

# Harrison Birtwistles 'Geheimes Theater' auf dem Konzertpodium

von Michael Bölter

— 1 —

Im 20. Jahrhundert wurde die Zusammenführung von Musik und Szene von einer Debatte begleitet, in deren Verlauf der Versuch dominierte, neu entwickelte Ästhetiken terminologisch zu fassen. Bei der grundlegenden Unterscheidung zwischen Oper, Literaturoper oder Musiktheater blieben jedoch die Kriterien, die zu dieser Differenzierung führten, oft im Dunkeln individueller Kritik und subjektiver Einsicht der Debattierenden verhaftet. Bestärkt wurden jene Begriffserörterungen durch die Diskussion um die Oper an sich, die man in den 1950er Jahren auf Seiten der musikalischen Avantgarde eher geringschätzig und argwöhnisch betrachtete, da Opernhäuser nurmehr als musikalische Dienstleistungsanstalten innerhalb eines konventionellen Musikbetriebs galten.

— 2 —

Erst in den 1960er Jahren fanden theatralische Konzepte wieder stärkeren Eingang in das musikalische Denken, welches nach einer internationalen Musiksprache und klar definierten Strukturen strebte. Der temporäre Bruch mit dem Musiktheater, den diese Bestrebungen und die vorhergehende kulturelle Nivellierung durch den Zweiten Weltkrieg mit sich gebracht hatten, zeitigte ein positives Moment: daß sich die Komponisten mit der Notwendigkeit eines Neuanfangs konfrontiert sahen. In der Auseinandersetzung mit damals gegenwärtigen Sprechtheaterpraktiken erschlossen sich Komponisten verschiedene neue Wege, die eine Abkehr von der Ästhetik einer Zusammenführung von Musik und Szene bedeuteten. Ein grundsätzliches Prinzip, das als Nenner der unterschiedlichen Tendenzen greifbar blieb, war die Negation der stringenten Erzählung einer Geschichte mit Hilfe von Dialog und Handlung. Das Vermeiden von Naturalismus und Narration, welches nicht zuletzt durch Brecht, Meyerhold, Jarry, Artaud und Beckett vorangetrieben worden war, gewann immer größere Bedeutung bei kompositorischen Auseinandersetzungen mit der Oper. Rückgriffe auf Verfremdungseffekte, Absurdes Theater, alte Darstellungsformen wie die *commedia dell'arte*, das Volksstück oder japanisches und balinesisches Theater hatten bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in den Bereich des Musiktheaters Einzug gehalten. Einen hervorstechenden und für Harrison Birtwistles Schaffen — von dem im folgenden die Rede sein wird — bedeutenden Weg hatte vor allem Igor Strawinsky eingeschlagen, der in der

Abkehr von der Oper des 19. Jahrhunderts zur distanzierten und objektivierten Darstellung von Geschehnissen auf der Opernbühne fand. Die Mittel, mit deren Hilfe er dies erreichte, waren unter anderem die eindeutige Formalisierung des Theaters und die Stilisierung des dramatisch Dargestellten. Dies gelang ihm primär durch die Revitalisierung und Neudefinition alter Theaterformen (beispielsweise des attischen Theaters in *Oedipus Rex* oder der commedia dell'arte in *Pulcinella* usw.).

— 3 —

Diesen Tendenzen standen später in den 1950er und 1960er Jahren experimentellere Innovationen gegenüber, die einer festgefügtten Bühnenpräsentation und der Etablierung von Charakteren und Handlungsverläufen völlig widerstanden: zum einen die interdisziplinären Performances, welche John Cage in Zusammenarbeit mit Malern und Tänzern wie Rauschenberg, Johns und Cunningham in Amerika entwickelte, zum anderen Versuche der Ausbildung eines instrumentalen Theaters, wie sie in Europa durch Mauricio Kagel und — richtet man sein Augenmerk vor allem auf die *Aventures* und *Nouvelles Aventures* — György Ligeti unternommen wurden. Die szenischen Resultate, ob sie nun mittels eines prä-organisierten Zufalls oder aus der Interpretation einer streng notierten Partitur entstanden, wiesen meist deutliche Spuren des Absurden Theaters auf. Diese Beziehung resultierte vor allem daraus, daß die vorgenannten Komponisten alle theatralischen Elemente (Text, Bild, Szene, Mimik, Kostüm und Aktion) musikalisierten, sie als einander gleichwertige kompositorische Materialien verarbeiteten, was wiederum zur Folge haben konnte, daß Sinn und Unsinn in der Zusammenstellung (also Komposition im Wortsinne) dieser Materialien nahe beieinander lagen.

\*

— 4 —

Harrison Birtwistle begann vor dem Hintergrund dieser verschiedenen Entwicklungen erst gegen Ende der 1950er Jahre, eigene Kompositionen zu veröffentlichen. 1934 in Accrington / Lancashire geboren, stand für ihn zwar schon in frühen Jahren fest, daß er Komponist werden wollte, doch erfüllte sich dieser Wunsch erst, nachdem er sich zunächst auf musikalische Interpretation konzentriert hatte. Als Klarinettist wurde er in die Royal Manchester School of Music aufgenommen. Bald darauf trat er in die Manchester New Music Group ein — ein Ensemble, das sich auf die Aufführung zeitgenössischer Musik spezialisierte. In dieser Gruppe wirkten Musiker und Komponisten mit, die heute zu den herausragenden Persönlichkeiten des britischen Musiklebens zählen: die Komponisten Peter Ma-

xwell Davies und Alexander Goehr, der Pianist John Ogdon und der Trompeter und Dirigent Elgar Howarth. Gemeinsam sorgten sie für zahlreiche englische Erstaufführungen von Werken der Moderne sowie zeitgenössischer Kompositionen des europäischen Kontinents. Als erste Generation nach Benjamin Britten — dem in England übermächtigen Komponisten des 20. Jahrhunderts — fanden sich nun junge Musiker zusammen, die von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* wie von Strawinskys *L'Histoire du Soldat* gleichermaßen inspiriert waren und stärker am musikalischen Geschehen auf dem Kontinent Anteil nahmen. Man kann sicherlich sagen, daß Birtwistle als Interpret zunächst verschiedene musikalische Stilrichtungen verinnerlichte, bevor er erstmals 1957 ein eigenes Werk — *Refrains and Choruses* für Bläserquintett — veröffentlichte. Je intensiver er sich mit Werken von Strawinsky, Varèse, Messiaen und Boulez auseinandersetzte — um hier die für ihn bedeutendsten Komponisten aufzuzählen —, desto mehr zögerte er, eigene Werke aufführen zu lassen. Noch kurz vor den Uraufführungen verwarf er Stücke, die seiner Meinung nach zu sehr nach 'Darmstadt' klangen, als nach Birtwistle.

— 5 —

Messiaens *Turangalîla-Symphonie*, Stockhausens *Zeitmasse* oder Boulez' *Le Marteau sans Maître* fesselten ihn, aber die nötige Sicherheit, seine eigene musikalische Sprache zu entwickeln, gewann er erst, nachdem er sich näher mit mittelalterlichen Organa und isorhythmischen Motetten des 14. und 15. Jahrhunderts beschäftigt hatte.

— 6 —

Eine solche Annäherung an sogenannte 'Alte Musik' war für diese Komponistengeneration in England symptomatisch, da die Fortsetzung einer lückenlosen Musiktradition in Großbritannien kaum möglich schien. Der fast 200 Jahre andauernde 'Winterschlaf', den das kompositorische Schaffen auf der Insel in der Zeit zwischen dem Tod Henry Purcells (1695) und der Geburt Edward Elgars im Jahre 1857 schloß, gab keine musikhistorische Rückendeckung für die Fortentwicklung einer genuin englischen Musiksprache. Daher verwundert es nicht, daß Birtwistle wie auch Maxwell Davies und Goehr ihr Interesse auf die Musik vor 1700 richteten, was sich auf verschiedene Arten in ihren Werken niederschlug. Alexander Goehr konstruierte beispielsweise aus Monteverdis *Lamento d'Arianna*, dem einzig überlieferten Stück der Oper *Arianna*, ein komplettes Musiktheaterwerk. Maxwell Davies arbeitete in einer Oper über John Taverner Material aus dessen Werken ein. Neben reinen Neuinstrumentationen von Stücken Blows, Gibbons' und Dowlands, die den musikalischen Text unberührt ließen, erschienen auch zahlreiche Werke, die dem direkten Einfluß jener Musik ausgesetzt waren. Selbst gregorianische Choräle finden sich in ei-

nem Werk wie *Ave Maris Stella* von Peter Maxwell Davies in einem seriell strukturierten Umfeld wieder, dessen grundlegende Prinzipien aus den Intervallverhältnissen des Chorals generiert werden.

— 7 —

In Harrison Birtwistles Werk fällt vor allem die Auseinandersetzung mit Kompositionen Guillaume de Machauts ins Gewicht, die sich zuerst in reinen Neuinstrumentationen wie dem *Hoquetus David* von 1969 niederschlug und dann zu Überarbeitungen und Neukompositionen des vorgefundenen Materials führte, wie in *Machaut à ma manière* von 1988. Zwei Aspekte der Musik Machauts sind als Formmodelle für Birtwistles musikalisches Denken von besonderer Bedeutung. Beide gehen von der Strukturbildung der Komposition durch die Wiederholungen einer einzigen Melodie (einem gregorianischen Choral oder einer erfundenen Melodie als Tenor) aus; in der isorhythmischen Motette wird sie *Color* genannt. Jenes grundlegende melodische Modell wird in der Komposition auf zwei Arten verhüllt: zum einen innerhalb der musikalischen Textur, in der es nur selten als Oberstimme eingesetzt wird (gefördert wird diese Aufbrechung eines melodischen Grundrasters mittels der *Hoquetus*-Technik, welche die sukzessiven Noten einer Melodie auf verschiedene Stimmen verteilt), zum anderen durch die Segmentierung dieser Melodie in kleinere rhythmische Einheiten, die sich stets wiederholen — in der isorhythmischen Motette *Talea* genannt. Wenn nun die Anzahl der den Rhythmus bestimmenden Noten nach mehreren Wiederholungen nicht in der Anzahl der die übergreifende Melodie konstituierenden Noten aufgeht, unterliegen bei der folgenden Wiederholung der Melodie die Tonhöhen natürlich anderen Werten als zuvor. Dadurch erfährt der Tenor, das melodische Element, welches der Komposition zugrundeliegt, stets neue rhythmische Ausdeutungen.

— 8 —

Beide Aspekte — die Verschleierung der Identität grundlegender melodischer Einheiten in der instrumentalen Textur durch die Verteilung auf verschiedene Stimmen sowie der Einsatz repetitiver rhythmischer Modelle — sind für Birtwistles Komponieren von großer Bedeutung. In Kombination mit seriellen Techniken der 1950er Jahre formen sie auf der rein musikalischen Ebene seine Musiksprache.

\*

— 9 —

Die Großform der Kompositionen Harrison Birtwistles in den 1950er und 1960er Jahren entsteht durch die Reihung und Verschachtelung wiederholter, in sich geschlossener Abschnitte. Auffallend ist der starke Kontrast

zwischen dem musikalischen Material der blockartig gegenübergestellten Sektionen. Für die Gesamterscheinung des Werkes bedeutet dies, daß es im zeitlichen Verlauf keine Zielgerichtetheit aufweist. Es gibt keine entwickelnde Progression wie in der Symphonie des 19. Jahrhunderts. Die zyklische Konstruktion von in sich geschlossenen, statischen Abschnitten dominiert die Formbildung. Dieser Aspekt war es auch, der Birtwistle an Olivier Messiaens *Turangalîla-Symphonie* besonders beeindruckte. Zudem fand er in diesem Stück die Überlagerung verschiedener musikalischer Schichten vor, die sich meist durch eigenständige Rhythmen definieren. Das statische Moment, welches die blockartigen Abschnitte in der Gesamtstruktur darstellen, wird also innerhalb dieser Blöcke wieder aufgelöst. Die 'tönend bewegte Form' findet also weitaus weniger zu einer sukzessiven Vervollständigung in der zeitlichen Fortschreitung. Es handelt sich vielmehr um eine 'in sich bewegte Form', die aus der Simultaneität voneinander unabhängiger Rhythmen entsteht, und jede 'in sich bewegte Form' wird einer weiteren kontrastierend gegenübergestellt. Erst durch die Wiederholung der einzelnen Abschnitte innerhalb des Werkes entsteht Großform. Birtwistle selbst beschreibt die Wahrnehmung eines Stückes, das sich auf diese Art zyklischer Konstruktion erst während des Hörens herstellt, folgendermaßen:

*"I was interested in the notion that you could have a piece of music which only existed in the abstract. It's like looking at an object: every view is unique, but the object exists irrespective of the way it's viewed. So it's the notion that this piece of music exists, just like an object, and what you can do is perform certain facets of it, examine it in different ways. [...] There are things that keep repeating, but if you listen to them or look at them closely, they're not repeating. It's like the leaves of a tree. You know what an oak leaf looks like, but if you take one, then look at the next one, they're all different. The total object is never sounded, but through time you build up a memory picture of what it is. Consequently the order in which these things appear doesn't actually matter, but they're very carefully composed. It's like shells on a shore: I compose each shell, but they're all slightly different, and they're thrown by circumstance on the shore, by what the sea does to them."*

Griffiths: *"But you don't in fact allow the bits to be put together in different ways."*

*„No, I decide what the order is, through my ears, through my intuition, through whatever composition is.“<sup>1</sup>*

*”Ich war an der Vorstellung interessiert, daß man ein Musikstück haben könnte, das nur in der Abstraktion existiert. Es ist, als würde man ein Objekt betrachten: Jeder Blickwinkel ist einzigartig, doch das Objekt existiert ohne Rücksicht auf die Art und Weise, auf die es betrachtet wird. Somit handelt es sich um die Vorstellung, daß dieses Musikstück existiert — gerade wie ein Objekt — und das einzige, was man tun kann, ist, bestimmte Facetten von ihm aufzuführen, es auf verschiedene Weisen zu untersuchen. [...] Es gibt Dinge, die sich ständig wiederholen, doch wenn man genauerinhört oder sie genauer betrachtet, wiederholen sie sich eigentlich nicht. Das ist wie bei Blättern eines Baumes. Man weiß, wie ein Eichenblatt aussieht, doch nimmt man eines und schaut sich dann das nächste an, sind sie alle verschieden. Es erklingt niemals das gesamte Objekt, doch im Laufe der Zeit baut sich ein Erinnerungsbild dessen auf, was es ist. Folglich tut die Reihenfolge, in der diese Dinge erscheinen, eigentlich nichts zur Sache, auch wenn sie sorgfältig komponiert ist. Es ist wie bei Muscheln auf einem Strand: Ich komponiere jede Muschel, doch sie sind alle leicht unterschiedlich, und sie werden den Umständen entsprechend auf den Strand geworfen, auf die Art, wie die See sie an Land spült. [...] Allerdings erlaube ich nicht, daß die einzelnen Stücke auf eine andere Weise zusammengesetzt werden. Ich entscheide über die Anordnung mit Hilfe meiner Ohren, durch Intuition, mittels was immer Komposition sein mag.“*

— 10 —

An diesem Punkt stößt man bereits auf eines der größten Probleme, die sich bei der Analyse einer Komposition Harrison Birtwistles stellen. Die Art und Weise der Zusammensetzung verschiedener kontrastierender Blöcke bleibt in den meisten Werken des Komponisten verschleiert oder wird in manchen Stücken gar absichtsvoll verdeckt, indem eine gerade noch nachvollziehbare Struktur zerschlagen wird, um durch eine Neuzusammensetzung jegliche Zielgerichtetheit zu liquidieren.

---

<sup>1</sup> Birtwistle in conversation with Paul Griffiths, *New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s*, London 1985, S. 191. (Die Übersetzungen ins Deutsche stammen vom Verfasser dieses Aufsatzes.)

Man kann durchaus sagen, daß eine derartige Kompositionsweise, die stringente Fortentwicklung meidet, auf musikalischer Ebene ein Äquivalent zu den zu Beginn aufgezeigten Bestrebungen der Musiktheaterkomposition im 20. Jahrhundert darstellt. Die Aufhebung einer stringenten Erzählstruktur, die sich durch geradlinige Handlungsprogression auszeichnet, die wiederum von individuellen Charakteren getragen wird, welche verschiedene Wandlungen innerhalb der fortlaufenden Erzählung erfahren, geht in der Musik mit der Verwerfung der symphonischen Struktur einher, innerhalb der exponierte Motive diversen Verarbeitungen und harmonischen Neubeleuchtungen unterworfen werden.

Die zyklische Konstruktion und Verschachtelung blockartiger Abschnitte kommt daher auch in Birtwistles Kompositionen für das Musiktheater zur Anwendung. In allen sieben bisher uraufgeführten Bühnenwerken — zuletzt die an der Staatsoper unter den Linden in Berlin aus der Taufe gehobenen Dramatic Tableaux mit dem Titel *The Last Supper* — finden sich immer wieder rituell wiederkehrende Abschnitte, die zwar der Natur von Musik und Szene gemäß das zeitliche Fortschreiten des Stückes bewirken, aber musikalisch und szenisch denselben Moment beleuchten, der sich wiederum jedesmal ein wenig verändert präsentiert.

Zur Verdeutlichung sei ein Schema gezeigt, das aus der tragischen Komödie oder komischen Tragödie *Punch and Judy* abgeleitet ist (Abb. 1). Es handelt sich hierbei um das erste Bühnenwerk Birtwistles, das 1968 in Aldeburgh uraufgeführt wurde. Es basiert auf der traditionellen englischen Puppentheatergeschichte des Kaspers (wie der deutsche Name lautet).

Abb. 1: *Punch and Judy* — Formale Anlage

Prologue		Melodrama I	Passion Chorale I	Quest I	
		Melodrama II	Passion Chorale II	Quest II	
		Melodrama III		Quest III	Nightmare
Epilogue	Punch Triumphans	Melodrama IV	Passion Chorale III		

Anhand dieses Schemas erkennt man die großräumige Aufteilung des gesamten Einakters: Eingefaßt von einem Prolog und einem Epilog sowie dem dem Epilog vorangehenden Triumph des Kaspers über den Tod, sind vier Melodramen und jeweils drei Passionschoräle und Quests (die Suchen nach *Pretty Polly*) ineinander verschachtelt angeordnet. Während die Melodramen und die Quests sich scheinbar nur abwechseln, wird durch die drei Passionschoräle die eigentliche Struktur des Werkes erst deutlich. Denn nach den ersten beiden Abläufen des Schemas (Melodram — Passionschoral — Quest) und nach dem dritten Melodram und dem scheinbaren Wendepunkt, den der Albtraum auslöst, findet die Tragikomödie rückläufig zu ihrem Ende. Ließe man die Melodramen 2 und 3 sowie die dazwischenliegenden Abschnitte aus, wäre eine reine Symmetrie gegeben, doch durch das Aufbrechen des starren Schemas hält sich Birtwistle die Türen für verschiedene Irritationen, die das Schema durchziehen, offen. Dies ist sehr deutlich in den kleinen Veränderungen innerhalb der größeren Formblöcke zu erkennen. Als Beispiel sind hier die drei *Quests for Pretty Polly* angeführt (*Die Suchen nach Pretty Polly*, Abb. 2), die zunächst nach demselben rituellen Schema ablaufen und nach dem Wendepunkt nicht nur in veränderter Abfolge erscheinen, sondern ein Element aufnehmen, das zuvor fester Bestandteil der Melodramen war: die Toccata. Andererseits wurde im vorhergehenden Melodram III bereits auf den Wetterbericht und die Reisedmusik vorgegriffen, die zunächst den *Quests for Pretty Polly* angehörten.

Abb. 2: *Die Suchen nach Pretty Polly*

Suche I	Suche II	Suche III
Travel Music I	Travel Music II	Weather Report IV
Weather Report I	Weather Report II	Travel Music IV
Prayer I	Prayer II	Punch's Serenade III
Punch's Serenade I	Punch's Serenade II	Moral III
<i>Pretty Polly's</i> Rhapsody I	<i>Pretty Polly's</i> Rhapsody II	Toccata IIIa
Moral I	Moral II	
Sinfonia	A little canonic prelude to disaster	

Während das rituelle Schema also nach und nach zerfällt, wird die formale Gestalt der Tragikomödie immer komplexer, da nicht nur verschiedene Abschnitte ineinander verschachtelt sind, sondern sich die Untersektionen, aus denen diese Abschnitte bestehen, zudem an fremdem Ort verkeilen.



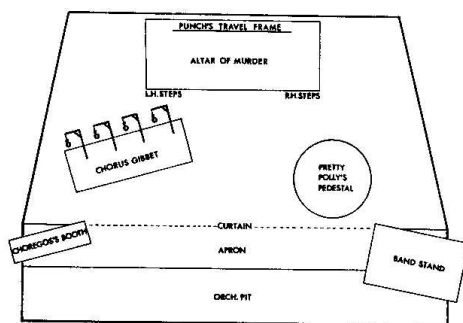
Die scheinbar symmetrischen Anordnungen dienen daher nur als Grundgerüst für eine komplexe Gestaltung, die aus der Zusammensetzung wiederholter Partikel hervorgeht, die jedoch nie dieselben sind — wie die Muscheln an einem Strand oder verschiedene Eichenblätter.

\*

— 16 —

Da in *Punch and Judy* jede Figur und jedes sich wiederholende Ereignis seinen angestammten Platz auf der Bühne einnimmt, besitzt die Aufführung dieses Einakters stets den Charakter eines grausamen Rituals mit dem mordenden Punch als Zentrum.

Abb. 3: *Punch and Judy* — Bühnenaufbau<sup>2</sup>



— 17 —

Die Morde geschehen immer am selben Platz, die Reisen Punchs haben paradoxerweise ihren festen Ort auf der Bühne, Polly und Choregos sind meist auf ihrem Podest respektive in seiner Koje zu sehen, und alle zusammen finden sich von Zeit zu Zeit bei den Galgen ein, um als Chor zu fungieren. Sogar eine kleine Kapelle bekommt ihren Platz gut sichtbar für das Publikum im Musikpavillon auf der Bühne. Die Nähe zu zahlreichen Bühnenwerken Strawinskys wird hier offensichtlich, denn auch in der *Histoire du Soldat* beispielsweise, der *Punch and Judy* in vielerlei Hinsicht sehr nahe steht, sind die Musiker absichtsvoll auf der Bühne postiert. Objektivität und Distanz zum Dargestellten wird gewahrt, erst recht durch die stilisierte Aufführung und die Tatsache, daß die Darsteller Masken tragen. Psychologische Identifikation des Zuschauers mit den Figuren wird nicht angestrebt. Alles bleibt klar und deutlich Theater. Der Künstler versucht nicht, die Reproduktion einer Wirklichkeit, die Illusion wahren Lebens auf

<sup>2</sup> Diagramm 1 aus den "Anweisungen zur Produktion" in: Harrison Birtwistle / Stephen Pruslin, *Punch and Judy*, Klavierauszug in deutscher Sprache, Universal Edition (London), London 1984.

der Bühne heraufzubeschwören. Der Musik- und Theaterwissenschaftler Jürgen Schläder beschreibt dies in Bezug auf Strawinskys Bühnenwerke folgendermaßen: *”Nicht die Psychologie der Figuren, nicht ihr Charakter und ihre Emotionen bestimmen den Handlungsverlauf, sondern die Vorführung von Kunstmitteln, die eine Reihe von isolierten Situationen illustrieren.”*<sup>3</sup>

— 18 —

Diese Aussage kann ohne weiteres für Birtwistles Bühnenästhetik übernommen werden. Überträgt man die Formulierung *”eine Reihe von isolierten Situationen”* auf das Gebiet der Musik, so ist die Parallele zu den zuvor beschriebenen musikalischen Formen, die sich aus der Reihung in sich geschlossener Abschnitte zusammensetzen, erkennbar. Zudem ist zu sehen, wie nah szenischer und musikalischer Aufbau beieinander liegen.

\*

— 19 —

Man stelle sich nun vor, in dem gezeigten Bühnenbild von *Punch and Judy* würden sich die Sänger ohne zu singen zu der dann nur noch instrumentalen Musik gemäß der eigentlichen Inszenierung bewegen. Jeder würde den ihm zugewiesenen Platz einnehmen, ihn von Zeit zu Zeit wechseln, um sich mit den anderen ab und zu an dem für den Chor vorgesehenen Ort zu treffen, so wie er es in der Inszenierung mit Gesang auch getan hätte. Es würde sich zweifellos ebenso eine Aufführung ergeben, deren Belange allerdings um einiges abstrakter wären, da nun einmal ein Text weitaus Eindeutigeres transportieren kann, als es Musik und Bewegung vermögen. Man hätte eher den Eindruck eines geheimen Rituals, das sich auf der Bühne vollzieht, da das Rollenspiel der Darsteller nichts Narratives mehr hätte. Man könnte erkennen, daß eine der Figuren (eigentlich Punch) sehr viel häufiger ihren Platz wechselt und an mehr Orten auf der Bühne zu finden ist als die anderen, die jeweils nur *eine* Bühnenstätte zugewiesen bekommen, wenn sie alleine erscheinen, und die sich als Kollektiv an einer weiteren Stätte zusammenfinden. Aus diesem Kollektiv bricht jener Einzelne also häufiger aus und geht eigene Wege. Die Parallele zum griechischen Theater, zur attischen Tragödie, in der sich Chor und Individuum gegenüberstehen, ist nun kaum mehr zu übersehen.

---

<sup>3</sup> Jürgen Schläder, *Gegen Wagner*, in: *Oper im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar 2000, S. 54.

Überhaupt ist Harrison Birtwistle sehr an der Art des Diskurses in der griechischen Tragödie interessiert, da dieser stets innerhalb einer sehr strengen Form angelegt ist. Man kann so weit gehen zu sagen, daß die Form bereits den größten Teil des Diskurses ausmacht. Denn, wie Aristoteles in seiner *Poetik* schreibt, ist

*„der wichtigste Teil [der Tragödie] die Zusammenfügung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist nicht die Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung [...]. Auch Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht. Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlung Willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse [...] das Ziel der Tragödie; [...] Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustande kommen, wohl aber ohne Charaktere.“*<sup>4</sup>

Die Art und Weise des Erzählens, die Ordnung der Geschehnisse ist von Bedeutung — das heißt die rituelle Formalität, wie man ihr beispielsweise auch in *Punch and Judy* gewahrt wird. Das Drama versucht nicht, naturalistisch zu sein, es gibt nicht vor, eine Geschichte zu erzählen, die sich in der Gegenwart entfaltet. Seine formale Struktur, seine Gliederung sind für jeden klar zu erkennen. Daher ist Birtwistle auch an Oper und Oratorium interessiert — nicht wegen ihrer narrativen Qualitäten, sondern aufgrund ihrer Form: *„There are certain things you don't have to justify in an opera, and one of these is its formality ...“*<sup>5</sup> / *„Es gibt bestimmte Dinge, die man in der Oper nicht rechtfertigen muß, eins davon ist Formalität.“*

\*

---

<sup>4</sup> Aristoteles, *Poetik*, übersetzt und hrsg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, S. 21.

<sup>5</sup> Birtwistle zu *The Mask of Orpheus* in einem Gespräch mit den Friends of English National Opera an der Royal Academy of Music, London, 21. April 1986; zitiert in: Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle — Man, Mind, Music*, London 2000, S. 69.

Diese Formalität, die Etablierung von Ritualen durch eine Abfolge von Geschehnissen, greift auf das gesamte Schaffen Harrison Birtwistles über. Denn auch wenn viele Komponisten für ein Bühnenwerk andere kompositorische Prozesse anstreben als für den Rest ihrer Werke, kann man von Birtwistle behaupten, daß alle seine Stücke jeglicher Form theatralisch sind. Birtwistles musikalischem Denken ist immer ein dramatisches Moment inhärent. Der Sinn für das Theater durchwirkt alle seine Partituren, denn das nicht-narrative Rollenspiel, das nicht von ausgeformten Charakteren abhängig ist, sondern ein kollektives Ritual durchführt, kann ebenso auf instrumentale Kompositionen übertragen werden.

In England verwendete der Birtwistle-Biograph Michael Hall erstmals den inzwischen etablierten Begriff 'Instrumentales Theater' in Bezug auf dessen Werke, die nicht mit Sängern, Schauspielern oder Pantomimen besetzt sind. Jonathan Cross, der ein Buch sowie einige Aufsätze über Birtwistles Werk verfaßte, sah die Vorgänger und Parallelen hierfür in Stücken von Luciano Berio (in den *Sequenze*, 1958 bis heute) und Pierre Boulez (in dessen *Domaines* von 1968), obwohl jene Werke in etwa zeitgleich oder nur etwas früher als Birtwistles erste Stücke jener Art erschienen waren. Erheblicheren Einfluß auf dieses Genre, wenn man es überhaupt als solches bezeichnen kann, hatte allerdings zunächst der Komponist Mauricio Kagel. Wenn auch Birtwistle Kagels Schriften und Werke wahrscheinlich nicht gekannt hat, sollte man dennoch in der musikhistorischen Rückschau durchaus einen Blick auf dessen Äußerungen werfen, da er bis heute die wohl größte Produktivität im Bereich des Instrumentalen Theaters vorweisen kann. Aus diesem Grund seien einige Bemerkungen Kagels zitiert, die dieser 1960 schriftlich festhielt:

*”Zur Ästhetik des entstehenden Instrumentalen Theaters gehören folgende Elemente und Formerscheinungen: 1. Das Podium, auf dem der Instrumentalist spielt, unterscheidet sich theoretisch nicht von dem eines Theaters. [...] Es gibt keine festgelegten schauspielerischen Mittel. Das Genre besitzt weder Bühnentradition noch Repertoirewerke, [...]. Die neue Aufführungspraxis beabsichtigt, das Spiel der Instrumente mit einer schauspielerischen Darstellung auf der Bühne eins werden zu lassen. Hierfür benötigt man keine Bühnenbilder, besondere technische Vorrichtungen, Möbelstücke oder sonstiges Zubehör. Die nackte Bühne bietet für sich genügend Anregung: [...]*

2. *Kinesis ist das grundlegende Element des Instrumentalen Theaters und wird entsprechend der musikalischen Komposition berücksichtigt. Die Bewegung auf der Bühne wird wesentliches Merkmal der Unterscheidung vom statischen Charakter einer normalen musikalischen Aufführung. [...]*

3. *Die Bewegungen werden hauptsächlich vom Musiker ausgeführt. Er ist nicht das ideale, aber wohl das ideelle Instrument dafür. [...] Er verkörpert kein besonderes Fach, sondern nur die Rolle eines spielenden Interpreten. Seine Aufmerksamkeit bleibt der Musik gewidmet. Scheinbar herrscht so derselbe Zustand wie während der Aufführung gewöhnlicher Instrumentalmusik. [...] Es handelt sich hauptsächlich um eine Musikalisierung von interpretativen Erscheinungsformen und der Beziehung der Spieler zueinander. Hier wird nicht vorgetäuscht, nicht beschrieben und kaum erzählt. [...]*<sup>6</sup>

— 24 —

Wenn man auch umfassende Abhandlungen darüber schreiben könnte, daß sich Kagels Instrumentales Theater von jenem Birtwistles grundlegend unterscheidet, so ist doch in diesen Ausführungen zu erkennen, daß sich zu Beginn der 1960er Jahre eine neue Form der Aufführung von Musik abzeichnete, die den Konzertsaal auch als Raum nutzte und das gängige Konzertieren mit szenischen Elementen durchsetzte.

— 25 —

Was man in Birtwistles Kompositionen nicht erwarten darf, ist, daß die Instrumentalisten — mit hervorragenden schauspielerischen Fähigkeiten ausgestattet — eine temperamentvolle Performance einlegen. Sie bleiben schlichtweg Instrumentalisten, die von Zeit zu Zeit ihre Positionen auf dem Podium wechseln. Die Bewegungen auf der Bühne müssen dabei in der musikalischen Struktur begründet sein. Daß der Komponist in einem seiner ersten Werke, das den Bühnenraum für die Aufführung seiner Musik nutzt, auf die formellen Gegebenheiten des altgriechischen Theaters zurückgriff, ist nach den vorangegangenen Erläuterungen beinahe selbstverständlich.

— 26 —

Der Titel des Stückes, das 1969 komponiert wurde, lautet *Verses for Ensembles*. Es ist ein direktes Nachfolgewerk von *Punch and Judy* sowie eines Stückes, das Birtwistle 1965 verfaßte und das bezeichnenderweise den

---

<sup>6</sup> Mauricio Kagel, *Über instrumentales Theater*, abgedruckt in: *Almanach III*, Programmheft der musik-theater-werkstatt, Wiesbaden, 30. April 1987.

Titel *Tragoedia* trägt. Birtwistles Absicht in letztgenannter Komposition bestand nach seinen Worten darin,

*”to bridge the gap between 'absolute music' and theatre music. It contains a specific drama, but this drama is purely musical. The title does not imply 'tragic' in the nineteenth-century sense. 'Tragoedia' literally means 'goat-dance', and the work is concerned with the ritual and formal aspects of Greek tragedy rather than with the content of any specific play.“<sup>7</sup>*

*”die Kluft zwischen ‘absoluter Musik’ und Theatermusik zu überbrücken. Das Stück beinhaltet ein bestimmtes Drama, aber dieses Drama ist rein musikalisch. Der Titel bezieht sich nicht auf das Tragische, wie man es im 19. Jahrhundert verstand. Wortwörtlich bedeutet Tragoedia soviel wie Bockstanz, und das Werk befaßt sich auch eher mit den rituellen und formalen Aspekten der griechischen Tragödie als mit einem bestimmten Schauspiel.“*

— 27 —

Die formale Anlage bedient sich des Prototyps einer attischen Tragödie:

Abb. 4: *Tragoedia* — Formale Anlage

Prologue	Parados	Episodion: Strophe I	Antistrophe I	Stasimon
		Episodion: Strophe II	Antistrophe II	
	Exodos			

— 28 —

Dem Prolog, der Vorrede des Dramas, folgt das Parados, d. h. das Einzugslied des Chorus’, der sich in die Orchestra — seinem angestammten Platz in der attischen Tragödie — begibt. Er bestreitet auch das Standlied (= Stasimon), das sich zwischen zwei Episodia eingliedert, in denen sich die Individuen vom Chor abheben und das eigentliche Schauspiel vorantreiben. Mit dem Exodos beschließt wiederum der Chorus das Stück. Wie

<sup>7</sup> Harrison Birtwistle, zitiert in: Michael Hall, *Harrison Birtwistle*, London 1984, S. 173f.

auf der folgenden Darstellung unschwer zu erkennen ist (Abb. 5), sind sich die Strukturen von *Tragoedia*, *Punch and Judy* und *Verses for Ensembles* sehr ähnlich, und tatsächlich ist *Tragoedia* ein Werk latenten Theaters, das seine offene Realisation in *Punch and Judy* erfuhr. Es scheint, als habe der Komponist eine Tragödie *mit* Handlung, aber *ohne* Charaktere geschaffen. Auf der Bühne sitzt auf einer Seite das Streichquartett, das Bläserquintett auf der anderen und in der Mitte die Harfe. Beide Gruppen haben ihre eigene Musik, die auch niemals von ihrem Material abbrückt. Die Harfe spielt die Vermittlerin und interpunktiert das musikalische Geschehen.

Abb. 5: Formale Anlage<sup>8</sup>

<i>Verses for Ensembles</i>					
Prologue	Parados	Episodion: I	Stasimon		
		Episodion: II			
	Exodos				

<i>Tragoedia</i>				
Prologue	Parados	Episodion: Strophe I	Antistrophe I	Stasimon
		Episodion: Strophe II	Antistrophe II	
	Exodos			

<i>Punch and Judy</i>					
Prologue	Punch Triumphans	Melodrama I	Passion Chorale I	Quest I	Nightmare
		Melodrama II	Passion Chorale II	Quest II	
		Melodrama III			
		Melodrama IV	Passion Chorale III	Quest III	
Epilogue					

<sup>8</sup> Diese vergleichende Darstellung der Werkstrukturen von *Verses for Ensembles*, *Tragoedia* und *Punch and Judy* wurde übernommen aus: Jonathan Cross, *Harrison Birtwistle — Man, Mind, Music*, London 2000, S. 74.

Deutlicher als in *Tragoedia* wird das szenische Element in *Verses for Ensembles*, in dem die unterschwellig vorhandene Ebene des attischen Theaters durch eine weitere dramatische Ebene ergänzt wird, und zwar durch jene einer tatsächlichen 'Aufführung'. Dem nur aus Bläsern und Schlagzeugern zusammengesetzten Ensemble stehen während der Darbietung fünf verschiedene 'levels' (Ebenen 1a und b, 2, 3 und 4) sowie vier Solopulte zur Verfügung. Durch die Bewegungen der Musiker, die zu bestimmten Momenten zwischen diesen Ebenen wechseln, entsteht eine Art Theater, das zwar keine ausdrückliche Handlung aufweist, in dem aber die räumlichen Beziehungen zwischen den Instrumentalisten steter Veränderung unterliegen. Das wortlose, im Raum dargestellte Schauspiel präsentiert dem Zuschauer und -hörer einen Ritus, der sich im Verlauf der Komposition etabliert und bald erkennen läßt, daß die Bewegungen aus den musikalischen Strukturveränderungen hervorgehen, die Musik also das abstrakte Schauspiel motiviert. Tatsächlich ist die zu Anfang etablierte Anordnung der Musiker sehr einfach zu durchschauen, da die verschiedenen Instrumentenfamilien ihre eigenen Positionen zugewiesen bekommen: Im vorderen Bereich der Bühne ist rechts und links jeweils eine Sitzgruppe für die Holzbläser vorgesehen (Levels 1a und 1b), die, sobald sie in höheren Registern spielen, in der linken Sitzgruppe Platz nehmen, und sich nach rechts bewegen, sobald ihre Stimme sie in tiefere Register führt. So müssen die Musiker also, um das Instrument zu wechseln (Piccolo / Altflöte, Oboe / Englischhorn usw.), das Podium von links nach rechts überqueren. Eine Veränderung der 'Rolle' wird somit musikalisch durch den Register- und Timbrewechsel wie auch physisch durch den Positionswechsel innerhalb des Aufführungsraums artikuliert. Das Blechbläserquintett ist auf Level 2 hinter den Holzbläsern positioniert. Die beiden verbleibenden Ebenen befinden sich im rückwärtigen Bereich der Bühne, wo Level 3 dem ungestimmten und Level 4 dem gestimmten Schlagwerk zugewiesen ist. Beide Schlagwerkgruppen werden als gesonderte Ensembles behandelt und niemals gleichzeitig eingesetzt. Die Perkussionisten müssen daher beim Wechsel des Instrumentariums auch die Bühnenebenen wechseln. Wie im Falle der Holzbläser wird somit die Veränderung der Klangeigenschaften gewissermaßen visualisiert oder besser gesagt durch die Bewegung innerhalb des Aufführungsraums physisch manifest.

Zuletzt sei noch auf die Blechbläser hingewiesen, die nur selten als geschlossenes Ensemble auftreten. Während die Posaunen niemals eine Solorolle übernehmen und daher ständig auf ihren Ensemble-Positionen verharren, haben die Trompeten die Tendenz, dem Instrumentalkollektiv zu ent-



fliehen. In den zwei *Episodia* — den Abschnitten der griechischen Tragödie, in denen die Handlung durch aus dem Chor ausbrechende Individuen vorangetrieben wird — begeben sie sich zu den zwei rechts und links vor der Bühne aufgestellten Solopulsten. Ihre musikalische Eigenständigkeit, die aus der Unabhängigkeit vom *Metrum* des restlichen Ensembles resultiert, spiegelt sich somit in der räumlich dargestellten Sonderposition wieder. Kehren sie später in das Ensemble zurück, schließen sie sich wieder dem Haupttempo an. Weiterhin übernehmen die Trompeten eine Funktion, die auf die Stützung der formalen Aspekte des Werkes abzielt. Sie beschließen den Prolog — das heißt sie eröffnen gleichermaßen die Aufführung — und markieren das Ende der gesamten Komposition. Zu diesem Zweck nehmen sie jeweils ihre Solopositionen ein. Schon der exponierte Standort und die visuell wahrnehmbare Bewegung dorthin verweisen auf die strukturelle Bedeutung des zu diesem Zeitpunkt erklingenden formalen Abschnitts. Birtwistle generiert also sein instrumentales Theater nicht aus der Musikalisierung theatralischer Elemente, sondern nutzt, wie an dieser kurzen Ausführung zu erkennen ist, verschiedene musikalische Aspekte — Klangfarbe, Tempo, Form sowie die Unterscheidung zwischen solistischem Musizieren und Ensemblespiel — als Motivation für ein theatrales Geschehen.

— 31 —

Ein tatsächlicher, realer Handlungsbezug scheint bei diesem instrumentalen Theater kaum herstellbar, auch wenn Jonathan Cross in Bezug auf *Verses for Ensembles* spekuliert:

*”It is a reminder, perhaps, of another kind of drama, one where the stage becomes a church. Here, the rows of players make up the choir, while ‘lessons’ are read from lecterns, and musicians call to one another from the galleries. This is a Holy Theatre where ritual movement, repetition and stylized role-play become the principal focus of attention.”*<sup>9</sup>

*”Es ist vielleicht die Erinnerung an eine andere Art von Drama, in dem die Bühne zur Kirche wird. Hier bilden die Reihen der Spieler den Chor, während die ‘Lehren’ von den Leseulnen aus gesprochen werden und Musiker einander von den Galerien zurufen. Dies ist ein Heiliges Theater, in dem rituelle Bewegungen, Wiederholung und stilisiertes Rollenspiel zum Hauptfokus der Aufmerksamkeit werden.”*

---

<sup>9</sup> Cross, *Harrison Birtwistle*, S. 85.

## SECRET THEATRE

— 32 —

Während in *Tragoedia* und *Verses for Ensembles* die Struktur der griechischen Tragödie die Satzabfolge bestimmte und jeden in sich geschlossenen Abschnitt klar definierte, bleibt in einer Komposition aus dem Jahre 1984, *Secret Theatre*, die strukturelle Aufgliederung weitaus unklarer. Die offensichtliche Reihung isolierter musikalischer Einheiten wird zugunsten eines einsätzigen Komplexes aufgegeben. Daß die Gestalt des Werkes sich nicht mehr einer strengen formbildenden Vorlage bedient, mag ein Grund dafür sein, warum der Komponist das Werk zuletzt *Secret Theatre*, also 'geheimes Theater' nannte. Es entstand im Auftrag der London Sinfonietta für ein Konzert zu Birtwistles 50. Geburtstag und vervollständigt eine Trilogie, die für dieses Ensemble geschrieben wurde.

— 33 —

Den Titel seines Stückes übernahm der Komponist von einem Gedicht Robert Graves', aus dem Auszüge der Partitur auch vorangestellt sind:

*When from your sleepy mind the day's burden  
Falls like a bushel sack on a barn floor  
Be prepared for music, for natural mirages  
And for night's incomparable parade of colour.  
[...]  
It is hours past midnight now; a flute signals  
Far off; we mount the stage as though at random,  
Boldly ring down the curtain, then dance out our love: [...]*<sup>10</sup>

— 34 —

Das Gedicht kann nicht als Programm für die Komposition gelesen werden. Es gibt allenfalls einen Hinweis auf die Dimension des Theaters, das sich diesmal nicht auf die zeremoniellen Rituale auf einer öffentlichen Bühne bezieht, sondern die menschliche Liebe auf einer intimeren Ebene feiert. In Bezug auf das theatralische Element äußerte Birtwistle: "*Within the piece there is something which you could call instrumental role play, in that the instruments share a character and a music in which they do this and a place in which to do it in.*"<sup>11</sup> / "*Innerhalb des Stückes gibt es etwas,*

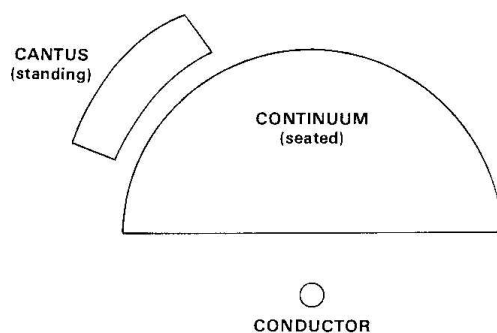
---

<sup>10</sup> Robert Graves, *Secret Theatre*, in: *Collected Poems 1975*, London 1975, S. 402.

<sup>11</sup> Harrison Birtwistle, zitiert auf einer dem Komponisten gewidmeten Internetseite der University of Southampton, 1997, mit einem exklusiv für diese Seite geführten Interview, Adresse: <http://www.soton.ac.uk/~modsem/ctcont~1.htm>.

das man instrumentales Rollenspiel nenne könnte; in dem Sinne, daß sich die Instrumente einen Charakter teilen und eine Musik, innerhalb der sie dies tun sowie einen Ort, an dem sie dies tun.“ Die beiden ‘Charaktere’ in *Secret Theatre* sind sehr klar unterschieden. Es handelt sich tatsächlich um zwei Arten von Musik. Die Besetzung des Werkes besteht aus dem Kernensemble der London Sinfonietta: Flöte / Piccolo, Oboe, Klarinette in B, Fagott / Kontrafagott, Trompete in C, Horn, Posaune, Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabaß. Bezeichnenderweise stellt der Komponist die Instrumentalisten als *dramatis personae* vor. An welchem Schauspiel sie teilnehmen, wird schon aus der Aufstellung des Ensembles klar (Abb. 6).

Abb. 6: *Secret Theatre* — Sitzplan<sup>12</sup>



— 35 —

Das Hauptensemble sitzt auf konventionelle Weise geschlossen vor dem Dirigenten. Ein weiterer musikalischer Ort befindet sich links dahinter. Die dort auftretenden Musiker spielen stehend. Wie schon am Beispiel von *Verses for Ensembles* erläutert wurde, verharren die meisten Instrumentalisten nicht an einer dieser Positionen. Im Verlaufe des Stückes bewegen sich bestimmte Spieler von dem hier so genannten Continuum zum Cantus, um von Zeit zu Zeit auch wieder zurückzukehren. Die Besetzungen der beiden Gruppen ist dadurch schon in groben Zügen vorgegeben, da nur tragbare Instrumente im Cantus zum Einsatz kommen können.

— 36 —

Die Musik, die sich, wie Birtwistle sagt, die Instrumentalisten an den beiden Positionen ‘teilen’, ist durch die Bezeichnungen *Cantus* und *Continuum* ausgewiesen. Der Cantus artikuliert zunächst horizontal konzipiertes, melodisches Material, das sich linear fortspinnt, wogegen sich das Continuum aus kurzen, zyklisch wiederholten Ostinati der einzelnen Instrumente zusammensetzt. Anfangs laufen somit zwei separate musikalische Artikulationsformen simultan in der Zeit ab.

<sup>12</sup> Universal Edition (London), London 1991

Natürlich evozieren diese Begriffe auch eine Unterscheidung der Hierarchie im beiderseitigen Verhältnis der musikalischen Elemente. Doch zum einen war es gerade nicht Birtwistles Intention, eine Abgrenzung zwischen Melodie und Begleitung vorzunehmen; zum anderen ergibt sich aus dem Ringen um das Verhältnis zwischen Cantus und Continuum das musikalische Drama. Um einen Einstieg zu finden, sei der Verlauf des Anfangs grob skizziert. Das Stück beginnt mit unterschiedlichen, ineinander verkeilten Ostinati der Streicher im Continuum. Nach fünf Takten setzt die Flöte, die sich zuvor in die Cantus-Position begeben hatte, mit einer lebhaften Melodie weit über den Streichern ein — ein Verhältnis, das auf materieller Ebene bis weit in die erste Hälfte des Stückes bestehen bleibt, da beide Elemente musikalisch zunächst keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Während die Komplexität des Continuums nun durch die Teilnahme weiterer Instrumente zunimmt, gesellt sich zunächst die Oboe und kurz darauf die Klarinette der Flöte bei, die bald darauf in das Continuum zurückkehrt, um zum Ende des ersten Abschnitts wiederzukommen. Es sind auch diese drei Instrumente, die die Klanglichkeit des Cantus im größten Teil des Stückes bestimmen. Weitere Instrumente, mit denen sie sich ihren musikalischen Charakter teilen, sind im späteren Verlauf Trompete, Horn und die beiden Violinen. Zur Artikulation des Cantus durch mehrere Instrumente ist es wichtig, Birtwistles Absicht zu erwähnen, daß, *”if the CANTUS is made or performed by more than one instrument and must not be in any way contrapuntal, then it will consist of several instruments speaking as a single voice (choral unison).”*<sup>13</sup> / *”Wenn der CANTUS von mehr als einem Instrument gestellt oder ausgeführt wird und nicht in irgendeiner Weise kontrapunktisch sein muß, dann wird er aus verschiedenen Instrumenten bestehen, die mit einer einzigen Stimme sprechen (chorisches Unisono).”* Aus diesem Grund wird der Cantus fast immer unisono oder in Oktavparallelen geführt. Abweichungen davon äußern sich meist in einer gegenseitigen heterophonen Umspielung der Stimmen, die an bestimmten Stellen entweder durch einen identischen Rhythmus oder eine gleiche Tonhöhe zusammengehalten werden, oder durch homorhythmische Doppelung der Stimmen in anderen Intervallabständen als der Oktave.

Bei der Betrachtung der Partitur fällt weiterhin auf, daß nicht immer ausschließlich dem Cantus die melodische Dominanz zufällt. Das erste Mal

---

<sup>13</sup> Harrison Birtwistle, zitiert in: Michael Hall, *Harrison Birtwistle in recent years*, London 1998, S. 27.

findet ein gegenseitiges Erkennen der separaten Gruppierungen statt, wenn das Vibraphon gegen die ihm zugewiesene Rolle zu rebellieren scheint, indem es an der Melodie des Cantus teilnimmt und sie doppelt (Ziffer 4). An anderer Stelle nutzt das Fagott die Gunst der Stunde, da das Continuum einen klaren Abschnittswechsel markiert, der den immer komplexer gewordenen Cantus auch abrupt zum Schweigen bringt. An diesem Punkt verlassen zudem Horn und Trompete die Cantus-Position, und das Tempo wechselt. In dieser allgemeinen Irritation stößt das Fagott unvermittelt mit einer eigenen Kantilene aus dem Continuum heraus und behält über 20 Takte hinweg die führende Rolle (ab Ziffer 23). Besagte Stelle ist auch insofern ein bezeichnender Moment, als die nur zögernd wieder einsetzenden Cantus-Instrumente nicht unisono spielen. Sie sind für eine Weile nicht fähig, die ihnen durch ihre räumliche Position zugeordnete Rolle des Cantus perfekt darzustellen.

— 39 —

Einen dritten signifikanten Ausbruch aus dem Rollenspiel in der ersten Hälfte des Stückes wagt die Trompete, während der Cantus bereits fünf Takte einen langen, stehenden Akkord hält. Sie scheint geradezu 'überrascht' von der Möglichkeit, die ihr die Stagnation des Cantus bietet, wenn man so bildlich sprechen mag, aber es handelt sich hier um das erste (und fast einzige) Mal in der Partitur, daß sich ein Instrument unabhängig vom Dirigenten artikulieren darf. Die Trompete soll schneller spielen als im vorgegebenen Tempo, was zunächst zu lauten, nervösen Tonrepetitionen führt (Ziffer 35).

— 40 —

Hiermit liegen drei Arten vor, auf die die Mitglieder der beiden Instrumentalgruppen gegen die ihnen auferlegten Rollen verstoßen. Das Wechselspiel nimmt im Laufe der Zeit zu, und man kann sagen, daß das Stück von der Bewegung zwischen den Stadien der klaren Gegenüberstellung von Cantus und Continuum (Beginn und Ziffer 38), der Umkehr dieser Beziehung und Momenten der Zusammenkunft handelt. Das Continuum tritt nicht nur in den Vordergrund, wenn eines seiner Instrumente ein Ostinato zu einer lyrischeren Melodie ausformuliert oder der Cantus in Momenten hoher rhythmischer Komplexität in sich wiederholende Floskeln verfällt; auch reine Ostinati können die Oberhand gewinnen, denn ihnen gilt Birtwistles besonderes Interesse:

*"It's the idea of ostinato - also the fascination with something that's secondary in music. Ostinatos are mechanisms, but have usually been used only for accompaniments. In Secret Theatre, and indeed in a great many works before that, I brought them*

*into the foreground. I'm interested in the idea of using ostinato to make rhythmic pieces without any melodic content.*"<sup>14</sup>

*"Es ist die Idee des Ostinatos — auch die Faszination für etwas, das in der Musik zweitrangig ist. Ostinati und Mechanismen wurden aber für gewöhnlich nur in Begleitungen genutzt. In Secret Theatre, und tatsächlich in einer Vielzahl von Werken davor, brachte ich sie in den Vordergrund. Mich interessiert die Idee, das Ostinato zu benutzen, um rhythmische Stücke ohne jeglichen melodischen Inhalt zu erzeugen."*

Letztgenannte Idee ist allerdings mit *Secret Theatre* unvereinbar.

— 41 —

Wie sich in der vorangegangenen, kurzen Darstellung gezeigt hat, handelt es sich in diesem Stück nicht mehr so sehr um die Reihung einander gegenübergestellter, kontrastierender musikalischer Blöcke, die das Drama konstituieren bzw. intensivieren und das ganze Stück über auf ihrem Material, ihrem Standpunkt beharren. Vielmehr interagieren Cantus und Continuum auf dramatischer Ebene: Das Material beginnt zu kommunizieren, verändert sich dabei nicht gegenseitig, sondern in sich selbst und versucht, dem zeitgleich ablaufenden Gegenpart den Rang streitig zu machen. Aus diesem Grund setzt Birtwistle Cantus und Continuum auch nicht mit Melodie und Begleitung gleich. Die implizite Hierarchie dieser Begriffe trifft nicht auf das Verhältnis der beiden Parts zu.

— 42 —

In einigen wenigen Notizen, die der Komponist sich zu *Secret Theatre* machte — es sind die einzigen Notizen dieser Art, die Birtwistle jemals nach außen dringen ließ — versucht er die Relationen zwischen Cantus und Continuum genauer zu erfassen:

*"MELODY/ACCOMPANIMENT ... bad analogy, suggesting one more important than the other ... CANTUS/CONTINUUM — better way to think — a bit academic maybe — important — think, explore notion — FOREGROUND/BACKGROUND (juxtaposition of opposites again). Foreground must not always be assigned to CANTUS — question if there is a FOREGROUND/BACKGROUND what would be the MIDDLE-ROUND? [...] Individual single voices (single instruments) could*

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 149.

*play in the CONTINUUM reducing the CANTUS from maybe, FOREGROUND to MIDDLEGROUND — think about this. [...] if the instruments of the CANTUS are going to change during the course of the piece, and there are to be solos in the CONTINUUM then some sort of instrumental role playing is implied — this is interesting. The role playing could move on a totally different plane to that of the ideas of FOREGROUND/MIDDLEGROUND/BACKGROUND, a sort of independent strata (this is more than just interesting).”<sup>15</sup>*

*”Melodie/Begleitung ... schlechter Vergleich, suggeriert, daß eines wichtiger ist als das andere ... Cantus/Continuum — besserer Weg zu denken — ein bißchen akademisch vielleicht — wichtig — denken, Begriffe erforschen — Vordergrund/Hintergrund (wieder Gegenüberstellung von Gegensätzen). Vordergrund muß nicht immer dem Cantus zugewiesen sein — Frage wenn es einen Vordergrund/Hintergrund gibt, was wäre der Mittelgrund? [...] Individuelle Einzelstimmen (einzelne Instrumente) könnten im Continuum spielen, den Cantus dadurch vielleicht vom Vordergrund zum Mittelgrund machen — denke darüber nach. [...] Wenn die Instrumente des Cantus während des Verlaufs des Stückes wechseln werden und es Soli im Continuum geben soll, dann bringt das irgendeine Art instrumentalen Rollenspiels mit sich — das ist interessant. Das Rollenspiel könnte sich auf einer völlig anderen Ebene bewegen als die Ideen von Vordergrund/ Mittelgrund/Hintergrund, eine Art unabhängige Schicht (das ist mehr als nur interessant).”*

— 43 —

Diesen Überlegungen sei ein weiteres Zitat angefügt, das auf die letztere Schicht des Rollenspiels hindeutet:

*„I'm interested in in where people play. We know that in a violin concerto the violinist stands at the front and I'm rather interested in the idea of that central position being in a state of flux, in that it doesn't have to be one player it can be many players from the orchestra. They don't simply come to the front and play, they come to the front in order to be soloist.“<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 27.

<sup>16</sup> Harrison Birtwistle, Internetseite der University of Southampton, 1997, Adresse: <http://www.soton.ac.uk/~modsem/ctcont~1.htm>.

*”Ich bin daran interessiert, wo Musiker spielen. Wir wissen, daß ein Violinist in einem Violinkonzert vorne steht, und mich interessiert die Idee, daß diese zentrale Position in einen fluktuierenden Zustand gerät, indem sie nicht nur von einem, sondern von mehreren Spielern des Orchesters eingenommen wird. Sie kommen nicht einfach nach vorne und spielen, sie kommen nach vorne, um Solist zu sein.”*

— 44 —

Birtwistle scheint also auch das Prinzip des Konzertierens auf seine dramatischen Qualitäten hin zu überprüfen. Der traditionellen Gegenüberstellung von Solist und Orchester steht hier das Verhältnis von Instrumentalindividuen und Ensemble entgegen, wobei die Solisten wechseln, was zu einer Aufhebung des Protagonist/Ensemble-Verhältnisses beiträgt. Beibehalten wird die exponierte Position auf der Bühne. Die vermeintlich hervorgehobene Stellung der verschiedenen Solisten, die während der Aufführung allein durch die räumliche Trennung auf dem Podium visuell auszumachen ist, wird allerdings musikalisch stark gebrochen, um die Relation zwischen Solist und Ensemble verschwimmen zu lassen. Zwar sind die zwei auszuführenden Musiken der zwei Gruppen klar unterschieden, doch trägt diese Unterscheidung auch deutlich dazu bei, das Verhältnis zwischen exponierter Solofunktion und vermeintlicher Begleitung zu verwischen. Die Solisten, die im gängigen Instrumentalkonzert meist den virtuosereren und komplexeren musikalischen Part auszuführen haben und sich im Dialog mit dem Orchester als Individuum identifizieren, werden in *Secret Theatre* mehr oder weniger vereinheitlicht; das heißt, da es sich ohnehin um Melodieinstrumente handelt, wird ihre Qualität zwar zum einen genutzt, um eine scheinbar unendliche Melodie vorzutragen; zum anderen wird aus dieser Qualität kein musikalischer Nutzen gezogen, wie man ihn zum Beispiel durch die Verwebung dieser Qualitäten in einem komplexen Kontrapunkt erreichen könnte. Im Gegenteil, die Instrumentalindividuen werden in ihrer exponierten Stellung gewissermaßen ‘normiert’. Birtwistle selbst sagt, sie sprechen mit einer ‘einzelnen Stimme’. Dies — auf das griechische Theater zurückbezogen — macht das Individuum oder die Individuen wiederum zum ‘Chor’, der dem in seiner räumlichen Position auf der Bühne visuell vereinheitlichten Ensemble und dessen hochkompliziertem Gewebe aus verschiedenen Ostinati gegenübersteht.

— 45 —

Ein weiterer musikalischer Aspekt trägt zu einem neuartigen Verhältnis zwischen Solist(en) und Orchester bei. Obwohl es natürlich in vielen Instrumentalkonzerten vorkommt, daß bestimmte Orchesterinstrumente klei-



nerer solistischer Passagen übernehmen, während der Solist entweder schweigt oder begleitende Funktion einnimmt — vielleicht ist dies auch eine Mittelgrund-Funktion —, ist es in *Secret Theatre* besonders auffällig, wenn ein Ensemble-Instrument sich eigenmächtig seiner ihm schon räumlich aufgezwungenen Rolle enthebt. Dies kommt, wie gezeigt, an verschiedenen Stellen des Stückes vor, wird aber in der Fagott-Passage (Ziffer 23) am deutlichsten. Es ist nicht außergewöhnlich, daß ausgerechnet das Fagott — neben der Bratsche und der Posaune — als eines der tragbaren Instrumente, das nicht an exponierter Stelle auftreten darf, als Mitglied des Ensembles ‘das Wort ergreift’. Es nutzt die Gunst des Moments (die Solisten hatten sich in ihrer Melodie komplett verstrickt und mußten abbrechen) und führt eine Melodie aus, die in keiner Weise mehr als ausgedehntes Ostinato interpretiert werden kann. Mehrmals verliert das visuell konstatierte Kräfteverhältnis sein Gleichgewicht.

— 46 —

Die formale Anlage des Stückes basiert auf einer Einteilung in fünf größere Abteilungen, von denen die letzten beiden weitaus umfangreicher sind als die ersten drei. Diese Abteilungen sind wiederum in kleinere Sektionen untergliedert. Grundsätzlich werden die Untersektionen wie auch die übergreifenden Abschnitte vom Continuum definiert. Als Markierung eines neuen Abschnitts fungieren diverse musikalische Ereignisse. Primär werden die Untersektionen durch gleiche Tempi zu einem größeren Konglomerat zusammengefaßt. Auffallende Tempowechsel deuten daher meist auf den Beginn eines neuen Abschnitts hin. Diese Wechsel gehen meist mit einer neuen rhythmischen Qualität der Ostinati im Continuum einher. Des Weiteren nutzt Birtwistle zwei Mittel, die als Übergänge zwischen den Sektionen dienen und damit harte Brüche mildern, denn auch in *Secret Theatre* werden weiterhin voneinander unabhängige Einheiten aneinandergereiht: Einerseits leiten lang ausgehaltene Töne im Cantus über diese Brüche hinweg; andererseits dienen rasch abfallende Skalen als Ablenkung vor dem Eintritt in eine neue Sektion. Eine solche Skala gewinnt vor allem beim ersten Übergang in einen völlig neuen Abschnitt besondere Bedeutung, da sich hier Cantus und Continuum erstmals zu einer gemeinsamen musikalischen Aktion vereinigen (4 vor Ziffer 23). Kurz danach — als wäre es durch diese erste Gemeinsamkeit angestiftet worden — hat auch das Fagott seinen Soloauftritt. Der englische Musikwissenschaftler Robert Adlington beschreibt die Funktion dieser Skalen folgendermaßen:

*”In Birtwistle’s music it helps mitigate the abruptness of sectional contrast, dissipating ongoing material and providing cover for the introduction of something different. This enhanced conti-*

*nunity does not bring with it any obligation to carry the impression of the foregoing music through into the new, however. On the contrary, Birtwistle's transitional scales seem to wipe the structural state clean, encouraging a limiting of formal awareness to the process of the moment.*"<sup>17</sup>

*"In Birtwistles Musik tragen sie dazu bei, die Abruptheit abschnittsweiser Kontraste zu mildern, indem sie laufendes Material zerstreuen und der Einführung von etwas anderem Deckung bieten. Diese gesteigerte Kontinuität bringt trotzdem keinerlei Verpflichtung mit sich, den Eindruck der vorangegangenen Musik in das Neue hinein durchzuführen. Im Gegenteil scheinen Birtwistles Übergangsskalen den Strukturplan sauberzuwischen, eine Einschränkung des formalen Bewußtseins zu fördern."*

— 47 —

Vor jedem neuen Abschnitt wird somit die Bahn für etwas völlig Neues freigemacht. Trotzdem ist der Eindruck des inneren Zusammenhalts der Komposition wesentlich stärker als in den frühen Werken Birtwistles. Dies ist sicherlich in der Kontinuität des Cantus begründet, auch wenn er von Zeit zu Zeit seine Rolle vernachlässigen muß und in den Mittel- bzw. Hintergrund tritt. Aufgrund seiner Besetzung mit kleineren, d.h. tragbaren Instrumenten ist der Cantus zum größten Teil durch sein hohes Register an der Oberfläche der instrumentalen Textur zu hören. Seine akustische Präsenz ist daher stets garantiert, solange er im Vordergrund der musikalischen Textur steht. Erstmals in einem Werk Birtwistles, dessen Interesse für Machauts Kompositionen mit einem zurückgenommenen Tenor bereits erwähnt wurde, könnte man den Cantus in diesen Momenten tatsächlich als Cantus principalis bezeichnen. Da er in seiner Struktur aber nur selten Wiederholungen aufweist — ihm ist auch ein größerer Tonvorrat gegeben als den Continuum-Instrumenten, die nur mit einem limitierten Tonvorrat vorliebnehmen müssen — ist er für die Großform des Stückes nicht strukturbildend. Er überdeckt eher durch seine fortschreitende Kontinuität die aufeinanderfolgenden Komplexe des Continuums.

— 48 —

Den effektivsten Einfluß auf den Zusammenhalt des Stückes hat ein Motiv, das unter anderem den Anfang und das Ende der Komposition kennzeichnet. Es handelt sich dabei um die aufsteigende kleine Terz D-F, die asymmetrisch um das mittlere E angeordnet ist. Dieses Motiv wird innerhalb des

---

<sup>17</sup> Robert Adlington, *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2000, S. 151.

Stückes nicht verarbeitet oder durchgeführt und hat keinerlei thematische Qualitäten. Es wird eher als Objekt im Sinne Strawinskys eingesetzt, der in einem Interview mit Robert Craft erklärte: "When I compose an interval I am aware of it as an object."<sup>18</sup> / "Wenn ich ein Intervall komponiere, ist es mir als Objekt bewußt." In seiner *Musikalischen Poetik* erläutert er dann: "Was uns beschäftigt, ist also weniger die Tonalität im strengen Sinn des Wortes als das, was man die Polarität des Tones, eines Intervalls oder selbst eines Klangkomplexes nennen könnte."<sup>19</sup> In *Secret Theatre* interpunktiert dieses Objekt die fließende Linie des Cantus, innerhalb dessen es das einzige Motiv darstellt, auf das rekurriert wird, wie auch das zyklisch organisierte Continuum, in dem es wiederholt in die Ostinati eingebunden wird. Seine Funktion ist die eines strukturellen Signals, was selbstverständlich am Anfang und Ende der Komposition besonders fühlbar wird. Zudem leitet es den sehr ruhigen Abschnitt im Zentrum des Stückes ein oder dient als, wie Strawinsky sagt, "polares Intervall", wenn die Harmonik eines Abschnitts eine nicht mehr zu überbietende Komplexität aufweist. Auch der Höhepunkt des Stückes und die kurzzeitige Vereinigung der beiden Ensembles wird durch die Repetition dieser kleinen Terz angekündigt. Birtwistles Ziel scheint es zu sein, der Komposition mit Hilfe dieses Motivs ein Netz von Assoziationen überzustülpen, als Kompensation des Mangels an irgendeinem systematisch formalen Schema.

— 49 —

Für das Rollenspiel in *Secret Theatre* hat dieses D-F-Intervall am Ende auch noch eine spezielle Bedeutung. Da die Bratsche neben dem Fagott und der Posaune, denen zumindest ein Solo innerhalb des Continuums zugedacht wurde, nie aus der ihr zugewiesenen Rolle austreten durfte, bleibt es ihr überlassen, das Stück mit eben jenem Motiv ausklingen zu lassen, während sie es zu Beginn noch mit den beiden Violinen teilen mußte. Zehn Takte vor Schluß wird ihr ein eigenes Tempo zugewiesen, auf dessen Grundlage sie das Motiv zunächst siebenmal innerhalb des metrischen Schemas wiederholt, um dann bei jeder folgenden Wiederholung eine Achtelpause anzufügen, bis das Violoncello ausklingt und sie nur noch von einem tiefen C des Kontrabasses grundiert wird.

\*

---

<sup>18</sup> Igor Strawinsky und Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*, London 1959, S. 17.

<sup>19</sup> Igor Strawinsky, *Musikalische Poetik* (aus dem Französischen übertragen von Heinrich Strobel), Mainz 1983, S. 196.

Schien anfangs die Rollenverteilung in *Secret Theatre* klar durch die räumlichen Positionen von Cantus und Continuum unterschieden, so werden im Verlauf des Stückes die dadurch gesetzten Prämissen weitgehend aufgebrochen und auf die im wahrsten Sinne des Wortes musikdramatischen Aspekte hin untersucht und variiert. Man hört eine Musik über Musik, die nur am Rande mit rezeptionsgeschichtlichen Aspekten spielt, deren Hauptaugenmerk aber auf der Konfrontation von und der Kommunikation zwischen musikimmanenten Eigenschaften liegt. Grundsätzliche musikalische Elemente, die sich vor allem in ihren zeitlichen Erscheinungsformen unterscheiden (Ostinati / Wiederholungen und lineare Melodie / Fortschreitung), bilden somit den Ausgangspunkt für die Aufführung. Darin wird nicht so sehr ein dramatisches Bühnengeschehen mit Musik präsentiert, vielmehr verursacht die Musik das Geschehen, stellt selbst die Handlung dar, gibt den Impuls zur Bewegung und dient der Nutzung des Raumes, der visuellen Akzentuierung des binnenmusikalischen Dramas. In dieser Art instrumentalen Theaters führt das Erklingende zur Szene.

Es verwundert nicht, daß Harrison Birtwistle *Secret Theatre* als eines seiner Schlüsselwerke ansieht. Er setzt es mit *Verses for Ensembles* gleich, jenem Werk, das seinen frühen Stil der schroffen Gegenüberstellung voneinander unabhängiger Abschnitte zur Kulmination brachte. Während aber *Verses for Ensembles* am Ende einer kompositorischen Entwicklungslinie steht, stellt sich mit *Secret Theatre* die Eröffnung einer Werkreihe ein, in der die Erforschung der möglichen Beziehungen zwischen Cantus und Continuum fortgesetzt wird. Als Beiträge zur Auslotung einer erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgekommenen Form von Musiktheater — dem Instrumentalen Theater — sind beide Kompositionen unverzichtbar.