweiten Takt des Notenbeispiels ist eine Inversion (Umkehrung) und damit Abwandlung der konventionellen Kadenz (Tonika, Molldominante (!) und Subdominante mit Septime und Nonenvorhalt) und erzeugt ein Gefühl von gedehnter Zeitwahrnehmung.



Interessanterweise ist die Schlussformel im Sopran auch eine Umkehrung des Hauptmotivs und schlägt damit einen Bogen zum Anfang des Satzes. Auch die abwärts geführte Chromatisierung in dem phrygischen Halbschluss ist gewissermaßen eine Beantwortung der aufwärts gerichteten Stimmeneinsätze und -bewegungsrichtungen.³⁹

Auch dem Sopransolo *Te decet hymnus Deus in Sion* (T.21f.), später auch im Chorsatz (vgl. T.27f.) aufgegriffen, liegt eine musikhistorische Zitation zugrunde:



Dabei bezieht sich Mozart auf die mittelalterliche Tradition, in Messen und Requiemvertonungen unbegleitet gregorianische Choräle zu intonieren. Die Psalmodie verweist auf den *Tonus peregrinus*, der erstmals im späten neunten Jahrhundert nachgewiesen ist.⁴⁰



Dieser Psalmton entstand später als die acht regulären Psalmen. Besonders charakteristisch sind zwei verschiedene Rezitationstöne in den beiden phrasenartigen strukturierenden Vershälften, auf die der Zusatz *peregrinus* (auf deutsch: fremd, ausländisch) verweisen könnte.⁴¹

Zusätzlich ist der *Tonus peregrinus* traditionell dem Psalm 113 *In Exitu Israel* vorbehalten.⁴² Jerusalem war in der Gedankenwelt des römischen Katholizismus zugleich weit entfernt und doch spirituelle Heimat der monotheistischen Religionen.

Obwohl Mozart das Sopransolo nach Regeln der Klassik als eine Modulation von B-Dur nach g-moll harmonisierte und rhythmisierte, könnte ihn aus kompositorischer Perspektive die diesem Psalmton innewohnende Mehrperspektivität fasziniert haben.⁴³

³⁹ (weiterführende Gedanken über die Proportionen sind in Kapitel 7 ausgeführt).

⁴⁰ vgl. Rosenthaler, H.: *Tonus peregrinus*, S.609.

⁴¹ vgl. Massenkeil, G.: *Tonus peregrinus*, S.149.

⁴² vgl. ebd.

⁴³ auch Johann Sebastian Bach hat den *Tonus peregrinus* im Deutschen Magnificat mit dem Text *Suscepit Israel* vertont

Warum hat Mozart sein Requiem in d-moll verortet? Schon in *Don Giovanni* hatte er die Charakteristik von d-moll als „Todestonart“ genutzt, um den Komtur aus dem Reich der Verstorbenen erscheinen zu lassen.⁴⁴ Einigen Quellen zufolge haben die auf Mozarts Tod bezogenen Legenden zu einer Mystifikation von *d-moll* im 19. Jahrhundert geführt:

Schuberts berühmtes Streichquartett *Tod und das Mädchen*, Mahlers Altsolo „*doch alle Lust will Ewigkeit, tiefe, tiefe Ewigkeit*“ im 4.Satz der 3.Sinfonie, der einzige Abschnitt in Verdis Requiem, der mit dem Wort „Tod“ beginnt und das Offertorium in Berlioz' Requiem stehen ebenfalls in d-moll. Im 17.Jahrhundert wird d-moll von Charpentier als „grave et devot“ (ernst und feierlich)⁴⁵ beschrieben, für Rousseau für „alles Ernsthafte“ (pour le serieux)⁴⁶ eingesetzt. Für Hector Berlioz war die Tonart in der Romantik zugleich düster und klangvoll,⁴⁷ bei Grétry sanft trauernd.⁴⁸ Diese unterschiedlichen Perspektiven zeigen, wie unterschiedlich in verschiedenen zeithistorischen Kontexten Tonarten charakterisiert wurden. In der angeführten musikwissenschaftlichen Literatur wird d-moll aber nicht mit „Tod“ in den Zusammenhang gebracht.

Der Musiktheoretiker Johann Mattheson umschreibt ganz unterschiedliche Dimensionen von d-moll: „Wenn man nun [...] d-moll, [...] wol untersucht / [...] so wird man befinden / daß er etwas *Devotes [Demütiges], ruhiges / dabey auch etwas grosses / angenehmes und zufriedenes enthalte; derselbe in Kirchen-Sachen die Andacht / in [...] eine wunderbare Gravität [Würde] [...] Aristoteles nennet ihn: ernsthaft und beständig.*“⁴⁹

Für Mozart als Verehrer der Kirchenmusik⁵⁰ spielte wohl der Verweis auf den ersten kirchentonalen Modus Dorisch eine besondere Rolle, in dem auch die mittelalterliche *Dies irae-Sequenz* verortet war.⁵¹ Der Renaissancegelehrte Glareanus charakterisierte den authentischen

⁴⁴ vgl. Jansen, H. H.: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*, S.61.

⁴⁵ vgl. Charpentier, M. A.: *Règles de composition [1690]*, zit. nach Auhagen, W.: *Studien zur Tonartencharakteristik*, S.14

⁴⁶ vgl. Rousseau, J. J.: *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique [1691]*, zit. nach Auhagen, W.: *Studien zur Tonartencharakteristik*, S.15

⁴⁷ vgl. Berlioz, H.: *Instrumentationslehre [1856]*, S.28.

⁴⁸ vgl. Grétry, A. E. M.: *Memoires, ou Essais sur la Musique [1797]*, zit. nach Auhagen, W.: *Studien zur Tonartencharakteristik*

⁴⁹ Mattheson, J.: *Das Neu-Eroeffnete Orchestre [1713]*, zit. nach: Auhagen, W.: *Studien zur Tonartencharakteristik*, S.19.

⁵⁰ vgl. Niemetschek, F. X.: *Leben des Kapellmeisters Mozarts*: S.77.

⁵¹ vgl. Wolff, C.: *Mozarts Requiem*, S.100.

dorischen Modus 1547 als ernst, würdevoll und erhaben.⁵²

Die vom Grundton d' ausgehende erhöhte Sexte h' beim real transponierten comes-vergleichbaren Sopraneinsatz auf der Quinte (T.10) könnte auch als Anlehnung an den dorischen Modus interpretiert werden (vgl. Notenbeispiel Seite 14).

Auch Bach verweist am Ende seiner berühmten *Chaconne* der *Partita für Violine solo d-moll BWV 1004* auf den dorischen Modus; musikalische Zitate von Chorälen, die um Tod, menschliche Vergänglichkeit und Auferstehung kreisen, machen die Komposition nach der Musikwissenschaftlerin Helga Thoene zu einem „Requiem“ für seine verstorbene erste Frau.⁵³

Lux perpetua - das ewig leuchtende Licht - vertonte Mozart nicht wie etwa in späteren Requiem-Vertonungen sphärisch-transzendental, sondern in seiner rhythmisch prägnanten Formel auffällig konkret:⁵⁴



Aus einer theologischen Perspektive, die ewiges Licht mit Unendlichkeit und friedlicher Ruhe verbindet, erscheint diese Vertonung so ungewöhnlich wie markant. Der Titel der Komposition akzentuiert den Spannungsbogen zwischen den im Folgenden vorgestellten Neukompositionen *Aeterna* und *Perpetua*.

⁵² vgl. Glarean: *Dodecachordon*, Liber II, Basel 1547, S.120, zit. nach: Auhagen, W.: *Studien zur Tonartencharakteristik*, S.6.

⁵³ vgl. Albrecht, H.: *Tonartencharakteristik und Temperatur*, S.9.

⁵⁴ nach dem Musikwissenschaftler Christoph Wolff geht diese rhythmische Formel auf das Requiem von Michael Haydn zurück, vgl. Wolff, C.: *Mozarts Requiem*, S.108.

4.3. *Aeterna* - Ewigkeit als zeitlose Klangfläche

In dem Satz *Aeterna* wird Ewigkeit als Aufhebung des zeitlich Begrenzten⁵⁵ interpretiert, musikalisch entsteht das durch die **Auslösung einer metrischen Pulsation**:

Der imitatorische Choreinsatz „*Requiem aeternam*“ von Mozart (T.8f.) wird - ohne die pulsierende instrumentale Begleitung - mit dem alten Kompositionsprinzip des Kanons in verschiedenen Proportionen übereinander geschichtet und schwimmt dadurch gleichsam.

Um ein schwebendes Klangbild entstehen lassen zu können,⁵⁶ habe ich den zugrunde liegenden originalen Mozart-Chorsatz leicht modifiziert: Die drei Choreinsätze in *Aeterna* beginnen - entgegen der vom Bass auffächernden Mozartvorlage - jeweils im Alt, gefolgt vom Sopran, erst ab dem dritten Einsatz setzen die Männerstimmen mit dem zweiten Takt aus der Mozartvorlage ein.

The image displays two systems of musical notation for a choral setting. Each system consists of four staves: Soprano (top), Alto (second), Tenor (third), and Bass (bottom). The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano and Alto parts starting in the first measure, followed by the Tenor and Bass parts in the second measure. The second system shows a continuation of the piece, with the Soprano and Alto parts starting in the first measure, followed by the Tenor and Bass parts in the second measure. The notation includes various rhythmic values and accidentals, illustrating the staggered entries of the voices.

Durch die Parallelität verschiedener zeitlicher Proportionen entstehen zunächst Dissonanzen, die sich im dreifachen piano schnell im Kirchenraum zu einer schwebenden Klangfläche vermischen. Um jegliches Gefühl von metrischer Pulsation aufzuheben, sind die vergrößerten Proportionen keine Vielfachen (sie werden mit den Faktoren 2,3, 5 und 7 multipliziert) voneinander. Der Auszug der Gesangstimmen verdeutlicht die extreme Dehnung des Stammmaterials in ein Gefühl unendlicher Weite:

⁵⁵ vgl. Barth, Karl: *Zeit ist die Gegebenheitsform des Endlichen, Gegenständlichen und Begrenzten, die Ewigkeit hingegen das Aufgehobensein der Zeit und damit alles Begrenzt- und Endlichseins [...]*
zit. nach: Rohls, J.: *Gott, Trinität und Geist*, S.1143.

⁵⁶ hier findet sich ein Verweis auf das *Confutatis maledictis*, in dem Mozart die Männerstimmen gemeinsam mit den apokalyptischen Posaunen dem ewig lodernden Höllerfeuer zugeordnet hat, die Frauenstimmen dagegen im pianissimo der seligen Transzendenz, die in *Aeternam* eher ihre Entsprechung findet. (siehe 4.3.)

S. *pp* Re - - - - - qui - em - - - - - ae - ter nam, ae -
A. *pp* Re - - - - - qui - em - - - - - ae - ter nam,
T. *pp* Lux
B. *pp* Lux
S. *pp* Re - - - - - qui - em
A. *pp* Re - - - - - qui - - - - - em - ae -
S. *pp* Re -
A. *pp* Re - - - - - qui -
S. *pp* Re -
A. *pp* Re - - - - -

Die Struktur von Mozarts Hauptmotiv impliziert eine schrittweise Öffnung vom Zentralton d' , zunächst abwärts zum cis' und dann aufsteigend über d' zu e''; im Proportionskanon entsteht so ein sich langsam auffächerndes modales Clustergebilde mit folgendem Tonmaterial:

Dieses Gebilde erinnert an das Tonmaterial im
arabischen *Maqam Hijaz* auf dem Ausgangston e. Die arabischen *Maqam* setzen sich aus zwei aufeinander aufbauenden Tetrachorden zusammen, für *Hijaz* ist der übermäßige Sekundschritt zwischen f und gis charakteristisch.

Da sich das das Tonhöhenmaterial von *Aeternam* aus einer realen Transposition vom ersten Tetrachord

Einzig die im Clustergebilde besonders wichtigen Tonhöhen d und cis unterscheiden sich zum arabischen *Hijaz* ist Tonhöhenmaterial von *Aeterna* der Grundton d mit dem Leitton cis von großer Bedeutung im Clustergebilde das sich - anders als im traditionellen arabischen *Maqam* - aus zwei realen Transpositionen vom ersten Tetrachord (cis d e f bzw. gis a h c) zusammensetzt.

Nachfolgend die Skalen im Vergleich:

Maqam Hijaz

Die durch das Mozartmotiv implizierte Modalität erlaubt - wie in einigen nahöstlichen Skalen üblich - zwei unterschiedliche Klänge auf einer Tonstufe (cis' und c''). In *Aeterna* ergänzt das Violoncello im Flageolett das aus instrumental- und Vokalklangfarben gemischte modale Clustergebilde um das c'' (vgl. T.42).

Ebenso ist die Skala mit dem persischen Modalsystem⁵⁷ *Schur* verwandt, nachfolgend auf den Anfangston cis' transponiert. In der iranischen Musik gilt dieser *Dastgah* traditionell als Ausdruck besonders intensiver Emotionen⁵⁸ wie Trauer und Tod.



Diese musikalische Verwandtschaft zwischen kirchentonalen Bezügen und nahöstlicher Modalität könnte auch als Symbol einer interreligiöse Verbindung gedeutet werden.

Gleichzeitig erinnert der Klangeffekt des sich von einem Zentralklang ausbreitenden Klangflächengewebes unweigerlich an Ligetis „*Lux Aeterna*“.

Ligetis Werk gilt - spätestens seit Kubricks filmischer Umsetzung in *A Space Odyssey* - wohl als musikalisches Synonym für Zeitlosigkeit und Ewigkeit. Damit die Assoziation auf den Zuhörer noch intensiver wirkt, wurde der Text beim ersten Frauenchoreinsatz (vgl. T.7f.) vom originalen „*Requiem aeternam*“ in „*Lux aeternam*“ abgewandelt.

Der Frauenchor beginnt - wie bei Ligeti - die Komposition mit der obertonarmen und eigentümlich neutralen „*Lu*“-Silbe.

Die dritte und vierte Chorgruppe sind hinter den Zuhörerinnen und Zuhörern positioniert, die Wechselwirkung erzeugt ein Gefühl von sakral-ewigem Nachhall und raumakustischer Weite, die sich auch als eine theologische Öffnung vom christlichen Altarraum hin zu unterschiedlichen Möglichkeiten religiöser Spiritualität und Transzendenz interpretieren lassen.

⁵⁷ die traditionelle persische Musik ist modalsystemisch in *Dastgah* aufgebaut. Ebenso wie die arabischen *Maqam* setzen sich die *Dastgah* aus zwei aufeinander aufbauenden Tetrachord-Gebilden zusammen. In einigen *Dastgah* werden - entgegen der arabischen Vierteltönigkeit - auch Dritteltonabstände verwendet. vgl. Gerson Kiwi-E.: *The Persian Doctrine of Dastga-Composition*, S.14.

⁵⁸ vgl. Gerson-Kiwi, E.: *The Persian Doctrine of Dastga-Composition*, S.32.

In der Introduction changiert - ausgehend von einer muezzinartigen Glissandogeste - der Zentralklang d' vor dem Choreinsatz von Viola über Klarinette, Solovioline, sordiniertes Horn und (in tieferer Oktave) zur Bassflöte und Marimba (T.6,7). Das Vorschlagsmotiv in Klarinette (T.2, 4) und Bassflöte (T.8) ist eine (verkürzte) Krebsumkehrung des Hauptmotivs von Mozarts *Introitus*.



Die Flageolettpizzicati in den Celli und Kontrabässen (ab T.7) ziehen sich als symbolische Embleme für den christlichen Glockenklang gemeinsam mit Flageoletten der Gitarre und im präparierten Klavier in der Kontraoktave durch die ganze Komposition. Gegenüber steht die für die islamische vokale wie instrumentale Rezitation typische Fluktation in starkem Vibrato in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Diese vielfältigen Formen des Vibratos werden als unterschiedlich schattierte Fluktationsklänge⁵⁹ vom Asambura-Ensemble aufgegriffen, vgl. z.B. Klarinette T.2f., T.7f. Bassflöte, T.24f. Glissandoeffekt auf einem auf der Pauke aufgelegten Becken, T.29f. vierteltöniges Tremolo in der Violine, T.32f. schneller Obertonwechsel durch Wah Wah-Mute in der Trompete. Im 6.Kapitel *Dimensionen eines interreligiösen Dialogs* wird die Gegenüberstellung der musikalischen Symbole weiter ausgeführt.

Das zugrunde liegende Tonmaterial des gesamten Satzes wurde aus dem weiter oben ausgeführten modalen System entwickelt und ist aus der Schichtung von Mozarts Hauptmotiv entstanden.

Nach Ausweitung des Ambitus' auf das obere Register (T.57f.) wird ab T.70 auch das Tempo greifbarer und fließender.

Nun erzeugt die Parallelität von gebrochenen Molldreiklängen der Grundtonart d-moll in den Holzbläsern und dem durch Flageolettglissando erzeugten Obertonspektrum auf ‚D‘ in den Streichinstrumenten sich übereinander legende Partialtöne. Dies ist bereits ein Verweis auf die komplexe Obertonstruktur der Kirchenglocken, beispielsweise der sogenannten Molltonglocken, die für *Campanula* von größerer Bedeutung sind und dort erläutert werden.

⁵⁹ nach Helmut Lachenmann wird mit *Fluktationsklang* eine Klangfläche bezeichnet, die in sich bewegt ist, vgl. Lachenmann: H.:

Nach einer Steigerung und einem Wechsel zur Obertonskala von ‚A‘ reduziert sich die Dichte in dem letzten Drittel von *Aeterna*. Die solistische Kamancheh zitiert den ersten Tetrachord des Mozart-Introitus vor dem sparsamen Hintergrund von Streicherglissandi, Flötenfluktuationen und Glockenklängen (T.130f.).

Ab Takt 137 flimmert in der solistischen Violine der Sekundschrift d-cis, auf einen minimalen zeitlichen Abstand als Triller gestaucht. Mit dem ‚E‘ in den tiefen Streichinstrumenten und dem Obertonspektrum der Violinen sowie dem rhythmisierten Motiv „e-f“ setzt es sich zu dem Tetrachord zusammen.

Ab Takt 151 erklingt Mozarts phrygische Schlusskadenz, aufgrund der diesem Satz zugrunde liegenden Ewigkeitsdimension von „*et lux perpetua luceat eis*“ in „*et lux aeternam luceat eis*“ umgetextet. Die zwei übereinander geschichteten Verhältnisproportionen von „*lux aeternam*“ deuten subtil noch einmal die Dimension von Zeitlosigkeit an (vgl. T.152-156), in diesem Fall augmentiert der zweite, hinter den Zuhörern positionierte Chor die Tondauern um die doppelte Länge (vgl. T.152f.)

Am Ende der homophon mit Marimba, Altflöte und Englischhorn intonierten Schlusswendung umkreist die solistische Kamancheh die Quinte a' über dem erreichten Dominantklang im Fadeout.

Im letzten Satz der Gesamtkonzeption „zerfließt“ der Schlusschoral nach originalem *Introitus* in mehreren Proportionen wieder - als Rückkehr in die Klangästhetik von *Aeterna* - ins zeitlos Undefinierbare.

4.4. *Perpetua* - Ewigkeit als pulsierendes Kontinuum

Im Anschluss an das in *Aeterna* vertonte musikalische Verschwimmen und Auflösen jeglicher zeitlich-metrischer Orientierung akzentuiert *Perpetua* die (regelmäßige) Pulsation.

Dabei wäre es nach Ansicht der griechischen Philosophie paradox gewesen, Ewigkeit als Übersteigerung unseres Zeitbegreifens in das Unendliche⁶⁰ mit Metrik und Pulsation als eine Form der zeitlichen Strukturierung darzustellen:

Nach Platon stehen sich Zeit und Ewigkeit dialektisch gegenüber; er definiert Ewigkeit als „frei von allem, was der Zeit als zur Werde-Welt gehörender Größe zukommt.“⁶¹

Bei Plotin enthält Ewigkeit auf „zeitlose Weise präexistierende Zeit“⁶²

Erst allmählich beginnt mit Thomas von Aquin im Mittelalter ein Ansatz, Ewigkeit nicht als bloße Zeitlosigkeit und damit als Negation des Endlichen zu interpretieren.⁶³ Der Theologe Otfried Reinke erklärt damit die archaische Vorstellung von „Ewigkeit als endlose Zeit“ seit der frühchristlichen Kirchengdogmatik für überwunden.⁶⁴

Zu Beginn von *Perpetua* intoniert eine solistische Stimme den mittelalterlichen Palmtone *tonus peregrinus*, den Mozart im Sopransolo *Te decet hymnus Deus in Sion* aus dem *Introitus* verarbeitet hat.

Die farbliche Grundierung bildet sich aus zwei Komponenten des (christlichen) Glockenklangs:

Auf der einen Seite wird der weite Nachhall eines diffusen, aber obertonreichen Spektrums durch Röhrenglocken erzeugt, die mit weichen Marimbäschägeln über ein Tremolo in Schwingung versetzt werden. Der für den Glockenklang ebenfalls charakteristische Impuls wird hervorgerufen, indem die Klaviersaite d' mit einem Marimbashlägel leicht angeschlagen wird, das Pedal verlängert diesen besonderen Klangeffekt.

Nach der Introduction imitiert das Klavier zwei Glockenklänge, deren Terzabstand (d-f) ebenfalls aus dem Hauptmotiv abgeleitet ist. Dabei wird die Impulskomponente durch akzentuierte,

⁶⁰ vgl. Reinke, O.: *Ewigkeit?*, S.16.

⁶¹ RGG Ewigkeit

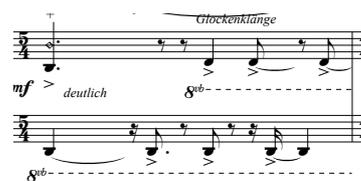
⁶² RGG Ewigkeit

⁶³ vgl. Thomas von Aquin: Ewigkeit schließt alle ein (aeternitas omnia tempora includit) zit. nach RGG Ewigkeit

⁶⁴ vgl. Reinke, O.: *Ewigkeit*, S.16.

perkussive Luftgeräusche in den Flöten (T.3, 5, 6f.), Gitarrenglocken (vgl. T.3,4,5,6) und Flageolettpizzicato (T.3) zunächst nur angedeutet, bekommt aber immer stärkere Akzentuierung. Der Nachhall des „d-Spektrums“ wird durch ein in tiefen Klarinetten, Streicherflageolette und Obertonglissando in den *whistle notes* der Flöten hervorgerufen, das f-Spektrum durch Röhrenglocken (T.3f.) und die hohe Klarinettenlage (T.6) verstärkt.

Da größere Glocken mehr Zeit benötigen, um in Schwingung versetzt zu werden, variieren die Abstände der einzeln angeschlagenen Glockentöne im Klavier. Jeder Impuls auf ‚D‘ dauert fünf Sechzehntel, die Glockenklänge auf ‚F‘ folgen mit einer Dauer von vier Sechzehnteln etwas schneller aufeinander:



Ab Orientierungsbuchstabe B umkreist die Altflöte und im Folgenden auch die solistische Viola und Kamancheh (T.28f.) in melodischen Phrasen den Tetrachord des Hauptmotivs, im Vergleich zu *Aeternam* um einen Halbton nach oben transponiert (d e f ges).

Durch den Klangfarbendialog zwischen dunkel-warmer Altflöte, fahler Viola und persischer Kamancheh bekommen die Phrasen eine noch deutlichere nahöstliche Kolorierung.

Neben diesen melodischen Phrasen und Halleffekten (zB. T.17f.) ist für *Perpetua* die **Pulsation** charakteristisch: Der Achtelnachschlag in den Violinen aus dem *Introitus* ist Ausgangspunkt für eine synkopierte, extrem lineare Struktur im Zeitlupenmodus. Die wie in *Aeterna* auch aus dem Chorsatz abgeleiteten Tonhöhen wurden wie die melodischen Phrasen als Gegenbewegung zur abwärts gerichteten phrygischen Kadenz eine kleine Sekunde aufwärts transponiert.

Um die melodische Linearität abzumildern habe ich einzelne Klänge in andere Oktavlagen transponiert:



Die instrumentale Mischfarbe setzt sich aus den obertonreichen wie glockenartigen Klängen der Celesta (deren Name sich von dem französischen „*céleste*“ für „*himmlisch*“ ableitet) und Flageoletten der akustischen Gitarre zusammen. Entgegen der fluktuierenden und changierenden Halteklänge im Ensemble bleibt diese sehr langsame Pulsation in Klangmischung, Dynamik und Charakter immer

statisch. Während diese Synkopenkette beinahe bis zum Ende von *Perpetua* konsequent fortgeführt wird, nimmt die Dichte der melodischen Phrasen zunächst zu (vgl. T.33f.), anschließend changiert ein langer Fluktuationsklang durch verschiedene Instrumentalfarben und mündet schließlich in einen polymetrischen Abschnitt:

The image shows a musical score for measures 54 to 57. The instruments are Bassfl., Basskl., Daff, Cel., Vla., and Vc. The score includes various performance instructions such as 'tiefer Bassklang', 'pp', 'cresc.', '8va', 'am Steg', 'ord.', and 'mf'. The Bassfl. part has rhythmic markings 'k t k' and 't t k t k t k t t k'. The Daff part has '8va' markings. The Vla. part has 'am Steg' and 'ord.' markings. The Vc. part has a 'p' marking. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Die rhythmische Struktur der perkussiven Flöten überlagert sich mit derjenigen der persischen Rahmentrommel *Daff* und in leichter Variation auch in der Viola (vgl. 57f.). Beide Rhythmen implizieren in unterschiedlichen Verhältnissen eine Dreier-Pulsation und da alle wie Zyklen endlos repetiert werden verschieben sich jegliche metrischen Orientierungspunkte.

Die Parallelität verschiedener pulsierender Metren findet sich in mehreren ostafrikanischen Musikkulturen,⁶⁵ ein wichtiger Unterschied zum koordinierten Metrum aller ausführenden Musiker in der europäischen Musiktradition.

Über dieser immer stärker crescendierenden polymetrischen Pulsation bricht der originale Mozart-Chor „*Requiem aeternam*“ herein (vgl. T.63f.) sowie „*et lux perpetua*“ (T.72.) mit Steigerung zum dynamischen Höhepunkt.

Der Schlussteil von *Perpetua* verbindet die endlose Synkopenkette mit persischen Phrasen (vgl. T.72f. Horn), Glockennachhall, Pulsation, der phrygischen Schlusskadenz sowie der mystischem Choralsequenz „*Oh supplex*“ aus dem *Confutatis* (vgl. T.82), die im Kapitel 5 analysiert wird.

⁶⁵ vgl. Kubik, G.: *Zum Verstehen afrikanischer Musik*, S.77.

4.5. *Campanula* - verschiedene parallele Zeitdimensionen

In *Campanula* wird Unendlichkeit durch die Projektion von der gleichen musikalischen Basis auf unterschiedliche Tempi und damit auch Zeitebenen suggeriert, verschiedenen Zahnrädern vergleichbar.

In dem (ursprünglich) für die Quartettbesetzung aus zwei Violinen, Klavier und Bassklarinette komponierten Stück bleiben die Instrumente in ihrer Funktion stabil: Die beiden möglichst weit voneinander entfernten Violinen interpretieren den gleichen Notentext, bestehend aus je mehrmals zu wiederholende Taktgruppen in Sechzehntelpulsation. Beide Instrumentalisten interpretieren in unterschiedlichem Tempo (90 bzw. 80 bpm), wodurch Schwebungen entstehen, der *Phasenverschiebung* in der Minimal Music vergleichbar. Während die Differenz anfangs noch verhältnismäßig gering ist, verschieben sich die Phrasen immer weiter voneinander. Die Klangfarben changieren zwischen hauchigem *sul tasto* bis hin zum silbrigen *ponticello*-Effekt, sie werden dann je nach dem zeitlichen Verhältnis der beiden Violinen zueinander als Verschwimmen oder zwei voneinander getrennte Elemente wahrgenommen werden.

Das Tonmaterial der Anfangstakte verarbeitet das Introitus-Hauptthema in wiederholter Umkehrung und Spiegelung (f' - e' - d' - cis') sowie eine Abspaltung der Wechselnote d' - cis'.

Die imaginierte Zweistimmigkeit in der zweiten Taktgruppe ist aus dem zweiten Stimmeneinsatz (a'-gis' - a' - h' - c') und dem begleitenden e' entwickelt (vgl. Introitus T.2).

Die folgenden Ausschnitte lassen die Verwandtschaft deutlich erkennen:

Tonmaterial Hauptthema *Mozart-Introitus*



Beginn Violinstimme *Campanula*

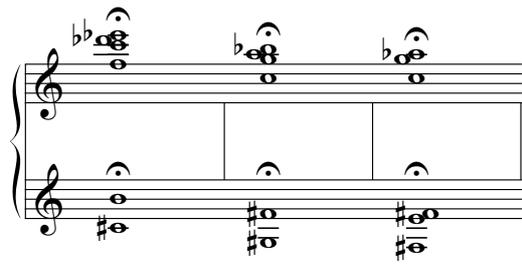
1. ♩ = 90

2. ♩ = 80

mit der Mitte des Bogens, zwischen *tasto* und *ponticello* modulieren



Parallel dazu erklingen im Klavier Akkorde, die an das diffuse wie charakteristische Obertonspektrum von entfernten Gongs oder Glocken erinnern. Die Akkorde setzen sich entweder aus Spiegelungen der gleichen Intervallstruktur (kleine Septime, Tritonus, Quinte, kleine Terz, große und kleine Sekunde) oder aus dem modalen Tonmaterial von *Aeternam* zusammen. Damit



beziehe ich mich auf die komplexe Teiltonamplitude der Glocken, die sich aus Prinzipaltönen, Mixturklängen und einem subjektiv wahrgenommenem Schlagton zusammensetzen.

Je nach Proportion der Glocken weichen die Prinzipaltöne deutlich von der Naturtonreihe ab, zum Beispiel bei sogenannten Molltonglocken, Septim- oder Nonenglocken.⁶⁶

Diese weichen Impulsklänge werden je fünf bis acht Sekunden gehalten - die genaue Dauer wird vom Pianist im Moment festgelegt. Damit agiert auch das Klavier in einem anderen, individuellen Zeitmaß als beide Violinen.

Als vierte metrische Ebene setzt die Bassklarinette ab etwa der Hälfte von *Campanula* ein. Entgegen der statischen, weit nachklingenden durchs Klavier imitierten Glockenklänge entwickelt die Bassklarinette sehr lange, durch Vibrato erzeugte Fluktuationsklänge aus dem Nichts.

In der gesamten Komposition werden die Instrumentalfunktionen konsequent beibehalten und erzeugen einen hypnotisierenden Sog.

Um die Trance für einen kurzen Moment zu irritieren, variieren die Wiederholungstakte zeitweise und verschieben so die Relationen der beiden Violinen zueinander. Nach etwa einem Drittel der Komposition pausieren beide Violinen und setzen nach einer kurzen Phase solistischer Glockenklänge im Klavier gemeinsam mit der gleichen Tempodifferenz wieder ein.

Campanula ist der lateinische Name der Glockenblume. Damit verarbeitet er ein wenig poetisiert die als Inspiration für die Komposition wichtigen Klangkomponenten des Glockenklangs: Einen ganz besonderen charakteristischen Teiltonklang mit weitem Nachhall und die durch die Glockengröße bedingten unterschiedlichen Metren.

⁶⁶ vgl. Fricke, J. P.: *Schwingungsformen der Glocke*, S.24.

5. *Confutatis* - Original und Verarbeitung

In *Confutatis maledictis*, einem Abschnitt der *Dies irae*-Sequenz, wird eine bedrohliche Höllenvision der Seligsprechung der Verstorbenen gegenübergestellt.

Mozart hat die Schärfe dieser metaphorischen religiösen Vorstellung musikalisch sehr wirkungsvoll umgesetzt:

Im Fortissimo intoniert der Männerchor *Confutatis maledictis, flammis acribus addictis* (zu deutsch: „Die Übeltäter sind verbannt, den sengenden Flammen übergeben), zunächst im Wechsel und dann als gemeinsame Steigerung mit exklamativen Intervallsprüngen.

Dabei werden die Stimmen von den Posaunen *colla parte* unterstützt, seit Martin Luther theologisches Symbol für Apokalypse.⁶⁷ Gleichzeitig wird die Vorstellung eines ewig lodernden Höllenfeuers durch eine unablässig kreisende Figur im intensiven Streicherunisono akustisch illustriert, die zunächst zur Terz aufsteigt und zirkulär direkt gespiegelt wird. In der neu komponierten Introduction werden durch permanentes Changieren zwischen extremen *ponticello* und *sul tasto*-Effekten durch das variierende Obertonspektrum unterschiedliche Entfernungen der Flammen akustisch symbolisiert (vgl. T.1f):

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.). The score is in 4/4 time and features a continuous, rhythmic pattern of eighth notes. The pattern starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, followed by quarter notes A4, G4, and F4, and finally a half note E4. This sequence repeats throughout the piece. The dynamic marking is *mp* (mezzo-piano). The tempo/mood marking is *molto sul pont.* (molto sul ponticello), indicating a high, bright timbre. The score is divided into three measures, with the first measure starting with a fermata over the first note.

Durch eine taktweise ansteigende melodische Sequenz und eine Ausweitung des Ambitus von Sekunden in Terzen steigert sich das Feuer-Kontinuum über dem Text „Schuld gebeugt zu dir; ich schreie“ bis zum Höhepunkt in T.26.

Im anschließenden *Voca me* (zu deutsch: Rufe die Seligen) stellt Mozart beinahe alle musikalischen Parameter dualistisch gegenüber:

Besonders auffällig sind der Lagenkontrast und der dynamische Wechsel ins *pianissimo*:

Die Frauenstimmen singen im sanften *sotto voce* anstelle vom diabolischen Männerchor; alle

⁶⁷ vgl.: die apokalyptischen Posaunen in der Johannes-Offenbarung, u.a. [...] *sondern in den Tagen, wenn der siebente Engel seine Stimme erheben und seine Posaune blasen wird, dann ist vollendet das Geheimnis Gottes, wie er es verkündigt hat seinen Knechten, den Propheten.* (Offb 10,7)

Blasinstrumente, Pauken und Generalbass pausieren (T.17f.).

Nur die Violinen begleiten den Frauenchor in gebrochenen Akkorden im Legato (ein weiterer Kontrast zum energischen Staccato des Höllenfeuers), das im Kontrast ein beinahe transzendentes Schweben entstehen lässt. Der vorherigen aufsteigenden Chromatik ist ein einfaches Tonika-Dominant-Pendel gegenübergestellt, das die Zeit gleichsam still stehen lässt.

Überraschend lässt Mozart das ganze Orchester im fortissimo in diesen zarten Satz einbrechen, der wieder von dem diesmal in a-moll gesetzten Frauenchor beantwortet wird.

Der Einsatz der Kadenz *Oro supplex et acclinis* im Chor- und Orchestertutti wird durch eine immense Dehnung der None ‚h‘ hinausgezögert (vgl. T.35f.), eine Erinnerung an den klangfarblich changierenden Nonenklang vor dem Einsatz der polymetrischen Pulsationen in *Perpetua*.

Mit der folgenden harmonischen Wendung illustriert Mozart das religiöse Bild des gebeugten Sünders: *Ich bitte unterwürfig und demütig mit einem Herzen, das sich in Reue im Staub beugt*.



In dieser chromatisch-enharmonischen Modulation folgt auf die Ausgangstonart a-Moll der verminderte Septakkord im Tritonusabstand, einen Verweis auf den barocken Affekt des *Saltus durriusculus* um den harten Gang des Büßenden zu illustrieren.⁶⁸

Der chromatisch-enharmonische Modulationsgang leitet jeweils über einen übermäßigen Sekundakkord (*) zur nächsten Stufe. Die notwendigen unmelodischen Tritonus-Schritte des Basses werden ausgeglichen durch verbindende und gegebenenfalls enharmonisch verwandelte Kadenz-Zieltöne im Sopran a (T.25f.) as/gis (T.30), g (T.33f.), ges/fis (T.35f.).

Indem Mozart die drei Leittöne nach oben auflöst, erhält er auf dem liegenbleibendem Es einen Septakkord, der als Zwischendominante mit anschließendem Quartsextvorhalt mit synkopierter

⁶⁸ vgl. *saltus durriusculus*: hart, ungeschliffen, grausam (vgl. Bernhard, C.: *Traktats compositionis augmentatus*, zit. nach Bartel, D.: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, S.239.

Distanzklausel in die neue Zieltonart nach as-moll führt.

Diese überraschende und bemerkenswerte harmonische Absenkung der tonalen Basis wird zweimal einen Halbton tiefer sequenziert (vgl. T.43f.) und dann auf zwei Takte gestaucht (T.47f.), bis schließlich die Zieltonart F-Dur mit dem Text *Schenke Ihnen Ruhe* erreicht wird (vgl. T.52).

Die ersten beiden Modulationen vollziehen sich jeweils innerhalb einer viertaktigen Periode. Der Zuspitzung und Steigerung dienend, laufen die letzten beiden Modulationen ohne interne Periodisierung nach einem asymmetrischen (auf sieben Takte verkürzten) Schema ab.⁶⁹

Diese charakteristische Choralmodulation taucht an verschiedenen Stellen in *Lux perpetua* auf, je in einem ganz anderen musikalischen Setting. Während es am Ende von *Perpetua* mit der verlangsamten Synopenpulsation in der Celesta und von persischen *Dastgah* inspirierte Melodik kombiniert wird, wird sie in *Amajungusi* mit einer Rhythmisieren in den Streichern und verschiedenen Pulsationsebenen in Flöten- und Gitarrenperkussion verbunden.

⁶⁹ vgl. ebd., S.104f.

Nachfolgend zwei Partiturausschnitte aus *Perpetua* und *Amajungusi* im Vergleich:

The image displays a musical score for a symphony orchestra and choir. The score is arranged in a standard format with multiple staves. The instruments and voices are listed on the left side of the page:

- Altf. (Alto Flute)
- Bassfl. (Bass Flute)
- Basskl. (Bass Clarinet)
- Mar. (Maracas)
- Cel. (Cello)
- S. (Soprano)
- A. (Alto)
- T. (Tenor)
- B. (Bass)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Key annotations include:

- gliss.* (glissando) above the Alto Flute staff.
- mp* (mezzo-piano) and *p* (piano) dynamics in the Maracas part.
- A note in the Bass Clarinet part with the instruction: *trotz dead stroke nachklingen lassen (*
- Trills and triplets in the Maracas part.
- Lyrics for the vocal parts: *fi - - - - nis. cu - ram me - i fi - - - -*

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

The image shows a musical score for a piece titled 'Amajungusi'. It includes parts for Percussion (Pk., Perk. I, Perk. II), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The vocal parts (S., A., T., B.) have the lyrics: 'nis, ge - re cu - - - ram, ge - re cu - ram,'. The Cello part is marked 'pizz.'.

In *Amajungusi* werden die choralartigen Passagen genutzt, um die Hybridformen zwischen christlicher Jenseitsvorstellung und ostafrikanischer Ahnenvorstellung und Ritualen im missionarischen Kontext in Ostafrika darzustellen. Die spirituelle Verbindung zwischen verstorbenen Ahnen und ihren Hinterbliebenen gilt bei vielen ostafrikanischen Ethnien als zentraler Bestandteil der geistigen Vorstellungswelt. Nach dem afrikanischen Theologen Abeng können sogar „alle Riten [...] als Momente betrachtet werden, in denen die Afrikaner ihrer Ahnen in einem Kult gedenken.“ Leid und Lebensglück sind nach afrikanischer Vorstellung auf die durch kulturelle Riten hergestellte An- oder Abwesenheit der Ahnen zurückzuführen.⁷⁰

Nach den schriftlichen Quellen des Herrnhuter Missionar Meyer stirbt bei der Ahnenwerdung in einem kulturell abhängigen Initiationsritus nur der Körper, die menschliche Seele lebt nach dem Tod als personal gedachter *Innen- oder Schattenmensch* (swahili: *unjungusi*) weiter. Den menschlichen Schatten haben die Ahnen den Beschreibungen von dem tansanischen Missionar Meyer zufolge als Tote verloren - ein interessanter Perspektivwechsel zum Schattenreich der verstorbenen Seelen im alten Griechenland. Die von Meyer beschriebene Weiterexistenz als *unjungusi* wird von einigen Missionaren mit *Geist* oder *Seele* wiedergegeben und zeigt deutliche Analogien zum christlichen Verständnis der Seelen. Entgegen der Vorstellung einer „ewigen“ Seele

⁷⁰ Abeng: *Afrikanische Mythen, Riten und Lebensformen*, S.40

im Christentum ist die Existenz der Ahnengeister, die kontinuierlich auf das Leben ihrer Hinterbliebenen einwirken, aber endlich begrenzt.⁷¹ Verschiedene Missionare wie Kootz-Kretschmer haben den Ahnenstatus als Übergang zu einer unendlichen Existenz der Seelen gedeutet.⁷² Missionar Källner beschreibt eine Präexistenz der Seelen, die eine menschliche Geburt erst möglich macht, wenn ein Ahne stirbt.⁷³ Andere Berichte behandeln eine Traumseele, die nachts ihren Körper verlässt und Kontakt zu spiritualisierten Geistern aufnehmen kann.⁷⁴

Um das fortwährende Interagieren mit verschiedenen Ahnen und ihren Hinterbliebenen zu illustrieren werden in *Amajungusi* rhythmische Pulsationen zirkulär repetiert und übereinander gelegt und greift damit auf die in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellte Kompositionstechnik von unterschiedlichen zeitlichen Proportionen auf.

⁷¹ vgl. Meyer: *Die Konde* (1898) S.29, zit. nach: Hartung: *Ostafrikanische Religionen*, S.120

⁷² vgl. Kootz-Kretschmer: *Religion* (1936), zit. nach: a.a.O., S.122

⁷³ vgl. Källner, E.: *Grundgedanken* (1927), zit. nach: a.a.O., S.121

⁷⁴ vgl. Hartung: *Ostafrikanische Religionen*, S.123

6 Dimensionen eines interreligiösen Dialogs in *Lux perpetua*

Neben den in den vorangegangenen Kapiteln vorgestellten interkulturellen Verschränkungen gibt es auch musikalische Embleme, die ganz explizit eine interreligiöse Perspektive eröffnen:

Im Islam ruft der Muezzin mit seinem Glaubensbekenntnis zum Gebet, im Christentum läuten die Kirchenglocken zum Gebet. Entgegen der offensiven missionarischen Ausrichtung erinnert die Verschränkung dieser musikalischen Embleme daran, dass das Gebet ein ritualisierter Moment der innigen Stille ist, der die Religionen eint.

Im Judentum gibt wohl aufgrund der Diaspora nach der Tempelzerstörung kein symbolisches akustisches Signal, daher werden in *Lux perpetua* jüdische Melodien unterschiedlichen kulturellen Ursprungs verarbeitet.

Bevor die klangstrukturellen Charakteristika und die kompositorische Umsetzung von Glockenklang und Muezzin exemplarisch vorgestellt werden ein kurzer Überblick über den theologischen Hintergrund:

Glockenklang

In der christlichen Tradition werden Glocken zum Gebet, zur funktionalen Angabe von Tageszeiten und zur Begleitung religiöser Ereignisse eingesetzt.⁷⁵ Die ersten Glocken reichen über 5000 Jahre ins Altertum zurück und wurden zumeist apotropäisch zum Vertreiben böser Geister eingesetzt.⁷⁶ Das Alte Testament zeugt im 2. Buch Mose von Glocken als rituelle Begleitung der göttlichen Gesetzgebung durch den Hohepriester Aaron.⁷⁷

Der erstmalige Einsatz von Glocken als liturgisches Signal für Gebet und Verkündigung geht wohl auf die koptischen christlichen Gemeinden Ägyptens zurück. Der bedeutende christliche Gelehrte Origenes bezeichnete bereits um 270 n. Chr. die Glocken als Symbol für die ewige Glaubensverkündigung vom Anfang bis zum Ende der Welt.⁷⁸ Mit dem Glockenklang soll der Mensch beständig an sein Ende erinnert werden, eine Vorstellung, die im Mittelalter mit dem Ausdruck *memento mori* zusammengefasst wird. Obgleich die Glocke in allen Religionen bekannt

⁷⁵ vgl. Lehr, A.: *Glocken und Glockenspiele*. In: Finscher, L. (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart MGG*. Sachteil 3, S.1422

⁷⁶ vgl. Kramer, K.: *Zum Lobe seines Namens. Liturgie und Glocke*, S.8

⁷⁷ vgl. Ex 28,33-35

⁷⁸ vgl. Kramer, K.: *Zum Lobe seines Namens. Liturgie und Glocke*, S.9

ist, bezeichnete Bischof Gregor von Nyssa die Glocke als Symbol der christlichen Verkündigung und der Trinität.⁷⁹

Und so wurden besonders in der Kunstmusik des orthodoxen Russlands Röhrenglocken prominent eingesetzt, um ans Sakrale zu erinnern. Wie kaum ein anderes Instrument evoziert die im Orchester verwendete Röhrenglocke Erinnerungsmuster, die Bilder kirchlicher Religiosität hervorrufen.⁸⁰

Den Klang der Glocke interpretierte der zeitgenössische estnische Komponist Arvo Pärt als ursprünglichsten aller Klänge, der aufgrund seines beinahe unendlichen Nachschwingens eng mit der Stille verwandt sei.⁸¹ Klanganalytisch betrachtet setzt sich der weit tragende Klang der Röhrenglocke aus vielen unterschiedlichen Teiltönen zusammen. Dabei dominieren denen einem (imaginierten) Schlagton die erste Oktave über und eine (nicht in die gleichstufige Stimmung passende) Sexte unter dem Grundton.⁸² Kirchenglocken haben ein noch deutlich diffuseres Obertonspektrum, das sich aus Nonen, Septimen, und Sexten zusammensetzt.⁸³

Die verschiedenen inharmonischen Stimmungen der Glocken, die der Dirigent Paul Hillier als „cloud of resonance“ beschrieb, bestimmen ihr charakteristisches Timbre.⁸⁴

Außer mit Plattenglocken wird der Klang der Glocken in *Lux perpetua* in anderen Instrumenten unterschiedlich abstrahiert:

- Die **Klangkomponente des Anschlags** wird durch die sanfte Berührung der betreffenden Klaviersaite durch einen Marimbaschlägel imitiert (vgl. u.a. T.5, 10, 12).
- Wiederkehrende Zusammenklänge aus glockenartigen Flageolett-pizzicati in Violoncelli und Kontrabass (T.6, 10, 12, 14) sowie changierende Flageolettakkorde in der akustischen Gitarre (T.10, 12, 14) sind zu hören, in denen der glockentypische Nachhall durch den verlängerten Nachhall in wechselndem Instrumentarium (T.12) angedeutet wird.
- die Klavierakkorde in *Campanula* orientieren sich am **Obertonspektrum** der Glocken-Klangstruktur (vgl. 4.5)

⁷⁹ vgl. Kramer, K.: *Die Glocke. Eine Kulturgeschichte*, S.24f.

⁸⁰ vgl. Lindner, H.: *Musik im Religionsunterricht: mit didaktischen Entfaltungen und Beispielen*, in: Huizing, K. u.a. (Hrsg.): *Symbol, Mythos, Medien*, S.211.

⁸¹ vgl. Hillier, P.: *Arvo Pärt*. In: *Oxford Studies of Composers*, S.21.

⁸² vgl. Sevsay, E.: *Handbuch der Instrumentationspraxis*, S.173

⁸³ vgl. Fricke, J. P.: *Schwingungsformen der Glocke*, S.24., siehe *Campanula* (Kapitel 4.5)

⁸⁴ vgl. Bostonia, M.: *Bells as inspiration for tintinnabulation*. In: Shenton, Andrew (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, S.136.

- Obertoneffekte auf den Basssaiten des Klaviers, die durch Abgreifen mit dem Finger oder Abdämpfen einer Saite mit Radiergummis an einem bestimmten Knotenpunkt unter Pedalbenutzung entstehen (T.17, 26).
- andere Metallinstrumente mit ähnlich diffusem Obertonspektrum wie China-Becken und Tamtam
- ausschließlich die **Nachhall-Klangkomponente** durch Röhrenglocken in *Perpetua* (ohne Impuls)

Muezzin / Azāngesang

Fünfmal am Tag erklingt der Azāngesang des Muezzins als Teil der islamischen Gebets-Liturgie etwa zehn bis fünfzehn Minuten vor dem gemeinsam zu vollziehenden Gebet und wird außerhalb der Moschee über Lautsprecher übertragen.⁸⁵ Die Verfremdung der menschlichen Stimme durch oftmals übersteuerte Lautsprecher trägt zu einem verzerrten Klang bei, der auch an Sirenen, Kriegssignale und Leid erinnern kann. Trotz historisch und aktuell missverstandener Deutungen symbolisiert der Muezzin in seinem Ursprung einen Aufruf zum innigen Gebet und zur Meditation und ist das Wort „Islam“ in seiner etymologischen Bedeutung mit einem Begriff wie „Hingabe an Gott und die Mitmenschen“ gleichzusetzen. Der Islam will in diesem Sinne - nach dem christlichen Missionar Gerhard Jasper - die „Menschen zum Frieden (Salam, hebräisch: Shalom) leiten“.⁸⁶

Die ritualisierte Gebetsformel wird durch den Sänger als kunstreiche Variationen auf Melismen arabischer *Maqam* in kunstvollen Ornamenten in ständig meditativer Wiederholung vorgetragen,⁸⁷ wobei am Ende lang ausgehaltener Töne häufig ein starkes Vibrato einsetzt. Die Phrasen sind mit ausgehaltenen Klängen und Pausen nicht an eine regelmäßige Pulsation gebunden und wirken damit eigentümlich zeitlos und meditativ.

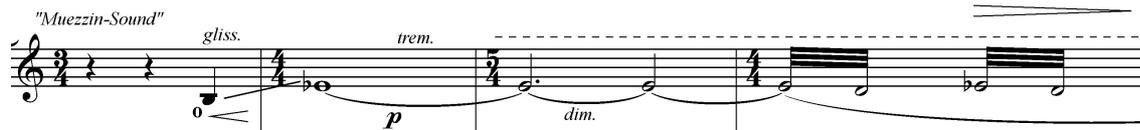
- Durch die gesamte Komposition *Lux perpetua* ziehen sich als klangfarbliche Leitmotive **lineare Halteklänge**, die dann durch einsetzendes Vibrato flukturieren. Dieser Fluktuationsklang wird in seiner Färbung durch unterschiedliche Geschwindigkeiten, Flatterzunge, Viertelontremoli und Glissandi nuanciert.
- Die Sekundschritte aus dem *Introitus*-Hauptthema werden zu einem **absinkenden Halbtonglissando** verarbeitet und erinnern an die gleitenden Tonverbindungen im Azan-Gesang

⁸⁵ vgl. Jasper, G.: *Unterwegs im Dialog*, S.137

⁸⁶ vgl. a.a.O., S.146

⁸⁷ vgl. a.a.O., S.138

- ein **elementarisertes Azanmotiv** mit markant aufwärts glissandierter Terz mit anschließender



Fluktuation auf dem Zielton.

Die Verfremdung der menschlichen Stimme des Muezzinsängers durch den Lautsprecher wird durch Klangkombinationen zwischen fluktuierenden und sehr obertonreichen, zwischen akustischen und elektronischen Klangfarben suggeriert:

Der erste Muezzinruf ist eine markant-metallische Klangmischung zwischen der elektrischen Bassgitarre und einer solistischen Viola (*Aeterna* T.1). In seinen Wiederholungen wird er unter anderem durch ein mit Harmon-Dämpfer nasal-schimmerndes Posaunenglissando (u.a. *Melasurej* T.132) und schwebend-flirrenden Effekten der Alt- und Bassflöte gefärbt, bei denen über der notierten Anfangsnote das angegebene Glissando mit der Stimme produziert wird (u.a. *Perpetua* T.93).

Das signalartige Glissando-Motiv wird von der elektrischen Bassgitarre mithilfe eines Bottlenecks erzeugt. Vor dem gewünschten Effekt muss die Saite bereits durch Vibration und Reverb-Effekte in Schwingung versetzt werden und der Klang allmählich einfaden. Der E-Bow ermöglicht während der gesamten Spieltechnik einen konstanten Lautstärkepegel.

Die verschiedenen Klangmischungen erzeugen eine Mehrdimensionalität und die Illusion von unterschiedlich weit entfernten Muezzinsängern.

Damit spiegelt sich die interreligiöse Dialogdimension in einer musikalischen Polarität zwischen extrem horizontalen einstimmigen und fluktuierenden Klangstrukturen und einem Impulsklang mit Nachhalleffekt wider:

Melasurej - eine längere Komposition unmittelbar von dem *Dies irae* - verarbeitet zudem Sprache zum Ausdruck kultureller und religiöser Vielfalt. Der Titel „*Melasurej*“ ist eine Spiegelung von Jerusalem: die lateinischen Buchstaben (analog zur Sprache der römisch-katholischen Kirche) werden von rechts nach links „gespiegelt“, was an die Leserichtung im Hebräischen und Arabischen erinnert.⁸⁸

In den Sprachen der monotheistischen Religionen hebräisch, lateinisch und arabisch entsteht durch Entsprechungen der Begriffe „Versöhnung“ und „Friede“ ein geflüstertes, mehrsprachiges Stimmenwirrwarr, in der Addition und Überlagerung immer weniger verstehbar.

Damit beziehe ich mich auf das Stimmenwirrwarr der Menschen in der alttestamentarischen mythischen Parabel *Babel*, die im Judentum, Christentum und Islam bekannt ist. In *Babel* wird das gegenseitige Nichtverstehen des „Anderen“ als Folge menschlicher Selbstüberschätzung und Ursache aller Konflikte symbolisch thematisiert. In der Umdeutung, die kulturelle und sprachliche Heterogenität nicht als „Strafe Gottes“, sondern als vielfältigen Reichtum zu begreifen, folge ich dem Literaten George Steiner.⁸⁹

Damit setzt *Melasurej* der mythischen und gleichzeitig sehr modernen Erzählung eine Perspektive der Wertschätzung religiöser und kultureller Vielfalt entgegen, die das „Fremde“ bestehen lässt, ohne das „Eigene“ aufzugeben.

Am Ende von *Melasurej* wird der hebräische Kanon „*Hinneh ma tov*“ zitiert (zu deutsch: „Wie schön wäre es, wenn Brüder und Schwestern in Frieden leben könnten“). In einem versöhnlichen Gestus wird er mit den musikalischen Symbolen von Islam und Christentum zusammengeführt und durch flirrende Luftgeräusche in der Altflöte und eine aufsteigende Skala in den solistischen Violinen auf einem Echoton der Klarinette zum intensiven Schweigen geführt.

Eine vollständige Auflösung der interreligiösen wie interkulturellen Verschiedenheit kann und wird es nicht geben, die Begegnung auf Augenhöhe lässt aber gemeinsam etwas fruchtbares Neues entstehen - wie es die Verwandtschaft der Worte „Jerusalem“ mit dem arabischen Wort für Frieden „salam“ und seiner Entsprechung im Hebräischen „shalom“ zeigt.

⁸⁸ der von Mozart verarbeiteten Psalmton verweist mit *Te decet hymnus in Jerusalem* auf die jüdischen Wurzeln des Christentums

⁸⁹ vgl. Steiner, G.: *Errata. Bilanz eines Lebens*, zit. nach: Halbfas, H.: *Die Bibel*, S.70

7 Fazit

Wie in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, verarbeitet *Lux perpetua* musikalische Charakteristika aus Mozarts originaler Requiemkomposition auf ganz unterschiedliche Art.

Eine besondere Akzentuierung erfahren dabei die musikalischen Möglichkeiten, etwas Ewiges dazustellen: Als eine zeitlose, mystische Klangfläche im Proportionskanon in *Aeterna*, als kontinuierliche Pulsation in *Perpetua* oder als parallele Zeitverhältnisse.

Durch den Requiemtext hat Mozart einen zyklischen Bogen geknüpft, den zum Beispiel die Schlüsselworte *Requiem*, *lux perpetua* und *lux aeterna* implizieren: In der durch Franz Xaver Süßmayer ergänzten Partitur werden *Introitus* und *Kyrie* am Ende seines Requiem als *Lux aeterna* und *Cum sanctis* im *Communio* beinahe identisch wiederholt, die Schlussequenz *Dona eis Requiem* aus dem *Larimosa* zitiert das *Introitus-Hauptthema* in einer Augmentation.⁹⁰

Dieser zyklische Bogen findet in *Lux perpetua* seine Entsprechung: zu Beginn in den aus dem musikalischen Material des *Introitus*-Hauptthemas heraus unterschiedlich entwickelten Neukompositionen (*Aeterna*, *Perpetua*), Transformationen im Zentrum (*Campanula*) und dem hinausgezögerten originalen *Introitus* am Ende.

Um musikalisch zu illustrieren, dass ein ewiges Licht religions- und kulturübergreifend Menschen Orientierung und Hoffnung gibt, zerfließt der finale *et lux perpetua* (auch *lux aeterna*)-Choral in vier verschiedene Proportionen und mündet schließlich in einen undefinierbar gesummteten Clusterklang. Vor diesem Hintergrund improvisieren die solistische Oud mit dem Tonmaterial einer altorientalische Melodie, die sowohl im Islam und dem orientalischen Christentum überliefert ist, und die Klarinette mit einer jiddischen Phrase aus dem osteuropäischen Polesien über dem dreimaligen - auf die christliche Trinität verweisenden - Glockenschlag.

Die Uraufführung mit dem Asambura-Ensemble, dem Münchner Knabenchor, dem Kammerchor Tübingen und Dirigent Frank Oidtmann wird am 9. November 2019 stattfinden - dem Tag, an dem die erste deutsche Demokratie 1918 ausgerufen wurde, 1938 in den Novemberprogrammen der NS-Staat seine schreckliche Fratze zeigte und 1989 mit dem Fall der Berliner Mauer Menschen Trennungen überwinden konnten.

Ein symbolträchtiger Uraufführungstermin also für ein Werk, das das gegenseitige Verständnis und die Öffnung für das Neue zum Thema macht.

⁹⁰ vgl. Wolff, C.: *Mozarts Requiem*, S.113.

In der gesamten Konzeption von *Lux perpetua* interagiert Mozarts beinahe originale, in Teilen subtil neu instrumentierte Klangästhetik mit einer Art komponierter Interpretation in ganz neuen Musikformen. Elemente des Originalwerks scheinen mit traditionell jüdischen Melodien, sowie Glocken- und Azānmotiven als Leitmotive auf ganz unterschiedliche Weise durch die gesamte Komposition. Damit bildet die musikalische Vielfalt ein Äquivalent zu den mannigfaltigen Vorstellungen eines ewigen Lebens nach dem Tod in den verschiedenen Kulturen und Religionen.⁹¹

Die Bearbeitung einer bestehenden musikalischen Vorlage hat jahrhundertelange Tradition: Seit dem 9. Jahrhundert wurden gregorianische Choralmelodien bearbeitet, bis hin zur Renaissance.⁹² Der *cantus firmus* wurde als Grundgerüst für die damaligen Kompositionen genutzt, in der Renaissance waren Parodiemessen sehr populär, in denen weltliche Chansonmelodien als *cantus firmus* verwendet wurden. Die Idee, dass ein Musikstück etwas Unveränderliches, Absolutes und von der Wirklichkeit Abgelöstes sei, stammt nach dem Musikwissenschaftler Max Nyffeler aus einer musikgeschichtlich sehr überschaubaren Zeit, nämlich dem 19. Jahrhundert.⁹³

Auch aus heutiger Perspektive schafft der Bezug auf andere Werke neue geistliche und kompositionstechnische Traditionslinien,⁹⁴ die dem Originalwerk nicht seine Relevanz absprechen, sondern eine neue Dimension hinzufügen.

Abstrahiert ist meine eigene künstlerische Position das musikalische Bearbeiten aus einer kulturpluralistischen Perspektive, die nach Verbindungen sucht.

Um die künstlerischen Eigenheiten traditioneller Musikkulturen für eigene Kompositionen nutzen zu können, muss von kulturellen Kollektiven ausgegangen werden, die gewissermaßen dem transkulturellen Konzept von Wolfgang Welsch konträr gegenüberstehen. Welsch kritisiert die Interkulturalität als in sich abgeschlossene Kulturkreise, die miteinander interagieren.⁹⁵ Damit bezieht er sie auf ein überkommenes Kulturmodell nach Herder aus dem 18. Jahrhundert, nach dem „jede Nation ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich wie jede Kugel ihren Schwerpunkt

⁹¹ vgl. z.B. die „Seele“ im ewigen Jenseits nach christlichem Verständnis im Unterschied zu dem aktiven Austausch im Diesseits zwischen den Hinterbliebenen und ihren verstorbenen Ahnen in ostafrikanischen Kulturen (siehe 6.Kapitel: *Interreligiöser Dialog*)

⁹² vgl. Nyffeler, M.: *Komponieren als Bearbeiten*, S.4.

⁹³ vgl. ebd.

⁹⁴ vgl. ebd., S.6.

⁹⁵ vgl. Welsch, W.: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, S.3.

hat“.⁹⁶ Zeitgenössische Kulturen sind nach Welsch demgegenüber von *Hybridisierung* gekennzeichnet; durch die Globalisierung sind heutzutage beinahe überall alle Artikel und Informationen verfügbar, die „kulturellen Gehalte zu Binnengehalten“ geworden.⁹⁷

Dadurch entstehe eine Art individueller Patchwork-Identität, einer „transkulturellen Prägung der Individuen“.⁹⁸ So wichtig dieser Ansatz in unserer pluralistischen Gesellschaft sein mag, erschwert er dennoch die künstlerische Auseinandersetzung mit anderen Musikkulturen immens:

Bei aller Problematik, kulturell zu verallgemeinern, kann aus meiner Perspektive heraus die interkulturelle Öffnung dazu führen, für die Vielfalt zu sensibilisieren und sich mit einem kulturellen Ausschnitt zu beschäftigen. Gerade die Auseinandersetzung mit kulturell tradierter Musik erfordert künstlerische Prinzipien und Regeln, die für bestimmte Kollektive gelten.

Die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Musikkulturen halte ich für sehr bereichernd aus musikalischer Perspektive, um sich neuen Dimensionen wie anderen rhythmisch-metrischen Strukturen, anderen Stimmungssystemen und einer völlig anderen zeitlichen Ordnung zu öffnen.

Besonders im Dialog mit dem befreundeten, persischen Komponisten Ehsan Ebrahimi, mit dem ich gemeinsam mehrere Stücke für das interkulturelle Asambura-Ensemble komponieren durfte, fand ich sehr interessant, wie unterschiedlich wir aus verschiedenen kulturellen Sozialisationen heraus über die Proportionen bestimmter Formteile diskutiert haben. Gerade durch diese Dialoge habe ich mich mehr mit den strukturellen Eigenheiten und Wirkungen langer zeitlicher Abschnitte ohne bewusst gehörte Untereinheiten auseinandergesetzt, wie etwa ein langsam immer bewusster werdendes Stimmenwirrwarr in verschiedenen Sprachen über drei Minuten.

Zudem erlebte ich in diesen Dialogen und dem gemeinsamen musikalischen Arbeiten auch die Rolle von „im Moment entstehender Musik“ - der Improvisation - als sehr bereichernd, die mich dazu veranlasst, bei bestimmtem Instrumentarium (nur) eine Art Tonvorrat mit zugehöriger Angabe über die Art der Improvisation zu notieren.

Selbstverständlich kann hierdurch das Klangereignis weniger exakt festgelegt werden, der Interpret gewinnt aber an Bedeutung und erhält individuelle Entscheidungsmöglichkeiten, die Musik vor einem festgelegten Orientierungssystem zu gestalten. So beeinflusst er die Komposition maßgeblich und jede Aufführung ist individuell.

⁹⁶ vgl. Herder, J. G.: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung des Menschen* [1774], Frankfurt/Main: Suhrkamp 1967, S.44f., zit. nach Welsch, W.: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, S.2

⁹⁷ vgl. Welsch, W.: *Was ist eigentlich Transkulturalität?*, S.3f.

⁹⁸ ebd., S.5

Aber auch aus gesellschaftlich-ethischer Perspektive halte ich es für wichtig, sich anderen Musikkulturen gegenüber zu öffnen, gerade um gesellschaftlichen Tendenzen entgegenzuwirken, die Ängste vor dem „Fremden“ propagieren. Dabei bietet die Musik wie auch andere Kunstformen wunderbare Möglichkeiten, das „Andere“ dem eigenen Horizont gegenüberzustellen und in der Symbiose etwas Neues entstehen zu lassen.

LITERATURVERZEICHNIS

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers, Mit Apokryphen. Durchgesehene Ausgabe in neuer Rechtschreibung. Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 2006.

SELBSTSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN

BARTEL, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre.* 4. Auflage, Laaber Verlag, Laaber 2004.

BERLIOZ, Hector: *Instrumentationslehre [Originaltitel: Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes 1844].* Neuausgabe von Richard Strauss (Hrsgb.), Herder, Verlag Peters 1986.

FATTINGER, Rudolf: *Liturgisch-Praktische Requisitenkunde für den Seelsorgeklerus. Für Theologen, Architekten, Künstler, Kunst- und Paramentenwerkstätten.* Herder, Freiburg im Breisgau 1955.

GERSON-KIWI, Edith: *The Persian Doctrine of Dastga-Composition. A phenomenological study in the musical modes.* Israel Music Institute, Tel-Aviv 1963.

GRÜBEL, Monika: *Judentum,* 2. Auflage, DuMont Verlag, Köln 1997.

HALBFAS, Hubertus: *Die Bibel erschlossen und kommentiert von Hubertus Halbfas,* Patmos Verlag, Düsseldorf 2001.

HARTUNG, Constance: *Der „Weg der Väter“ - Ostafrikanische Religionen im Spiegel früherer Missionarsberichte.* In: Flasche, Rainer (Hrsg.): *Marburger religionsgeschichtliche Beiträge,* LIT Verlag, Münster 2005.

HILLIER, Paul: *Arvo Pärt.* In: *Oxford Studies of Composers,* Oxford Unity Press Inc., New York 1997.

JANSEN, Hans Helmut: *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst,* Dr. Dietrich Steinkopff Verlag, Darmstadt 1978.

JASPER, Gerhard: *Unterwegs im Dialog ... Zum gelebten Miteinander von Christen und Muslimen.* In: Feldtkeller, Andreas / Hock, Klaus / Mitri, Tarek / Nielson, Jorgen S. (Hrsg.): *Christentum und Islam im Dialog,* LIT Verlag, Berlin 2008.

- JUNGMANN, Josef Andreas: *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe.* Band 1, Herder Verlag, Wien, 5.Auflage 1962.
- KANANI, Nasser: *Die persische Kunstmusik. Geschichte, Instrumente, Struktur, Ausführung, Charakteristika (Mussighi'e assile irani).* Förderkreis der Freunde Iranischer Kunst und Traditioneller Musik, Berlin 1978.
- KAUTZ, Christian / Herwig, Heinz: *Technische Thermodynamik: Grundlagen und Anleitung zum Lösen von Aufgaben,* Springer Verlag, 2.Auflage, Heidelberg 2007.
- KHOURY, Adel Theodor: *Der Koran. arabisch - deutsch,* Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh 2007.
- KRAMER, KURT: *Zum Lobe seines Namens. Liturgie und Glocke,* Butzon & Bercker, Kervelaer 2008.
- KUBIK, Gerhard: *Zum Verstehen afrikanischer Musik,* LIT Verlag, Wien 2004.
- MENGE, Hermann: *Lateinische Synonymik,* In: Schönerberg, Otto (Hrsg.): *Sprachwissenschaftliche Studienbücher, 1.Abteilung,* Winter-Verlag, 9.Auflage, Heidelberg 2011.
- MORBACH, Bernhard: *Die Musikwelt der Renaissance. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern,* Bärenreiter Verlag, Kassel 2006.
- NIEMETSCHKE, Franz Xaver: *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen beschrieben,* Prag 1789 (Typografische original-getreue Wiedergabe des Erstdrucks von 1789, hrsgb. von Jost Perfahl, München 1989.
- PICKEN, Laurence: *Folk Musical Instruments of Turkey.* Oxford University Press, London 1975.
- REINKE, Otfried: *Ewigkeit? Klärungsversuche aus Natur- und Geisteswissenschaften,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004.
- ROHLS, Jan: *Gott, Trinität und Geist. Ideengeschichte des Christentums,* Mohr Siebeck Verlag, Band 3,2 Tübingen 2014.
- SCHUMANN, Hans Wolfgang: *Die großen Götter Indiens. Grundzüge von Hinduismus und Buddhismus,* Eugen Diederichs Verlag, München 1996.
- SPEL, Stephan: *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks,* Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006.
- SEVSAY, Ertugrul: *Handbuch der Instrumentationspraxis,* Bärenreiter, Kassel 2005.

WOLFF, Christoph: *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente*, Bärenreiter-Verlag,
7.Auflage, Kassel 2014.

UNSELBSTSTÄNDIGE PUBLIKATIONEN

ABENG, Nazaire Bitoto: *Afrikanische Mythen, Riten und Lebensformen in der Begegnung mit Islam, Christentum und Moderne. Das Beispiel Kamerun.* In: *Theologie interkulturell*, IKO - Verlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt a.M. 2005.

AUHAGEN, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* In: *Europäische Hochschulschriften, Musikwissenschaft, Reihe 26, Band 6*, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 1983.

BASOL-GÜRDAL, Ayse: *Allah ist das Licht von Himmel und Erde. Der Lichtvers Sura 24 an-Nur 35. Seine Bedeutung im Kontext der Offenbarung und Grundzüge seiner Auslegung in der islamischen Gelehrsamkeit*, in: Schwarz, Klaus (Hrsg.): *Islamkundliche Untersuchungen*, Band 286, Berlin 2008.

BOSTONIA, Marguerite: *Bells as inspiration for tintinnabulation.* In: Shenton, Andrew (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.

BULTMANN, Rudolf: *Weihnachten (1953).* In: Bultmann, R.: *Glauben und Verstehen*, dritter Band, gesammelte Aufsätze, Mohr, Tübingen 1960.

FRICKE, Jobst Peter: *Schwingungsformen der Glocke.* In: Kramer, Kurt (Hrsg.): *Glocken in Geschichte und Gegenwart.* Beiträge zur Glockenkunde, zweiter Band, Badenia Verlag, Karlsruhe 1997.

HIEKEL, J. P.: *Klangkomposition nach 1965.* In: Hiekel, Jörn Peter / Utz, Christian : *Lexikon Neue Musik*, Metzler & Bärenreiter Verlag, Kassel 2016.

HERZOG, Johann Jakob: *Kyrie eleison.* In: *Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche RDK*, achter Band, Salzwasser Verlag, Stuttgart 1857.

JÜNGEL, Eberhard: *Ewigkeit.* In: Beetz, Hans Dieter / Browning, Don S. / Janowski, Bernd / Jüngel, Eberhard (Hrsg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, 4.Auflage, 2.Band, J.C.B. Mohr Verlag (Paul Siebeck), Tübingen 1999.

LOEB-LAROQUE, Louis: *Ewig-Licht-Ampel (jüdisch).* In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, sechster Band, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 1970.

LINDNER, Heike: *Musik im Religionsunterricht: mit didaktischen Entfaltungen und Beispielen.* In: Huizing, Klaas / Meyer-Blanck, Michael / Timm, Hermann (Hrsg.): *Symbol, Mythos, Medien*, LIT Verlag, Münster 2003.

MASSENKIEL, Günther: *Tonus peregrinus*. In: Honegger, Marc / Massenkeil, Günther: *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*, achter Band, Herder Verlag, Freiburg 1982.

NYFFELER, Max: *Komponieren ist Bearbeiten*, In: *Revue Musicale Suisse*, Nr.4/2019.

REICHERT, Ursula / Keif, Tibor: *Requiem*. In: Fischer, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Ausgabe, Sachteil, Band 8, Bärenreiter Verlag, Kassel 1998.

ROSENTHALER, Harold: *Tonus peregrinus*. In: Sadie, Stanley / Tyrrell, John: *The new grove. Dictionary of Music and Musicians*, Zweite Ausgabe, Macmillan Publishers Limited, New York 2001.

WELSCH, Wolfgang: *Was ist eigentlich Transkulturalität?* In: Darowska, Lucyna / Machold, Claudia (Hrsg.) *Hochschule als transkultureller Raum?* Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz, transcript-Verlag, Bielefeld 2009.

Internetquellen

ALBRECHT, Hartwig: *Tonartencharakteristik und Temperatur. „Ein Märchen aus alten Zeiten“, oder auch: Die Geburt der Mathematik aus dem Geist der Musik*,
<https://studylibde.com/doc/8147064/hartwig-albrecht-tonartencharakteristik-und-temperatur>
abgerufen am 10.06.2019.

BÜRGER, Wolfgang: *Perpetuum mobile*. In: *Neue Zürcher Zeitung NZZ*, Zürich 1995.
<https://folio.nzz.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/1874e9dc-26a5-49d4-a610-cbd673b8ef67.aspx>,
abgerufen am 22.04.2019.

FISCHER, Guido: *„NOW“ bei Folkwang sound surround: Lux aeterna*. In: Redaktion Folkwang Universität der Künste, Essen 2013.
https://www.folkwang-uni.de/uploads/tx_fvtermine/15_11_Lux_Aeterna_Ansicht.pdf,
abgerufen am 20.04.2019.

LEGENDE - SPIELTECHNIKEN

Holzbläser

gliss. Glissandi immer durch Abfallen des Ansatzes realisieren, bei Flöten durch Hinein- und Herausdrehen

singen auf „dww“ während des Spielens die gleiche Tonhöhe deutlich summen



„Muezzin“: Der resultierende Klangeffekt soll an einen Muezzinruf erinnern. Beginnend von der Anfangsnote wird mit der Stimme ein Glissando erzeugt, während der untere Ton weiter gespielt wird. (Im Gesamtklang muss die gesungene Stimme mindestens gleich laut sein.)



Flutterzunge



Multiphonic, die Ansatzspannung so weit verringern, dass unterschiedliche Partialtöne von dem gegriffenen d''' hörbar werden. Um den gewünschten Effekt zu erzielen müssen die Lippen weiter geöffnet sein als gewöhnlich.



Multiphonic, Ein weich klingender Multiphonic, der genaue Griff ist abhängig vom jeweiligen Instrument und kann vom Interpreten gewählt werden.



perkussiver Klang mit viel Artikulation auf „t“



luftige Klänge

Didgeridoo-Sound, Verengung und Weitung der Mundhöhle durch massives Verschieben des Unterkiefers, verschiedene Obertöne werden glissandoartig hörbar

Posaunen



Growl, mit Rachen-„r“



Luftgeräusche, wenn möglich mit umgedrehtem Mundstück



Schlag auf Mundstück

+ o + o

„Wah-wah Effect“ (schneller Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Tönen mit dem Stem im Harmon Mute)

+ o

„Wah-wah Effect“ (langsamer Wechsel zwischen offenen und geschlossenen Tönen mit dem Stem im Harmon Mute)



„Muezzin“: Der resultierende Klangeffekt soll an einen Muezzinruf erinnern. Über der Anfangsnote wird ein Glissando mit der Stimme erzeugt. (Im Gesamtklang muss die gesungene Stimme mindestens gleich laut sein.)

Perkussion

Marimba



Sticks, mit umgedrehten Marimbaschlägeln spielen

+ *dead stroke*, Schlag mit dem Schlägel abdämpfen

arco mit einem Kontrabass- oder Cellobogen auf dem Ende der Platte streichen

Becken

arco mit einem Kontrabass- oder Cellobogen am Rand des Beckens streichen

Tam-tam

arco mit einem Holzstab über das Tamtam streichen

Djembe

	Bass-Schlag (in der Mitte des Fells)		offener Schlag (am Rand)		Slap (am Rand, peitschenartig geschlagen, hoher Obertonanteil)
--	---	--	-----------------------------	--	---

Dharbuka / Tombak

	Bass-Ton (<i>dum/tom</i>) mit der ganzen rechten Hand in der Mitte zwischen Rand und Mittelpunkt gespielt		feiner, hoher Ton (<i>tak/bak</i>) mit den Fingern der linken Hand direkt am Rand gespielt
--	--	--	---

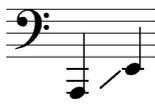
Udu Drum

Die Udu Drum muss verstärkt werden

	<p>Bass-Schlag (schneller Schlag auf die seitliche Öffnung, vgl. Bassklang einer Tabla)</p>		<p>beide Hände schlagen auf d. seitliche und obere Öffnung, wobei diese kurzzeitig geschlossen werden. Die dadurch entstehenden Luftbewegungen erzeugen die typischen Glissandoeffekte.</p>		<p>mit den Fingern nur auf dem Tonkorpus spielen (sehr heller Klang)</p>
---	---	---	---	---	--

Klavier

Präparation (Das Klavier muss vor Beginn der Komposition komplett präpariert werden)



Die angegebenen Saiten mit Radiergummis präparieren. Der resultierende Klang sollte an eine Glocke erinnern



durch die Saiten der angegebenen Tonhöhen werden Gummilaschen (z.B: von Einmachgläsern) gezogen. Der resultierende Klangfarbe erinnert am ehesten an eine Mischung aus einem sehr alten Klavier, Marimba und Gamelanklängen



bei den angegebenen Tönen wird nur eine Saite mit Gummilaschen präpariert, der resultierende Klang ist sehr perkussiv und holzig.



Bei gedrücktem Pedal mit einem Marimbaschlägel die angegebene Saite anschlagen. Bei zusätzlicher Tonangabe im unterem System wird die gleiche Tonhöhe auch auf der angegebenen Taste gespielt



„Pochen“: Bei gedrücktem Pedal werden auf der angegebene Saite unterschiedliche Partialtöne durch Abgreifen der Saite erzielt



„Glockenklang“ Bei gedrücktem Pedal wird der zweite Partialton (Oktave) kurz leicht Berührt. Gleichzeitig wird der entstehende „Glockenklang“ auf der angegebenen Saite gespielt.

Elektrische Gitarre

Ein Volume-Pedal wird benötigt, Soundeffekte (z.B. verzerren) nach Bedarf, Bottleneck, Effektgeräte für Hall und Echoeffekte sowie ein E-Bow.
Da einige Swells verwendet werden, sollte vom Gitarristen ein Primärsound ausgewählt werden, bei dem Feedbacks leicht ansprechen.

Muezzin-Sound, mit dem Bottleneck wird die Saite durch eine Vibrato in Schwingung versetzt, anschließend wird mit dem Volumepedal der Klang ohne Attack eingefadet. Die Schwingung im Raum versetzt die Saite weiter in Schwingung (*Feedback*) der anschließende Slide zur angegebenen Tonhöhe ist mit einem Bottleneck auszuführen.
Alle „*Muezzin-Slides*“ sind auf der tiefen E-Saite auszuführen.

Muezzin-Sound mit E-Bow, der E-Bow auf der Saite ermöglicht einen kontinuierlich gleich bleibenden Lautstärkepegel

 offenes Volumepedal, swell

Santur

Stimmung der akustischen Santur



Stimmung der elektrischen Santur



Violoncello, Kontrabass

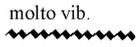
 *Obertonglissando*, mit dem Finger leicht über sämtliche Positionen auf der Saite gleiten

 variierende Obertonpulsationen auf den angegebenen Saiten



Herzschlag, auf verschiedene Positionen des Stegs klopfen.
Der resultierende Klang muss deutlich elektronisch verstärkt werden. Die Impulse sollen an einen Pulsschlag erinnern

Tutti



sehr viel Vibrato, mikrotonale Fluktuation in Tonhöhe und Lautstärke

o

nicht hörbarer Klang



Stampfen

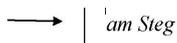


Klatschen: Die zu klatschende Hand unter Spannung fixiert halten und dabei und mit der Innenfläche der Finger der anderen Hand auf den Handballen schlagen)



mit den Handflächen auf die Oberschenkel klatschen

Streicher



Langsam mit dem Bogen vom Griffbrett immer näher zum Steg (und ggf. wieder zurück zum Griffbrett) streichen. Mit so wenig Bogendruck streichen, dass ausschließlich unterschiedliche Obertöne hörbar werden.

CHOR

In *Babel* trägt jedes Chormitglied einen kurzen Ausschnitt aus einem Gedicht oder einem Text einer Sprache der eigenen kulturellen Identität – oder einer Kultur, der sich die Ausführenden verbunden fühlen - vor. In Addition der verschiedenen Sprachen entsteht das beschriebene Stimmengeflüster:

Je dunkler die verschiedenen Symbole dargestellt sind, desto lauter ist die vorgegebene Aktion durchzuführen.



intensives Flüstern der jeweiligen Sprache



einzelne Wortfetzen des jeweiligen Textes werden laut gesprochen



der Text in der jeweiligen Sprache wird auf einer Tonhöhe gesprochen. Hierbei ist darauf zu achten, dass unterschiedliche Klänge entstehen.



Auf „m“ oder „n“ (*mit geschlossenem Mund*) oder „o“ oder „a“ (*mit offenem Mund*) summen. Im Gesamtklang sollte ein dichtes Cluster mit großem Ambitus entstehen.

In *Melasurej*, *Darwis* und *Requiem aeternam* ist die **räumliche Verteilung des Klangs** von zentraler Bedeutung. So besteht der Chor nicht aus den bekannten Stimmgruppen Sopran, Alt, Tenor & Bass, sondern ist in unterschiedliche gemischte Gruppen aufgeteilt. Die notierten zwei Chorgruppen können je nach Chorgröße auf vier Gruppen ausgeweitet werden, die – abhängig von den jeweiligen Gegebenheiten des Aufführungsortes – an unterschiedlichen Orten positioniert sein können.