

Universität Paderborn

Fakultät für Kulturwissenschaft

Dissertation im Promotionsfach Musikwissenschaft

zum Thema

Die Oper ‚Das stille Zimmer‘
von Michael Hirsch

Dipl.-Ing. Jürgen Rinneberg
Freibadstraße 39a
32758 Detmold

Vorbemerkung

Im Mai des Jahres 2000 hatte ich Gelegenheit, die Uraufführung der Oper „Das stille Zimmer“ im Theater Bielefeld unter der Regie des Komponisten, Michael Hirsch, zu erleben. Das Werk hat mich so beeindruckt, dass ich mir vornahm, den Grund für die Faszination von Text und Musik zu erschließen. Herr Prof. Gerhard Allroggen hat mein Vorhaben positiv aufgenommen und mich ermuntert, dem Projekt den Rahmen einer Dissertation zu geben.

Dafür und für seine geduldige und ermunternde Begleitung dieser Arbeit über den ungewöhnlichen Stoff bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Gerhard Allroggen sehr herzlich.

Frau Dr. Irmlind Capelle danke ich für ihr Interesse an und ihre kritischen, aber außero-
ordentlich hilfreichen Hinweise zu dieser Arbeit.

Herrn Michael Hirsch, dem Autor der Oper „Das stille Zimmer“, und dem Theater Biele-
feld, dort insbesondere Frau Sandra Meurer und Herrn Roland Quitt, habe ich wertvolle
Arbeitsmaterialien und fachliche Anregungen zu verdanken.

Für Effi.

Detmold, im Juni 2004

Jürgen Rinneberg

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Deckblatt	1
Vorbemerkung	2
Inhaltsverzeichnis	3
Einführung	5
Introduction	6
Das Musiktheater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts	7
Boris Blacher	7
Mauricio Kagel	8
György Ligeti	10
Karlheinz Stockhausen	12
Michael Hirschs Oper	15
Ernst Herbeck	15
Zur Person	15
Zum Werk	16
Michael Hirsch	21
Zur Person	22
Zum Werk	23
Zur Oper „Das stille Zimmer“	25
Das Libretto	27
Prolog: Das stille Zimmer – der Traum	27
1. Bild: Der Morgen – die wilden Küsse der Bubenjugend	30
Der Zauberarten	31
Der morgengraue Tag	32
Das Leben ist schön	35
In einer Stadt Trumau	38
Der Tod in der Schule als Mädel	49
Aufruhr	52
Weltuntergang 1	55
2. Bild: Das stille Zimmer – die Worte, die Mauern	58
3. Bild: Der Mittag – der Vulkan, das Leben der Berge	62
Verlautbarungen und Pegelstände	62
Dort in dem dunklen Wald	67
Gespräch über Farben	74
Fröhliche Wörter (Ein gedämpftes Saitenspiel)	78
Der Einzelle ist auch ein Elefant	79
Die Männer weisen das Leben ab	85
Weltuntergang 2	93
4. Bild: Das stille Zimmer – der Abgrund	94
5. Bild: Der Abend – die Welt geht unter, der Arzt geht heim	95
Lied an den Mond	96
Ein Anflug von Traurigkeit	97
Schwarz ist auch dunkel	100
Eine Danksagung	102
Weltuntergang 3	106
Epilog: Das stille Zimmer – die Nacht	106

Die Musik	109
Prolog: Das stille Zimmer – der Traum	109
1. Bild: Die wilden Küsse der Bubenjugend	110
A. Der Zauber Garten	110
B. Der morgengraue Tag	110
C. Das Leben ist schön	113
D. In einer Stadt Trumau	117
E. Der Tod in der Schule als Mädel	121
F. Aufruhr	127
G. Weltuntergang 1	131
2. Bild: Das stille Zimmer – die Worte, die Mauern	135
3. Bild: Der Mittag – der Vulkan, das Leben der Berge	136
A. Verlautbarungen und Pegelstände	136
B. Dort in dem dunklen Wald	140
C. Gespräch über Farben	148
D. Fröhliche Wörter (Ein gedämpftes Saitenspiel)	154
E. Der Einzelle ist auch ein Elefant	158
F. Die Männer weisen das Leben ab	160
G. Weltuntergang 2	165
4. Bild: Das stille Zimmer – der Abgrund	166
5. Bild: Der Abend – Die Welt geht unter, der Arzt geht heim	167
A. Lied an den Mond	167
B. Ein Anflug von Traurigkeit	172
C. Schwarz ist auch dunkel	177
D. Eine Danksagung	180
E. Weltuntergang	184
Epilog: Das stille Zimmer – die Nacht	186
Schluss	187
Literaturverzeichnis	188
Anhang	194
Die Besetzung	194
Das Orchester	194
Elektroakustik	195
„Das stille Zimmer“, Fotografien	196
Herbeck-Gedichte als Faksimile	197
Pressestimmen zu „Das stille Zimmer“	198
Arbeitsgespräch mit M. Hirsch	205
Michael Hirsch – Werkverzeichnis	221
Solowerke	221
Kammermusik	222
Musiktheater	227
Radiophone Kompositionen	229

Einführung

„Das stille Zimmer“ – so lautet der Titel der Oper, die Michael Hirsch als Auftragswerk für das Theater Bielefeld geschrieben hat und die dort am 5. Mai 2000 unter der Regie des Komponisten uraufgeführt wurde. In seinem Libretto verwendete Hirsch Gedichte des schizophrenen Dichters Ernst Herbeck, die er weitgehend wörtlich übernommen hat, zum Teil hat er auch Lexeme, Wortverbindungen, Sätze und Glossolalie ohne unmittelbar zugänglichen semantischen Gehalt und syntaktische Ordnung verarbeitet. Die Oper ist in einen Prolog, fünf Bilder und einen Epilog gegliedert. Der Wechsel zwischen dem titelgebenden „stillen Zimmer“ und dem vom Morgen bis zur Nacht fortschreitenden Tagesablauf gibt dem Text seine strukturelle Gliederung.

Die personelle Besetzung besteht aus fünf Männern und fünf Frauen. Für das Orchester schlägt der Komponist eine mittelstarke, abgesehen vom Schlagzeug konventionelle Besetzung vor. Klangfarbe und Rhythmus werden durch die zweifach besetzten, instrumental vielseitig ausgestatteten Schlagzeuger maßgeblich geprägt und durch vorproduzierte Tonbandeinspielungen und Kassettenaufnahmen von Kurzwellenempfängern noch verstärkt.

Der Komponist setzt alle Werkzeuge klanglicher Gestaltungsmöglichkeiten ein. Mit seinen musiktheatralischen Mitteln scheint er den Patienten Schritt für Schritt zu innerer Ruhe und durch den Rückzug aller Klänge ins *niente* schließlich zur Akzeptanz seines Schicksals zu führen. Dieser Rückzug wirkt so eindringlich, dass sich der Zuschauer mental am Bühnengeschehen beteiligt, in die raumgreifende Ruhe geradezu einbezogen fühlt.

Die hier vorgelegte Arbeit setzt sich zunächst mit dem Libretto auseinander und geht dann der Frage nach, ob bzw. in welcher Weise sich die Faszination und der emotionale Gehalt der uns „Normaldenkenden“ oft rätselhaft erscheinenden Texte in Hirschs Musik wiederfinden lässt. Für die Textanalyse wurden bewusst und ausschließlich die Hilfen genutzt, die uns der Arzt und Freund des Dichters, Leo Navratil, zur Verfügung stellt. Sein Zugang zur Persönlichkeit des Patienten und sein dem damaligen Stand entsprechendes therapeutisches Wissen liefern den Schlüssel zum Verständnis.

Introduction

„Das stille Zimmer“ (The Quiet Room) - This is the title of the opera that Michael Hirsch wrote on a commission for the Bielefeld Theater, and which the composer himself conducted at its debut performance on May 5th, 2000. In his Libretto, Hirsch uses poems by the schizophrenic poet Ernst Herbeck extensively in their original literal form. He has also woven in lexemes, word combinations, sentences and glossolalia without directly accessible semantic content and syntactic order. The opera is divided into one Prologue, five Scenes and one Epilogue. The rotation between the title-related „quiet room“ and the progression of the day, from the morning until night, gives the text its structural arrangement.

The cast consists of five men and five women each. The composer recommends a middle-strength, conventional instrumentation for all the orchestra but the percussion section. The timbre and rhythm are distinctly characterized by the two diversely instrumental percussion posts, and are further reinforced by the integration of pre-recorded tape segments and cassette recordings of shortwave receivers.

The composer deploys all of the tools of aural design possibility. With his musical-theater resources, he appears to lead the patient step-by-step to inner contentment, and with the withdrawal of all sound into *niente*, to acceptance of his destiny. This withdrawal has such a persistent effect that the audience is a mental participant in the events on stage and feels itself virtually a part of the quiet that pervades the room.

The present work initially deals with the Libretto and then goes on to pursue the question of whether or in what manner the fascination and emotional content of the texts, which often appear mysterious to us „normal thinkers“, are echoed in Hirsch’s music. For analysis of the texts, the only aids used are those provided by the physician and friend of the poet, Leo Navratil, and this is done intentionally. The combination of his access to the personality of the patient and the corresponding state of therapeutic knowledge at that time deliver the key to understanding.

Das Musiktheater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Um die Oper *Das stille Zimmer* von Michael Hirsch in den Kontext des deutschen Musiktheaters einordnen zu können, sollen die prägenden Werke dieser Zeit in kurzer Form in Erinnerung gebracht werden:

Boris Blacher

Abstrakte Oper Nr. 1, Uraufführung 1953 Mannheim

Text und Idee: Werner Egk

Inhalt:

Das Libretto weist keine geschlossene Handlung und keinen semantisch und syntaktisch geordneten Text auf, sondern liefert vielmehr Phoneme als narrative Elemente, an denen der Zuhörer und Zuschauer emotionales Erleben assoziieren soll. Die Szenentitel bezeichnen menschliche Grundhaltungen. Die Titel lauten:

Angst – Liebe I – Schmerz – Verhandlung – Panik – Liebe II – Angst.

Sie werden durch drei Solisten (Sopran, Tenor Bariton) und kleinen gemischten Chor dargestellt.

Für das Orchester gibt es alternativ eine kleine oder eine große Besetzung; Bläser und Schlagzeuger sind bestimend, während die Streicher in beiden Fällen nur durch einen einzigen Kontrabass vertreten werden. Ein Klavier wird in der Art eines Continuo eingesetzt.

Ausführung:

Blacher arbeitet als erster Komponist mit auf elementare Bausteine reduziertem Text, indem er die verbal provozierten Emotionen aufgreift und mit musikalischen Mitteln widerspiegelt. Als besonders deutliches Beispiel ist die mit *Verhandlung* überschriebene Szene zu nennen. Hier sitzen sich zwei Personen gegenüber, deren „Verhandlungs“-Gespräch nur aus einzelnen unzusammenhängenden, z. T. aus dem Englischen und Russischen entnommenen, Vokabeln besteht, die aber, obwohl verständlich artikuliert, keinen nachvollziehbaren Sinn ergeben.

Den fehlenden semantischen Gehalt gleicht Blacher durch gestische und tänzerische Faktur seiner Musik aus, und um die sich aus Wort und Musik ergebenden emotionalen Affekte situationsgerecht auf den Zuhörer und Zuschauer zu übertragen, verzichten Egk im Libret-

to wie auch Blacher in der Partitur auf jede Regieanweisung, so dass den Akteuren ein größtmöglicher Gestaltungsfreiraum gewährt wird.

Die *Abstrakte Oper* wird als Vorläufer des experimentellen „instrumentalen Theaters“ bei Kagel (*Sur scène*, 1962 u. *Staatstheater*, 1971) und Ligeti (*Aventures*, 1962) betrachtet. Aus heutiger Sicht sollte sie eher als grundlegend denn als experimentell eingeordnet werden.

Mauricio Kagel

Staatstheater. Szenische Komposition in neun Stücken, Uraufführung 1971 Hamburg

Das Werk besteht aus neun szenischen vokalen oder instrumentalen Teilen. Ihre Reihenfolge ist nicht festgelegt, auch Kombinationen untereinander sind möglich.

Es gibt keine durchgehende Handlung, stattdessen sind der Partitur jedes der neun Teile Ausführungsvorschriften vorangestellt, bestehend aus einem, oft kurzen, Notentext, ergänzt durch Skizzen oder Zeichnungen mit erläuternden Hinweisen zur Handhabung der z. T. neuen Instrumente und mit Belehrungen versehen für solche Instrumentalisten, die, wie z. B. in *Spielplan*, ihr Gerät am Körper befestigt zu tragen haben.

Der szenische Ablauf ergibt sich aus der Beschreibung der einzelnen Titel:

Repertoire. Szenisches Konzertstück

Mindestens fünf Mitwirkende: Instrumentalisten oder Darsteller mit Nicht-Instrumenten als Kangerzeuger in großer Zahl (z. B. Reißverschluss, Babyquietschen, Wecker ...) übertrumpfen sich mit ihren Geräuschen gegenseitig.

Einspielungen. Musik für Lautsprecher

Vorproduzierte Tonbänder und Lautsprecher.

Ensemble für 16 Stimmen

Je 4 Solisten, Soprane, Alte, Tenöre und je 2 Bariton- und Bass-Stimmen singen, jeder so gut er kann, auf Nonsenssilben vor sich hin, finden mehr oder weniger zufällig zu gelegentlichen traditionellen oder auch ungewöhnlichen Paarungen.

Debüt für 60 Stimmen

60 Chorsolisten (15 Soprane, 15 Alte, 15 Tenöre, 15 Bässe) debütieren mit altbekannten Rollen des Opernrepertoires.

Saison. Singspiel in 65 Bildern

16 bis 76 Sänger oder Sängerinnen, zahlreiche unterschiedliche Klangerzeuger. Einzelne Gruppen werfen beliebige Versatzstücke aus Aufführungen der derzeitigen Spielzeit ein, während andere vokal glänzen wollen und sich gleichzeitig durch Geräuscheffekte begleiten.

Spielplan. Instrumentalmusik in Aktion

Fünf bis sieben Spieler, vorwiegend Schlagzeuger, benutzen Gebrauchsgegenstände und Spielsachen als Schlaginstrumente.

Kontra -- > Danse. Ballett für Nichttänzer

Sieben Instrumentalisten mit beliebigen Instrumenten und/oder Vokalisten. Sieben weibliche und/oder männliche, nicht ausgebildete Tänzer bemühen sich ernsthaft, kunstvolle Figuren des klassischen Balletts auf die Bühne zu bringen.

Freifahrt. Gleitende Kammermusik

Je zwei Bläser, Streicher, Schlagzeuger und Saiteninstrumente spielen jeweils zwei Instrumente und werden dabei gleitend über die Bühne gezogen, während sie sich mehr schlecht als recht bemühen, mit wenigen Tönen Opernszenen zu imaginieren.

Parkett. Konzertante Massen-Szenen

Zehn bis 76 Mitwirkende (Sänger u./o. Sängerinnen) und Klangerzeuger verschiedenster Art und ca. 20 Kassettenrecorder produzieren gemeinsam stets gleichbleibende Akkordfolgen. Gleichzeitig betreiben sie gymnastische Lockerungsübungen.

In Kagels *Staatstheater* sind alle Sparten eines Opernbetriebs vertreten: Instrumentale und vokale Musik, szenische Handlung und Tanz, und dabei sind alle darstellenden Gruppen von Akteuren beteiligt. Als Besonderheit gilt, dass das Ballett durch Laientänzer besetzt wird und die Orchestermusiker mit in das Bühnengeschehen einbezogen werden. Dadurch wird das gewohnte Verhältnis zwischen Klang und Gestik gesprengt, es bekommt eine neue, erweiterte Dimension, verstärkt noch durch die bis dahin nach Art und Anzahl überwältigenden Klangerzeuger und Requisiten. So spiegelt dieses Werk mit den Mit-

teln des experimentellen Musiktheaters die Regeln der alten Oper, und Kagel leistet das ohne gehässige, besserwisserische Bissigkeit, sondern auf einer durch Unter- und Übertreibung humorvoll gestalteten Meta-Ebene.

Kagel will die Nonsense-Texte, Lautsprechereinspielungen und verfremdeten Bild- und Musikzitate aus Opernrepertoire und Bühnenbetrieb der zur Komik abrutschenden, wichtigerischen Betriebsamkeit des staatsgetragenen, in hochspezialisierte Sparten aufgelösten Theaters gegenüberstellen. Er tut das, indem er „überwiegend das Gesto-Repertoire und die Vokaltechniken aus der Aufführungspraxis traditioneller Opern verwendet und dadurch die Institution Oper karikierend ins Visier nimmt.“ Damit lasse sich *Staatstheater* auch in die Gattung des experimentellen Theaters einordnen.¹

Angesichts der außerordentlich aufwendigen personellen, instrumentellen und materiellen Ausstattung, nicht zuletzt aber auch wegen des originellen Umgangs mit all diesen Werkzeugen, trifft die Kategorie des „Instrumentellen Theaters“ zur Einordnung dieses Werks noch am überzeugendsten.

György Ligeti

Le Grand macabre, Uraufführung 1978 Stockholm

Oper in zwei Akten (vier Bildern) für

14 Vokal-Stimmen, mehrere stumme Rollen, gem. Chor mit 4 Solisten, Knabenchor.

11 Holzbläser, 12 Blechbläser, 15 Streicher, 3 Schlagzeuger mit musikalischer und nichtmusikalischer Ausstattung, 3 chromatische Mundharmonikas, Celesta und Cembalo, Konzertflügel und elektr. Klavier, elektr. Orgel, Mandoline, Harfe.

Text: Michael K. A. Meschke und György Ligeti nach der Farce *La Balade du grand macabre* von Michel de Ghelderode.

Ligeti hatte zunächst beabsichtigt, wiederum einen rein emotional geformtes Libretto nach dem Muster seines Oratoriums *Aventures*, also ohne semantisch und syntaktisch geordneten Text und ohne nachvollziehbare Handlung, zu schreiben. Er erkannte jedoch die Gefahr der Abnutzung durch Wiederholung. So entschied er sich für das Stück *La Balade* des flä-

¹ Kager, Reinhard: *Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann*, in: Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 14, *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mau-
ser. Laaber 2002, S. 332.

mischen Symbolisten Ghelderode, das seinen Vorstellungen eines verblüffenden, unpsychologischen Sujets entsprach. Er ließ das Stück durch Aliute Meczies, einen Bühnenbildner, zum Libretto gestalten und veränderte es während der kompositorischen Arbeit noch hier und da nach musikalischer Erfordernis.

Inhalt:

Das Liebespaar, Clitoria und Spermando (in späteren Fassungen entschärft zu Amanda und Amando), finden in einer leerstehenden Grabkammer das gesuchte heimliche Plätzchen für ein Schäferstündchen. Indessen machen sich Nekrotzar, der *Grand macabre*, und Piet vom Fass, der Totengräber, daran, die Welt zu vernichten. Astramadors, der Astrologe, sagt für Mitternacht den Absturz eines Kometen auf das Breughelland voraus. Im Palast streitet sich Go-Go, der Fürst, mit seinen Ministern, ohne dass man einen konkreten Anlass erkennen kann. Gepopo, Chef der Geheimpolizei, meldet dem Fürsten, das beunruhigte Volk wolle ihn sehen. Während dieser sich der Menge zuwendet, erscheint u. a. Nekrotzar und verkündet den bevorstehenden Weltuntergang, lässt sich aber von Piet und Astramadors zu einem Saufgelage überreden. Der Komet kommt pünktlich, Nekrotzar ernüchtert grade noch rechtzeitig, um das Vernichtungswerk als Heldentat für sich zu reklamieren – doch der Komet fliegt vorbei ...

Nekrotzar wird als Hochstapler, Mescalina, seine totgeglaubte Frau, als Verschwörerin beschimpft. Das Liebespaar, Clitoria und Spermando, entsteigt, Lustlaute von sich gebend, seinem Liebesnest, der Grabkammer – sie haben die dramatischen Ereignisse verpasst.

Ausführung:

Die Namen der Akteure beweisen die assoziative Kraft der Sprache: Piet vom Fass (Trinker); Clitoria und Spermando (Liebespaar), Astramadors (Hofastrologe) usw. Einzelnen Handlungselementen werden Figuren und Interaktionen absurd-komisch überlagert. Das Charakteristikum der Oper: Mit vielfältigen musikalischen und theatralischen, aus weitgefächtertem Repertoire gewonnenen stilistischen Mitteln wird dem Rezipienten der Weltuntergang zunächst pathetisch als unausweichlich erscheinend angekündigt – doch die grotesk aufgebaute Erwartungshaltung wird getäuscht.

Ligeti bedient sich in seiner Oper der Werkzeuge Mysterienspiel, Totentanz, Jahrmarkt und Comic-Strip. Er übertreibt den Schrecken bis zum Lächerlichen, alles wird möglichst ins Extrem gespreizt, um herkömmliche Opernerwartung des Zuhörers und Zuschauers gar nicht erst aufkommen zu lassen. Doch in bezug auf die formale Gestaltung seines Werks wendet er sich von der rigiden Anti-Form der vorangegangenen Generation ab.

„Die allmählich erfolgende Rekonzeptionierung [der geschlossenen Form] sollte gleichsam durch die Negation hindurch einen neuen Begriff des Musiktheaters schaffen, in dem das Bewusstsein um tradierte Formen nicht länger als Mangel, sondern zum Selbstverständnis erhoben wurde. György Ligeti hatte mit dem doppelt negierenden Begriff der ‚Anti-Anti-Oper‘ diesem neuen Umgang mit der Tradition einen prägenden Terminus verliehen.“²

Karlheinz Stockhausen

Licht. Die sieben Tage der Woche, Uraufführung 1981 bis 1996 (fünfter, bisher letzter Teil)

Opern-Heptalogie für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer, für Chöre, Orchester, Ballett und Mimen, für Elektronische und Konkrete Musik.

Text und Komposition: Karlheinz Stockhausen

Donnerstag – Oper in drei Akten, einem Gruß und einem Abschied, UA 1981 Mailand

Samstag – Oper in einem Gruß und vier Szenen, UA 1984 Mailand

Montag – Oper in drei Akten, einem Gruß und einem Abschied, UA 1988 Mailand

Dienstag – Oper in einem Gruß und zwei Akten mit Abschied, UA 1993 Leipzig

Freitag – Oper in einem Gruß zwei Akten und Abschied, UA 1996 Leipzig

Mittwoch und *Sonntag*; Fachliteratur oder Rezensionen liegen z. Zt. noch nicht vor.

Inhalt:

Die auf eine Bearbeitungszeit von 25 Jahren angelegte Opernheptalogie will den von profanen, vordergründigen Alltagsbestrebungen des Menschen, deren Geschäftigkeit alle Tage der Woche bestimmt, einen geistig-religiösen Sinn zurückgeben.

Die drei ersten Opern des Zyklus' sind den drei Hauptfiguren gewidmet: Donnerstag ist der Tag des Michael, Samstag ist Luzifer-Tag und Montag ist Evas Tag. Die drei Figuren vertreten jeweils ein Prinzip: Michael steht für das Göttliche, er ist direkter Abkömmling des Paradieses (in seiner Gestalt finden sich starke autobiographische Züge des Komponis-

² Kager, Reinhard: *Experimentelles Musiktheater: Von John Cage und Mauricio Kagel bis Helmut Lachenmann*, in: Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 14, *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber 2002, S. 337.

ten). Luzifer, der gefallene Engel, vertritt als Michaels Kontrahent das Böse. Eva versteht sich als vermittelnder Geist, ihre Züge sind Erotik, Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit.

Die ersten drei Opern der Heptalogie bilden die Grundlage zum Verständnis der weiteren Teile. Der folgende *Dienstag* ist der Tag des Kampfes zwischen Michael und Luzifer, *Freitag* ist der Tag der Versuchung, an dem sich die Paare untereinander vermischen, Eva erliegt dem Werben durch Lufas' Sohn Kaino. Die Bastard-Paare bereuen schließlich, der Versuchung nachgegeben zu haben. Eva bittet Gott um Gnade, Sie wird ihnen allen zuteil: Sie verglühren in einer großen Kerzenflamme – werden Licht.

Mittwoch soll der Tag der Versöhnung werden und *Sonntag* der Tag der mystischen Vereinigung von Michael und Eva.

Ausführung:

Den drei Hauptfiguren ist je eine Zwölfton-Melodie zugeordnet, die den jeweiligen Charakter repräsentiert: Eva, als Symbol des Perfekten, wird durch eine vollständige Zwölftonreihe dargestellt. Michaels stimmlich darüber liegende Reihe enthält 13 Töne, denn er ist der Über-Perfekte. Luzifers Bass-Part dagegen fehlt eine Note, seine Reihe enthält, seinem moralischen Defizit entsprechend, nur elf Töne. Die drei sich arrhythmisch überlagernden Tonreihen bilden die strukturelle Keimzelle des Werks. Sie sind in den verschiedenen Teilen in immer neuen Variationen wiederzufinden. Stockhausen ergänzt sie durch zusätzliche Töne und/oder gibt ihnen durch Instrumente, Farben, Gesten und andere bühnentechnische Mittel immer wieder eine neue Gestalt.

Stockhausen betont den mythischen Charakter seines Werks durch die stete Herrschaft der göttlichen Zahl Drei. So erscheinen die drei Hauptfiguren je nach szenischer Anforderung in drei verschiedenen Gestalten: Michael als Tenor, Trompeter oder Tänzer, Eva als Sopran, Bassethornistin oder Tänzerin und Luzifer als Bass, Posaunist oder Tänzer-Mime. Darüber hinaus werden jeder Figur Haupt- und Nebenfarben zugeordnet.

Stockhausen will mit seiner Musik Himmel und Erde verbinden. In Anlehnung an die von John Cage „erfundene“ Kompositionstechnik der Aleatorik stellt er die Reihenfolge der Szenen frei. Auch die Aufführung nur einzelner Opern aus dem Zyklus, insbesondere auch der verschiedenen rein instrumental komponierten Abschnitte, ist möglich, und ebenso ist den Interpreten die Gestaltung einzelner Passagen nach eigenen Vorstellungen erlaubt. Er bezieht alle Instrumentalisten als gleichberechtigte Akteure in den Handlungsablauf ein und hebt damit die Schranke zwischen Orchestergraben und Bühne auf. Außermusikalische Elemente wie Tanz, Farben, Kostüme, Bühnenbild, Beleuchtung und sogar Requisiten

bindet er dagegen streng in den kompositorisch festgelegten Ablauf ein, so dass für spontane Ausdeutungen oder Zutaten keine Chance bleibt.

In *Dienstag* perfektioniert er die technisch-elektronische Klangkonzeption zur damals neuartigen „Oktophonie“, das heißt die Musikwiedergabe erfolgt über acht Lautsprechergruppen so, dass das Publikum die Klangbewegungen dreidimensional erlebt – in diesem Fall den Kampf zwischen den Michael- und den Luzifertruppen. So hat Stockhausen sein Anliegen, der Auseinandersetzung eine weltumspannende Dimension zu verleihen, szenisch-musikalisch umgesetzt.

In allen bisher zur Aufführung gekommenen Teilen der Heptalogie erreicht seine Musik eine harmonisch-melodische Klangvielfalt, deren Ästhetik dem Theatergast Assoziationen zum Handlungsablauf bietet und ihn damit in das Bühnengeschehen einbezieht.

Stockhausen schreibt, wenn es um den Ablauf mythischer Vorgänge geht, eine eingängige, meditativ-esoterische Musik, wobei er alle Anklänge an seine wilden Klangcluster und eruptiven seriellen Kompositionen der fünfziger und frühen sechziger Jahre vermeidet, andererseits aber setzt er mit Hilfe von Computern, Tonbandaufzeichnungen und Live-Elektronik eine Vielzahl musikalischer Instrumente und außermusikalischer Werkzeuge ein, um die angestrebten Klangeffekte verwirklichen zu können. Dabei erkennt er das Intervall als Ur-element jeder musikalischen Konstruktion:

„Mir ist schlagartig bewusst geworden, dass alle Unterscheidung von Kulturen und von Sprachen und von Kompositionen einzelner Komponisten Dialekte sind, dass die Grundmaße für alle die gleichen sind, die Intervalle.“³

In seinem – wenn auch noch unvollendeten – Opernzyklus *Licht* verbindet Stockhausen auf der Basis eines phantastischen, die Weltkulturen umspannenden Handlungsablaufs die wichtigsten Kompositionstechniken bis zum Ende des 20. Jahrhunderts. Er gibt dem herkömmlichen Begriff der Modulation eine neue Dimension als Verbindungselement zwischen verschiedenen Kompositionstechniken.

³ Stockhausen, Karlheinz: *LICHT-Blüte* (Aus einem Gespräch mit Michael Kurtz), in: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik 1977-1984, hrsg. von Christoph von Blumröder. Köln 1989, S. 197.

Michael Hirschs Oper

Alle in den hier vorgestellten Werken genutzten musikalischen und textstilistischen Mittel sind auch in Hirschs Oper *Das stille Zimmer* zu finden, und dennoch liegt sein Werk weder in deren Kontext noch lässt es sich als logische Weiterentwicklung erkennen; denn Hirsch provoziert oder erfindet nicht Affekte und Emotionen, um sie dann kompositorisch darzustellen (s. Blachers *Abstrakte Oper Nr. 1*). Bei ihm ist vielmehr der Zuschauer und Zuhörer gefordert, sie selbst zu finden. Hirsch stellt den qualvollen Weg eines seelisch und körperlich defekten Menschen dar. Er beschreibt den Wandel von anfänglicher Abhängigkeit, zunächst vonverständnislosen und lieblosen Eltern, von Anstaltsregeln und Therapeuten, zu schrittweise erwachendem Selbstvertrauen, das ihm die Anerkennung seiner dichterischen Arbeit einbringt. Die an das schizophrene Bewusstsein gebundene Spannung löst sich, Höhen und Tiefen durchlaufend, und mündet in entspannte Gelassenheit, der *Stille des Ozeans* vergleichbar...

Wenn es mit der hier vorgelegten Arbeit gelingen würde, diesen Weg nachvollziehbar darzustellen, hätte sie ihr Ziel erreicht.

Ernst Herbeck

Die Poesie ist auch eine Abneigung zur Wirklichkeit die schwerer ist als diese.

(Ernst Herbeck)⁴

Zur Person

Ernst Herbecks Biographie ist mehrfach beschrieben worden, ausführlich z. B. bei Leo Navratil in „Alexanders poetische Texte“⁵ oder auch in „Schizophrene Dichter“⁶. An dieser Stelle mag eine Kurzfassung reichen, um einen Eindruck von der Persönlichkeit zu vermitteln, der wir die Texte zu Hirschs Opernlibretto verdanken.

Ernst Herbeck wurde am 9. Oktober 1920 im Niederösterreichischen Stockerau geboren. Wegen einer Lippen-Kiefer-Gaumenspalte (volkstümlich bekannt als „Hasenscharte“ und „Wolfsrachen“) und hochgradiger Schwachsichtigkeit des rechten Auges war er von Ge-

⁴ Herbeck, Ernst, *Die Poesie*, in: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999, S. 95.

⁵ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 11-34.

⁶ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 331-347.

burt an behindert. Seine Ausbildung beschränkte sich auf die Normalschule und ein Jahr Handelsschule, mehrfach unterbrochen durch aufwendige chirurgische Eingriffe. Die letzte operative Korrektur der Missbildung erfolgte in seinem 18. Lebensjahr, die Sprachbehinderung konnte damit zwar graduell gemindert, aber nicht aufgehoben werden, schon gar nicht die über die Jahre sich manifestierenden seelischen Komplexe.

1941 arbeitete er eine Zeit lang als Abfertigungsbeauftragter in der Versandabteilung einer Privatfirma, später in einer Munitionsfabrik. Im Oktober 1944 wurde er zum deutschen Militär eingezogen und kurz vor Kriegsende als wehrdienstuntauglich entlassen.

Als Zwanzigjähriger wurde er mit der Diagnose Schizophrenie in der Wiener Psychiatrischen Universitätsklinik erstmals und zwei Jahre später noch einmal mit Insulin- und Cardiazolschocks behandelt.

1945 wurde er erneut stationär versorgt, und nach kurzer häuslicher Pflege im Mai 1946 zum vierten Mal, jetzt aber zur dauernden Internierung in das Niederösterreichische Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie Klosterneuburg eingewiesen. Dort blieb er lebenslang mit einer Unterbrechung: Im Jahre 1980 zog er auf eigenen Wunsch in ein Pensionistenheim in Klosterneuburg, kehrte aber schon nach einem Jahr zurück in die ihm vertraute Umgebung, weil er sich im Heim hilfloser und einsamer fühlte als zuvor.

Seine dichterische Arbeit verschaffte ihm mit der Zeit auch in der Abgeschlossenheit der Anstalt kleine Freiheiten, er fand soziale Kontakte und hielt Lesungen.

Ernst Herbeck starb am 11. September 1991, einundsiebzigjährig, im „Haus der Künstler“, einer Einrichtung der Anstalt in der Dependance Gugging.

Zum Werk

Der Morgen

Im Herbst da reiht
der Feenwind
da sich im Schnee
die Mähnen treffen,
Amseln pfeifen heer
im Wind und fressen.⁷

⁷ Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999, S. 93.

Dieses Gedicht verdanken wir dem Zusammentreffen zweier kreativer Menschen, deren Anlagen aber nicht gegensätzlicher sein könnte: Der eine ist der Patient Ernst Herbeck, seit 15 Jahren interniert in der psychiatrischen Heil- und Pflegeanstalt in Gugging und derzeit im landwirtschaftlichen Betrieb der Dependance Haschhof untergebracht und beschäftigt; der andere ist sein Arzt und freundschaftlicher Förderer, Leo Navratil. Er hatte bei einer Therapiesitzung mit seinem Patienten die Idee, dem Wortkargen, wegen einer angeborenen Gaumenspalte Sprachbehinderten, Kugelschreiber und Papier vorzulegen. Vielleicht konnte er ihn zum Schreiben anregen und so Zugang zu ihm finden. Er gab ihm das Stichwort „Der Morgen“ vor mit der Bitte, ein Gedicht zu diesem Thema zu schreiben. Nach kurzem Nachdenken entstanden die einleitend zitierten Verse, deren Poesie Navratil so beeindruckte, dass er seinen Patienten bei seinen folgenden Besuchen immer wieder zum Schreiben aufforderte. Dieses erste Gedicht aber wurde zum Anfang einer Sammlung, die sein Arzt treuhänderisch verwaltete. Unter dem Pseudonym „Alexander“ veröffentlichte er mit Herbecks Einverständnis 83 Gedichte.⁸

Die anfangs wertfrei und unvoreingenommen gewählten Titel wurden mehr und mehr nach den therapeutisch ausgerichteten Interessen des Arztes ausgesucht, so, wie es die Be- findlichkeit des Dichterpatienten gerade zuließ oder auch erforderte. Aus der Zusammen- arbeit erwuchs mit der Zeit eine zwiespältige Bindung des Patienten an seinen Therapeu- ten. Dessen offenkundige Wertschätzung der auf Zettel geschriebenen Gedichte schmei- chelte dem Autor, so dass er sich keiner Aufforderung des Arztes entzog, jedes Stichwort aufgriff und in Versen beantwortete, oft spontan schreibend, zuweilen aber erst nach lan- gem Grübeln. So entstand eine schüchterne Zuneigung, die aber nicht darüber hinwegtäu- schen konnte, dass er in seinem Gegenüber auch den für die Probleme seines Kliniklebens Verantwortlichen sah, die Einschränkung der Freiheit, die Abhängigkeit von Pflegeranwei- sungen, die „Heilmaßnahmen“ wie Insulin- und Elektroschockbehandlungen. In seinen Gedichten hat er beide Seiten seiner Empfindungen für den Arzt verarbeitet, die Zunei- gung z. B. in

Der Psychiater

Der Psychiater ist der Sorge des
Patienten.

Der Psychiater dankt und denkt über
den Patienten.

⁸ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1966.

Der Psychiater denkt und schützt die

Worte des Patienten.⁹

In anderen Versen drückt er seine Verstimmung dem Therapeuten gegenüber so aus wie z. B. unter dem Titel

Patient und Dichter

Der = Mann bricht loh sein treues Herz

Der Patient verdirbt in ihm !-

Der Tod bricht ein; vorüber alle Ehr !

Halunkenschuft, Du Hund verdirb.

und stirb !!! Z.¹⁰

In diesem Spannungsfeld sind 83 zu allgemein gehaltenen Titeln geschriebene Gedichte entstanden. Diese und verschiedene nachfolgende kleinere Publikationen machten den Namen „Alexander“ bekannt, so dass der Deutsche Taschenbuch Verlag im Jahre 1977 die bis dahin entstandenen Werke veröffentlichte und sich als Buchtitel „Alexanders poetische Texte“ wünschte.¹¹

Nach wie vor schrieb Herbeck ausschließlich nach Aufforderung durch seinen Arzt, und nach wie vor ließ er sich jedes Gedicht, unmittelbar nachdem er es verfasst hatte, von Navratil vorlesen und - nach Möglichkeit lobend - begutachten, und er überließ es auch seinem Beschützer, die Manuskripte zu ver- und zu bewahren. Immerhin hatte er aber schon so viel künstlerisches Selbstbewusstsein gewonnen, dass er seinen Herausgeber bat, im Vorwort seinen richtigen Namen zu nennen:

„Ernst Herbeck, geboren 1920 in Stockerau. Seit 1946 lebt er im Niederösterreichischen Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie Klosterneuburg.“¹²

Herbecks Arbeit war in Literaturkreisen schon so weitetabliert, dass sich im Anhang des Bandes sieben bekannte Persönlichkeiten zu seinen Gedichten äußerten: Otto Breicha, Roger Cardinal, André Heller, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Reinhard Priessnitz und Gerhard Roth. Damit wurde dem Dichter so viel Aufmerksamkeit und Anerkennung zuteil, dass ihn die „Grazer Autorenversammlung“ im Jahre 1978 als Mitglied aufnahm.

⁹ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 338.

¹⁰ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 336.

¹¹ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

¹² Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 339.

Ein Jahr später veröffentlichte Navratil Herbecks Gedichtband „Bebende Herzen im Leibe der Hunde“, illustriert von Oswald Tschirtner.¹³

1982 gab Ernst Herbeck einen Band mit ausgewählten Texten 1961 – 1981¹⁴ heraus, und 1992 erschienen die gesammelten Texte 1961 – 1981.¹⁵ Dieser Band diente Michael Hirsch als Fundus für das Libretto zu seiner Oper „Das stille Zimmer“.

Allein der Titel „Alexanders poetische Texte“ ist 10 000 Mal verkauft worden, sein Autor ist als Vollmitglied in den Zirkel der Grazer Autorenversammlung aufgenommen worden! Was haben die Texte des schizophrenen Dichters an sich, das ihre Bekanntheit, ihre literarische Wertschätzung erklären kann?

Vor allem fällt der Hang zur „Versymbolisierung“ bei vielen Gedichten auf, mit deren Hilfe Herbeck nach sprachlichen Normen gefertigte Bilder demonstriert, auf schizophrene, aber schöpferische Weise ihre Aussage in Frage stellt, auf die Essenz reduziert, verrätselft oder auf das Podest der Ironie hebt. Sein Therapeut hat ihm einmal das Gedicht *Das Liebesjahr* von C. F. Meyer vorgelegt mit der Bitte, sich dazu in einem eigenen Text zu äußern. Herbeck reduziert die emotionale Dichte des Originals bis zur Ironie. Der Gedanke, die Freude am Überfluss der Natur mit einem Menschen, oder gar mit einer Geliebten, teilen zu wollen ist Herbeck fremd, wenngleich er auch den Titel der Vorlage übernommen hat.¹⁶

Herbeck hat das zum festen Bestandteil der Lyrik gehörende Erleben und Erleiden der „ersten Liebe“ auf seine Weise abstrahiert und seine belastete Erfahrung auf das Bild einer unerreichbaren Dame projiziert, auf die er dann seine zwiespältigen Gefühle überträgt:

Die Dame isst nicht.
Und deshalb geht sie spazieren.
Eine Dame macht harte Späße.
Eine Dame sieht wie ein Marienkäfer
aus.
Eine Dame huscht wie ein Fasan.

¹³ Herbeck, E. u. Tschirtner, O.: *Bebende Herzen im Leibe der Hunde*. Hrsg. von L. Navratil. München 1979.

¹⁴ Herbeck, Ernst: *Alexander. Ausgewählte Texte 1961 – 1981*. Salzburg 1982.

¹⁵ Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reibt der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999.

¹⁶ Siehe auch Kap. Libretto, S. 63.

Eine Dame geht allein herum.

Eine Dame spricht viel.¹⁷

Verursacht durch seine körperliche Entstellung durch Hasenscharte und Wolfsrachen und die geistige Behinderung hat Herbeck nie ein entspanntes Verhältnis zum weiblichen Geschlecht aufbauen können. Am 13. 1. 1976 antwortet er auf die Frage, was er am wenigsten gern mache: „Mit den Mädeln herumgehen. [...] Wenn man operiert ist, ist man schiach!“¹⁸, und bei einem Arzt – Patientengespräch am 1. August 1977 sagt er u. a.: „Ja, ich hab keine Zähne mehr, und da kriecht ein jeder hinein... Und Weiber sind auch drinnen, Herr Primar! Weiber, zwar! Das sind so dicke Leut! Die sind ganz anders. Sie sekkieren [quälen] mich halt.“¹⁹

Navratil erläutert in diesem Zusammenhang:

„Herbecks Erkrankung begann damit, dass er glaubte, von einem Mädchen hypnotisiert zu werden; er hörte die Stimme des Mädchens und glaubte, es sei in ihn verliebt. Er fühlte sich dauernd von dieser Person beeinflusst; sie erteilte ihm Befehle, die er gegen seinen Willen ausführen musste.“²⁰

Ganz entgegengesetzt war jedoch seine Einstellung der Natur gegenüber, obwohl seine karikierende Entstellung des Meyergedichts den Anschein erweckt, als könne er ihrer Schönheit nichts abgewinnen. Dagegen spricht, dass er sein Lieblingswort „schön“ gern mit Begriffen aus der Natur verbindet. Dem „Spiegel“-Reporter Rumler erklärt er, was er unter „schön“ versteht:

„Schön“, antwortet er, sei „etwas Helles“, „vielleicht eine Rose“; wenn der „Tag grau ist, ist er auch schön“, und „der Winter ist im ersten Augenblick schön“.²¹

Doch all diese Erklärungen sind ausschließlich betrachtender Natur, der Betrachter denkt nicht ans Nutzen oder gar Ernten. Vielmehr atmet jeder Satz Wehmut, die er in seinem Gedicht *Das Leben* bis zur Bitterkeit verdichtet:

„Es fangt schön an das Leben./So (schön) schwer ist es auch.“

¹⁷ Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999, S. 54.

¹⁸ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 32.

¹⁹ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 86.

²⁰ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter. Frankfurt/M.* 1994, S. 332.

²¹ Fritz Rumler: *Ich kann mich nicht einordnen*, in: „Der Spiegel“. Hamburg 1977, Nr. 49, S. 236.

Herbecks Gesamtwerk umfasst etwa 1200 Gedichte und kurze Prosatexte, deren Handschriften sich seit 1989 fast vollständig in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden. Er selber hat anfangs keinerlei Wert auf eine Dokumentation seiner Gedichte gelegt. Was er geschrieben hat, hat er seinem Therapeuten überlassen wie ein Patient auch den Umgang mit seinem Leiden dem Arzt überlässt. Erst mit der Zeit führte die Zusammenarbeit mit seinem Therapeuten und Förderer zu einem aufkeimenden dichterischen Selbstbewusstsein, so dass er seit 1979 auch unter eigenem Namen veröffentlichte. Verschiedene Gedichte wurden ins Englische und Französische übersetzt.

Michael Hirsch hat eine Gedichtzeile Herbecks als Titel seiner Oper „Das stille Zimmer“ gewählt. Er hat es dem Gedicht mit der Überschrift *Stille* aus dem Band „Im Herbst da reiht der Feenwind“ entnommen. In diesem Band hat er auch den wesentlichen Teil der Texte für sein Libretto gefunden, auf deren Grundlage er eine der Herbeckschen Empfindsamkeit adäquate Vertonung schaffen konnte.

Stille

Die Windstille – und der Wald
Das stille Zimmer.
Das stille Kind. Ein stiller Name.
Ein Schriftname, - und ein
Stilles Buch. Ein stiller Ozean.²²

Michael Hirsch

„Ist es nun möglich, aus Klangfarben, [...] Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorruft, dann muss es auch möglich sein, [...] solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch ...“

(Arnold Schönberg)²³

²² Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999, S. 143.

²³ Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien/Zürich/London, 4/1949, S. 506 u. 507.

Zur Person

Für Michael Hirschs Oper *Das stille Zimmer* haben wir mindestens dreimal zu danken:

Der Intention des Arztes Leo Navratil, seinen ‚sprachlosen‘ Patienten zum Schreiben zu veranlassen, der den überragenden Wert der poetischen Produkte erkannte, ver- und bewahrte und die schizophrenen Texte unserem eingeschränkten Verständnis zugänglich machte.

Den Intensionen des Schizophrenen und Dichters Ernst Herbeck, der sich auf die Herausforderung des Arztes einließ, der seine sich überschlagenden Gedanken spontan, aber in den Grenzen seiner Fähigkeiten, ordnete und ohne Vorbehalte seinem Therapeuten vorlegte. Anfangs half ihm die Aussicht, durch eigenes Zutun die Zuneigung seines Arztes und schließlich auch die lange entbehrte Anerkennung der Menschen seiner Umgebung zu gewinnen.

Dem Komponisten, Librettisten und Regisseur Michael Hirsch, der Herbecks Gedichtband *Im Herbst da reiht der Feenwind* seit langem in greifbarer Nähe hielt. Mit dem Auftrag des Theaters Bielefeld, eine Oper zu schreiben, ohne damit einschränkende Vorgaben zu verbinden, fand er, wie er in einem Gespräch mit dem Autor erwähnte, die willkommene Gelegenheit, die Poesie dieser Verse, so wie sie auf ihn wirkte und was sie für ihn bewirkte, in Musiktheater umzusetzen. Dazu hat ihm der Auftraggeber mit der Unterstützung von Paul Sacher und der Paul-Sacher-Stiftung Basel ein Jahr Zeit und die materielle Basis gegeben.

Michael Hirsch wurde 1958 in München geboren. Schon als Gymnasialschüler reichte es ihm nicht, mit Musik nur passiv umzugehen, so dass er bereits als Zwölfjähriger seine klanglichen Vorstellungen selber niederschrieb. Als Dieter Schnebel seine *Arbeitsgemeinschaft Neue Musik München* gegründet hatte, arbeitete er schon 1974 als Mitwirkender mit ihm zusammen. Auf diese Weise lernte Hirsch schon als Schüler, dass jede Komponistengeneration das Ihre tat, die ihr überlieferten Normen nicht nur auszuschöpfen, sondern ihren eigenen musikalischen Vorstellungen entsprechend zu erweitern, um sich neue Wege zu erschließen. Für Hirsch hieß das, dass die experimentelle Seite der zeitgenössischen Musik einschließlich der europäischen und amerikanischen Avantgarde bereits Stand kompositorischer Praxis war, aus seiner Sicht ausgeschöpft und „abgearbeitet“ oder, anders ausgedrückt: Weder eine tonale, eine serielle oder irgendeine Mischform der Komposition konnte ihm noch eine Möglichkeit wirklich originaler Arbeit bieten. In Cages Aleatorik sah er die konsequente Fortführung dessen, was ein Komponist erreichen konnte, wenn er seiner

kreativen Vorstellungskraft freien Lauf ließ. In dessen *Song books* entdeckte er jenseits aller Konventionen das Feld, das ihm neue Arbeitsmöglichkeiten erschließen konnte.

Nach seiner Schulzeit erprobte Hirsch als Gründer und als Mitwirkender freier Theatergruppen zunächst eigene Formen des Musiktheaters, und seit 1976 arbeitet er durchgehend als Komponist. Seine Arbeit wurde in 1986 von der Stadt München durch ein Kompositionsstipendium gewürdigt. Für Hirsch war das die einzige musikalische Ausbildung im herkömmlichen Sinne. Die Arbeit mit und in seinen Theatergruppen war ihm wichtiger, und um das Zusammenwirken dort auf eine breitere Basis zu stellen, nahm er privaten Schauspielunterricht.

Zum Werk

Seine künstlerische Arbeit lässt sich ebenso wenig wie seine kreative Kraft einer konventionellen Gattung zuordnen, man muss seine Wirkungsbereiche einfach aufzählen. So inszenierte, interpretierte und spielte er Werke von Mauricio Kagel, Darius Milhaud, Georg Friedrich Händel, Feruccio Busoni, er wirkte mehrfach als Dozent für Musiktheater (Regie) beim Internationalen Jugend-Festspieltreffen in Bayreuth, arbeitete als Regieassistent bei Achim Freyer am Burgtheater Wien, er brachte eigene Musiktheaterstücke auf die Bühne und er arbeitet nach wie vor mit Dieter Schnebel und mit Anton Riedl zusammen.²⁴

Für Hirsch, den Komponisten mit der Vorliebe zum Theater, gilt, dass Musik, Theater und Sprache genuin zusammengehören. Wer also vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Bestandes etwas künstlerisch Neues entstehen lassen möchte, sollte mit Literatur experimentieren. In den Musiktheaterstücken von Cage – *Song books* – oder Schnebel – *Mauhwerke* – sieht er einen Anfang, bei dem Musik und Sprache sowie Musik und Theater bereits als gemeinsame Wurzeln eines „Musiktheaters“ seiner Vorstellung zu erkennen sind.

In diesem Sinne zu experimentieren, heißt für Hirsch, mit Textmaterial inhaltlich so umzugehen, „dass ich am Anfang nicht weiß, was herauskommt.“²⁵ Im Vordergrund steht zunächst die künstlerische Neugierde, z. B. Geräusche verschiedener Quellen übereinander zu legen, Tonband- plus Instrumentalgeräusch oder Sprach- plus Instrumentalklang zu vereinen und das noch mit szenischer Bewegung zu verbinden. So können Vorstellungskraft

²⁴ Nauck, G.: *Weder Musik noch Theater*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik. Berlin 1993, Nr. 14, S. 15.

²⁵ Nauck, G.: *Weder Musik noch Theater*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik. Berlin 1993, Nr. 14, S. 14.

und Einfallsreichtum zu kreativer Phantasie verschmelzen und trotz ursprünglich offen gehaltenem Ergebnis zu einem geschlossenen Werk führen.

Hirsch verbindet den Begriff „Werk“ konsequent mit „Handwerk“ und stellt sehr hohe Ansprüche an dessen Qualität. Es soll mit Rücksicht auf das kompositorische Spektrum möglichst zielorientiert ausgewählt und eingesetzt werden, und der Vorrat an Werkzeugen, die ein Komponist beherrscht, kann nicht groß genug sein, um aus der noch vagen Idee einer im Anfang diffusen Klangvorstellung ein komplexes Ganzes, ein dramaturgisch produzierbares, interpretierbares Kunst-Werk entstehen zu lassen.²⁶

Wie Hirsch den Werkbegriff definiert, erläutert er in einem Beitrag zur Diskussion „Für und wider das Kunstwerk“:

„Im Gegensatz dazu [zum traditionellen Werkbegriff] stehen offene Formen und konzeptuelle Arbeiten auf der Seite eines erweiterten Werkbegriffes. Sie haben alle miteinander den Umstand gemeinsam, dass der Autor verschiedene Entscheidungen nicht mehr selbst trifft, sondern den Interpreten oder der spezifischen Aufführungssituation überantwortet. Dass solche Konzepte an einem Punkt der musikgeschichtlichen Entwicklung auf den Plan getreten sind, an dem alle Beschränkungen der Entscheidungsfreiheit des Komponisten in Form von regulativen Kompositionslehren aufgehoben waren, ist kein Zufall. Die Geschichte des Komponierens ist die Geschichte der Techniken, Entscheidungen teilweise abzugeben.“²⁷

Im Gegensatz zum „Werk“ bezeichnet Hirsch Arbeiten mit offenem Ausgang als „Projekte“, auch wenn sie in ihrem Aufbau und Gehalt den Kriterien entsprechen, die er mit seinem Werkbegriff verbindet. So nutzt er alle Möglichkeiten, die ihm Text, Instrument, Orchester und reproduzierende Darsteller bieten, um das Feld zwischen „nur“ Musik und Musiktheater künstlerisch zu bestellen. Die dabei entstehenden Formen durchdringen sich, und er empfindet es als Erfolg, ein Stück wiederzuerkennen, wenn er es gespielt hört, und als Optimum, wenn er mit den gewählten Vorgehensweisen sogar noch weiter kommt als er sich ursprünglich vorgestellt hatte. „Das ist das Spannendste beim Komponieren, wenn mich das Stück, das ich schreibe, selbst überrascht ...“²⁸

Nach diesen Prämissen hat Hirsch schon jetzt ein vielseitiges Schaffen vorzuweisen, in dem die unterschiedlichsten, grenzüberschreitenden Formen mit Elementen aus Instrumental-

²⁶ Dohmen, A., Hirsch, M. u. a.: *Dimensionen des Handwerks heute*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik. Berlin 2002, Nr. 53, S. 20.

²⁷ Hirsch, M.: *Skizze zu Werken und Projekten*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik. Berlin 1995, Nr. 25, S. 38.

²⁸ Dohmen, A., Hirsch, M. u. a.: *Dimensionen des Handwerks heute*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik. Berlin 2002, Nr. 53, S. 22.

und Vokalmusik, aus Hörspiel, Sprache und Theater verarbeitet sind. Sie werden von renommierten Ensembles gespielt wie z. B. „Ensemble Recherche“, „MusikFabrik“ oder „Zwischentöne“. Seine Arbeiten wurden bei internationalen Gelegenheiten aufgeführt, dazu gehören u. a. die *Donaueschinger Musiktag*, *Music Viva München*, *Wittener Tage für neue Kammermusik*, *XIII Cicle de música del segle XX Barcelona*, *Dresdener Tage für zeitgenössische Musik*, um nur einige zu nennen.²⁹

Zur Oper „Das stille Zimmer“

Die Oper „Das stille Zimmer“ wurde am 5. Mai 2000 im Theater Bielefeld uraufgeführt. Hirsch hat sich hier zwar für den traditionellen Opernapparat entschieden, dabei aber grenzüberschreitende Formen des Musiktheaters verarbeitet wie z. B. Elemente von Hörspiel, *musique concrète*, Sprachkomposition und Performance, denen er herkömmliche Auftritte für Singstimmen und Orchesterpartien entgegengesetzt hat. Den Text seines Librettos hat er weitgehend aus dem Werk des unter Schizophrenie leidenden Dichters Ernst Herbeck bezogen. Die schizophrenen Verse, aneinander gereihten Worthülsen und glossolalen Textphasen können auf den „normalen“ Rezipienten nur affektiv wirken. Doch in Hirsch's szenischer Verbindung dieser Texte mit seiner Musik ist eine künstlerische Einheit entstanden, bei der jede Ebene des klanglichen Geschehens eigenständigen Charakter hat, jede Stimme ihren Teil zum Klangeindruck beiträgt, sie ist weder begleitend noch gar illustrierend zu verstehen.

Die Rollen tragen Phantasienamen, die Hirsch in Herbeck-Gedichten gefunden und in deren Schreibweise übernommen hat, z. B. „Der Partzifall“, „Der Zwerp“ oder, bei den Frauen, „Die Sphinx“, „Das stille Kind“. Die Texte der männlichen Rollen sind von Schauspielern sprechend zu deklamieren. Weder ihre Rollen noch ihre Texte sind bestimmten Charakteren zugeordnet, der Zuschauer mag sie für Facetten einer bewusstseinsgespaltenen Persönlichkeit halten.

Die personelle Besetzung besteht aus je fünf Männern und fünf Frauen. Die Frauenrollen werden von Sängerinnen übernommen. Sie tragen ihre Texte weitgehend im Ensemble vor. Die Dramaturgie ihrer Auftritte lässt eine Hinwendung zu den Männern nicht erkennen – die Männer ihrerseits scheinen ihre Zurückhaltung dem Weiblichen gegenüber nicht überwinden zu können, es kommt zu keiner Annäherung.

²⁹ Das Verzeichnis seiner bisher vorliegenden Werke ist anliegend beigefügt (S. 226ff.).

Für das Orchester schlägt der Komponist eine Besetzung mit 29 Streichern, sechs Holzbläsern, fünf Blechbläsern, Harfe, Klavier und Celesta vor. Darüber hinaus setzt er zwei Schlagzeuge ein, denen er, neben einem Vibraphon, eine überdurchschnittlich reichhaltige, für beide gleichartige Ausstattung zuordnet.

Zur Geräusch- und Klanggestaltung gehören vorproduzierte Tonbandeinspielungen und Kassettenaufnahmen von Kurzwellenempfängern. Die Sprecher und Schauspieler tragen sprachverstärkende Microports, die Frauenstimmen bleiben unverstärkt.

Die notwendige Ordnung der Gesamtkonzeption wird durch eine formale Klammer, die Zahl Fünf, gewährleistet: Fünf Frauen und fünf Männer in der Besetzung, fünfstimmige Vokalensembles, fünf Bilder im szenischen Aufbau, und schließlich finden sich in seiner Inszenierung der Uraufführung fünf Ebenen im Bühnenbild.³⁰ Insgesamt entsteht so eine wie gewachsen erscheinende, schlüssige Verbindung der abstrakten Texte mit der Musik und somit zu einem in sich geschlossenen Werk.

Die Partitur enthält so gut wie keine Regieanweisungen, so dass den Ausführenden ein hohes Maß der Mitgestaltung nach eigener Intuition gegeben ist. Im Gegensatz dazu stehen die subtil eingesetzten dynamischen Vorschriften und die außerordentlich präzise festgelegten Tempoangaben im Zusammenhang mit der variantenreich eingesetzten metrischen Ordnung, die jedoch über weite Teile der Partitur rhythmisch so umschrieben ist, dass sie dem Hörer kaum Orientierung bieten kann.

Die Bielefelder Aufführungen haben eine gute Presse, aber nur ein begrenztes Publikumsinteresse gefunden.³¹ Es wird einige Zeit brauchen, bis der Theatergast den Schlüssel zum Verständnis dieses anspruchsvollen Werkes gefunden haben wird.

Die Oper dauert rund 105 Minuten, in denen das dramaturgisch aufgebaute Band der emotionalen Spannung nicht unterbrochen wird. Die Szenen und Bilder folgen *attacca*, also ohne jede Pause, und der Schlussvorhang fällt erst, wenn der letzte Klang das *niente* erreicht hat ...

„... Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!

Wer wagt hier Theorie zu fordern!“

(Arnold Schönberg)³²

³⁰ Siehe Fotografien, S. 196.

³¹ Siehe Pressestimmen, S. 198ff.

³² Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Wien/Zürich/London. 4/1949, S. 507.

Das Libretto

Der Eindeutigkeit wegen wird hier stets der Geburtsname des Dichters, Ernst Herbeck, verwendet, auch in Fällen, da er von sich selbst oder andere über ihn schreiben und sein Pseudonym „Alexander“ verwenden. Die im Libretto zitierten Herbeck-Gedichte wurden wörtlich und buchstäblich aus dem Band von Ernst Herbeck: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1960 – 1991*, hrsg. v. Leo Navratil, Salzburg u. Wien 3/1999 entnommen. Der Titel wurde in Klammern mit Angabe der Seitennummer und des Entstehungsdatums versehen. Für die nicht vollständig datierten Werke der ersten Schaffensperiode wurde der Zeitraum „1960 – 1966“ angegeben und zusätzlich die im Register des Herbeck-Bandes verzeichnete Ordnungsnummer, z. B.

Der Traum (H 8, Nr. 1, 1960–1966), oder *Der Zaubergarten* (H 182, 04. 12. 1984).

Prolog: Das stille Zimmer – der Traum

Der Traum (H 8, Nr. 1, 1960-1966).

Der Traum ist ein Papier

der Traum ist zur Nacht

da kam der Pförtner

der die Tore aufmacht.

Der Traum ist klares Licht

Der *Tod* ist die Frau

der Der Tag ist der Traum

und der Baum ist der Traum

Der Traum ist eines der ersten Werke des Dichters Ernst Herbeck. Es entstand im Jahre 1960 durch den Versuch des Therapeuten, einen Zugang zu seinem schweigsamen Patienten zu finden. „Der Traum“, auf ein postkartengroßes Stück Papier geschrieben, war also weniger als Titel oder Überschrift eines Gedichtes gedacht, sondern eher als ein Stichwort, als Provokation oder Frage in der Hoffnung, der Patient würde sich zu einer therapeutisch nutzbaren Äußerung anregen lassen.

Was aus diesem Versuch wurde, überraschte den Therapeuten zunächst, und wir haben es ihm zu verdanken, dass er mit sicherem Gefühl den literarischen Wert dieser wenigen Zeilen erkannte und zum Anfang einer späteren Herbeck-Sammlung machte.

Herbeck ging also auf die Aufforderung seines Therapeuten ein, übernahm das Stichwort und notierte spontan seine Gedanken dazu. Es entstand ein Gedicht in strophischer Struktur, bestehend aus zwei Vierzeilern. Wenn man Wert darauf legt, kann man auch ein Reimschema ausmachen: a b c b, a b c c. Das Wesentliche und Interessante aber bietet eine Be- trachtung der von Herbeck gebrauchten Sprachphänomene, die zum Verständnis des zu- nächst befremdenden Textes führen kann.

Die einleitenden, schlicht erscheinenden Prädikativsätze deuten auf das Bemühen hin, Zeit zu gewinnen, um den mit der unerwarteten Frage entstandenen Druck aufzufangen, Ord- nung in den eigenen Gedanken zu schaffen, um den als Titel vorgegebenen Begriff zu- nächst einzuführen und danach zu ver- bzw. zu bearbeiten. Herbeck gestaltet die Verse denkbar einfach und benutzt die lexikalische Form der „Ist“-Prädikate, die Steinlechner als „encyklopädischen Reflex“³³ charakterisiert: „ist ein Papier“, „ist zur Nacht“, „ist klares Licht“ usw. Gleichzeitig vermeidet Herbeck Hilfskonstruktionen, z. B. „wie“ oder „wie wenn“, die den stringenten Fluss seiner Verse stören, die Spannung aufbrechen würden.

Der Gebrauch von Metaphern ist dagegen weder umgangssprachlich noch dichterisch be- sonders bemerkenswert. Auffallend ist hier jedoch die exzessive Häufigkeit der Anwen- dung. Insbesondere in der zweiten Strophe gibt es keinen Vers ohne Metapher. Die einzel- nen Bilder erscheinen fremdartig bis absurd: Traum – Papier, Tag – Traum, Baum – Traum. Geradezu widersprüchlich erscheint die Verbindung Traum – klares Licht, von Navratil als „Oppositions-Metapher“³⁴ eingeordnet.

In Verbindung mit dem Formalismus, der sich aus der beschriebenen lexikalischen Gestal- tung der Prädikativ-Sätze ergibt, und der Neigung zu Wortwiederholungen (der – Der) kann die Häufung und Qualität der Metaphern als Besonderheit einer schizophrenen Ge- dankenwelt gewertet werden. Das ist sicher zu bedenken, wenn man den Schlüssel zum Verständnis dieses Gedichts sucht.

Der erste Vers verbindet die Inhalte des Lexems „Papier“ mit dem Titelwort „Traum“. So unstet, windspielerisch, sprichwörtlich geduldig, alles aufnehmend, leicht wieder abrufbar, ebenso aber auch vergänglich und verletzlich wie Papier wird der Traum hier metaphorisch beschrieben. Zugleich unterstreicht diese Metapher aber auch, wie wichtig der Traum für ihn, den Patienten, ist: Das Papier ist ihm unentbehrliches Arbeitsmaterial, das Medium,

³³ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 77.

³⁴ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 134.

das ihm seine Gedanken ordnen hilft, dem er anvertraut, was er wegen seiner Behinderung nicht ausspricht. So, wie er träumt, was er nicht leben kann.

Die im ersten Vers verborgene emotionale Spannung wird im zweiten Vers aufgefangen. Die Verbindung von Traum und Nacht vermittelt Ruhe, nicht zeitlichen Fortgang, sondern Stillstand.

Weil aber der dritte Vers mit einer Konjunktion eingeleitet wird, wird hier ein Hinweis auf die Bedeutung der Zeitangabe „zur Nacht“ zu finden sein. Die Konjunktion „da“ wird von Herbeck auch in anderen Gedichten gerne gebraucht. Sie kündigt Fortgang an, verweist aber gleichzeitig zurück und erhält auf diese Weise Gelassenheit. Vor dem Hintergrund nächtlicher Ruhe also beschreiben die Verse drei und vier, dass der Pförtner die Tore öffnet, die den Träumen den Weg freigeben. Weil es bisher jedoch noch nicht einen einzigen Hinweis auf ein Subjekt, einen Träumer, gibt, bleibt die Frage nach Start und Ziel des Weges offen.

So interpretiert, ergibt sich aus Herbecks Versen ein klares, geradezu lyrisches Bild des Traum-Begriffs von überzeugender dichterischer Qualität. So eindrucksvoll, dass ein Dichter wie Heinrich Kipphardt sich diese vier Verse in seinem *Märzgedicht*³⁵ zu eigen gemacht hat.

Die Tore lassen sich als Übergang vom Unterbewusstsein zum Bewussten verstehen, aus grob strukturierten Gedanken werden zusammenhängende Bilder. In diese Richtung führt Herbeck mit dem ersten Vers der zweiten Strophe. Er beginnt wiederum mit der gleichen Anapher und mündet in die eingangs als widersprüchlich bezeichnete Metapher: „der Traum ist klares Licht.“ Doch nach dem bisher entwickelten Zusammenhang wird das Bild jetzt sinnvoll und einsichtig. Auf dem Wege ins Bewusste wird aus dem Traum Licht, indem verborgene oder verdrängte Lasten ihre Schatten verlieren. So wirkt der Traum klärend und erleuchtend, so, wie Herbecks Metapher es darstellt.

Der Übergang zum nächsten Vers bildet eine deutliche, fast brutale Zäsur im gedanklichen Fortgang. Die bisherige Ruhe, der semantische Gleichklang zerbricht unvermittelt. Die Syntax gleitet im bisherigen Rhythmus fort, eine ordnende Interpunktionsfehlt nach wie vor, umso härter wirkt der Wechsel der Anapher: aus „Traum“ wird „Tod“, und der Übergang wird durch die Kursivschrift dieses Wortes zusätzlich betont, bei Herbeck stets ein Zeichen für emotionale Anspannung. Der sprachbehinderte Dichter gibt seinem Vortrag

³⁵ Kipphardt, Heinrich: *Umgang mit Paradiesen. Gesammelte Gedichte. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1990.

über die Physiognomie des Schriftbildes eine zusätzliche Dimension, ähnlich, wie ein Redner seine Artikulation einsetzt.

Die Verbindung von Tod und Frau gibt zunächst Rätsel auf. Bei der Suche nach Anhaltspunkten findet man schon bald eine mögliche Hilfe, denn schon zwei Seiten weiter findet man das Herbeck-Gedicht zum Stichwort „Tod“ (*Der Tod* H 11, Nr. 10). Dort lautet der letzte Vers: „Der Tod in der Schule als Mädel.“. Auch hier wird der Tod mit dem weiblichen Geschlecht verbunden und ihm gleichgesetzt. So durchsichtig dieser Satz ist, er offenbart Herbecks Bild von der Zugehörigkeit des Weiblichen zum Tod. Dieses nur kurze Zeit später verfasste Werk drückt Gleichtes aus, wenn auch in verschlüsselter Form. Die geöffneten Tore entlassen den Traum aus dem Dunkel des Unbewussten in die Welt des Bewussten, er erscheint in klarem Licht und gibt den Tod als Frau zu erkennen.

Für Herbeck ist das Weibliche aufgrund seiner besonderen Lebensverhältnisse schon von Kind an stigmatisiert, für ihn muss die Frau ein Traum bleiben, unerreichbar, sogar unbewührbar, gleichsam tot, ohne real gelebt zu haben. Und doch ist sie für ihn als Mann und Patienten existent – Tag für Tag (Vers sieben „der Der Tag“), nur hilfsweise versiegelt in der Traumebene. Diese Ebene bezeichnet er im letzten Vers als Baum, Synonym für Beständigkeit. Seine Wurzeln versorgen ihn und sichern sein Wachstum, sein Stamm bietet dem Schwachen Halt, seine Früchte nutzen nicht dem Baum selbst, sondern des Bedürftigen, sein Schatten kann das Irrlicht der Träume dämpfen.

Hier, unter diesem Baum, findet der Librettist den Ursprung aller Emotionen seines Dichters, und er bietet seinem Gast, dem Zuschauer und Zuhörer, diesen Ort, verkleidet in das Traumgedicht, als Ausgangspunkt für das Geschehen, das er mit seiner Oper beschreiben will.

1. Bild: Der Morgen – die wilden Küsse der Bubenjugend

Die Überschrift zum ersten Bild ist aus Zitaten aus zwei Herbeckgedichten zusammengesetzt. *Der Morgen* (H 93) ist der Titel eines im Jahre 1970 entstandenen Werkes, „die wilden Küsse der Bubenjugend“ sind im *Wintermorgen* (H 174) zu finden, geschrieben im Jahre 1981 am Ende der IV. Schaffensperiode. Hirsch verwendet das erste Gedicht in der zweiten Szene, das zweite nur auszugsweise am Ende der vierten Szene dieses Bildes.

Die Verknüpfung beider Gedichte in der Bildüberschrift lässt einen kühlen, klaren Wintertag erwarten, der zwar grau beginnt, aber doch noch erlebnisreich und heiter werden kann. So ist das Klima des ersten Gedichts nachdenklich bis melancholisch, doch der zweite Teil der Überschrift lässt mit dem Bild wild küssender junger Buben durchaus einen heiteren Wintermorgen erwarten. Der Librettist lässt offen, was er beabsichtigt: Soll die Heiterkeit durch eine übermütige Schneeballschlacht noch verstärkt oder soll sie durch die Kühle des Wintertages gedämpft werden?

Die Antwort scheint im Titel der nächsten Szene zu liegen.

Der Zaubergarten

Der Zaubergarten (H 182, 04. 12. 1984).

Der Zaubergarten ist berühmt.

Ist auf dem Lande – der Bauern. -

Dann, wenn ganz bestimmte

Früchte oder seltene Blumen

darein sind. (Froschquaker und

ähnliche) wie bei der Großmutter

als Sie noch lebte, waren Ribisel-
stauden (voll dieser Garten)

darein. Und wenn jener, ganz ruhig

war und sein Nachbar hineinging

war er verzaubert. – Diese Macht

hatte sie.

Hirsch führt das Gedicht nicht aus, sondern lässt es nur durch seine Überschrift wirken. Das Gedicht hat lyrisch-romantische Ausstrahlung, beschreibt eine heile und heitere Welt, wie er, Herbeck, sie als Kindheitserinnerung bewahrt haben mag. Helden des Gedichts ist die inzwischen verstorbene Großmutter. Sie muss für das Kind Herbeck eine bewundernswerte Frau gewesen sein, wie der Schluss des Werks erkennen lässt.

All das aber bleibt bei Hirsch ungesagt. Stattdessen lässt er das Orchester die Instrumente stimmen und die Theatermaschinerie sich in Bewegung setzen.

Der morgengraue Tag

Der Morgen (H 93, 06. 02. 1970).

Der Morgen ist grau,
ein neuer Sonnentag für mich.
dein Geburtstag sei willkommen,
wir alle grüßen dich.

Der morgengraue Tag beginnt,
die Sonne scheint von neuem auf uns nieder.
Die Leute gehen der Arbeit nach
der Morgen ist herb.

Der Morgen ist schön.
die schöne, gute Zeit senkt sich hernieder.
der Morgen ist beruhigend
der Morgen ist schwerwiegend -
wenn die Wolken ziehn.

wie Schäflein hoch am Himmel,
ziehn wir den Tag hinauf.
die Sonne scheint
nun wieder.

Der Librettist entlehnt diesem Gedicht zunächst die Szenenbezeichnung und er verwendet textlich zwei Verse der vierten und unmittelbar damit verbunden zwei Verse der zweiten Strophe:

Wie Schäflein hoch am Himmel
ziehn wir den Tag hinauf
der morgengraue Tag beginnt
die Sonne scheint von neuem
auf uns nieder.

Mit diesen Fragmenten, vorgetragen vom ‚Blindgänger‘, bietet er eine lyrisch gefärbte Vorbereitung zu dem nunmehr vollständig und wörtlich übernommenen Gedicht *Das Leben*. Hirsch schreibt es abschnittsweise den fünf männlichen Darstellern zu.

Das Leben (H 10, I 1960–1966).

Das Leben ist schön
schon so schön als das Leben.
Das Leben ist sehr schön
das lernen wir; das Leben;
Das Leben ist sehr schön.
Wie schön ist das Leben.
Es fangt schön an das Leben.
So (schön) schwer ist das es auch.

Der semantische Gehalt dieses Gedichts erschließt sich erst nach eingehender Betrachtung. Zunächst fällt die mit Händen zu greifende Stereotypie der Verse auf. Es gibt im ganzen Gedicht nur ein einziges Substantiv, nämlich das des Titels, „Leben“. Es wird in sieben der acht Verse in lexikalischer Monotonie verwendet. Herbeck hält das Interesse des Lesers bzw. seines Therapeuten jedoch aufrecht, indem er die Wiederholungen kreuzweise, chiasatisch, anordnet: Im Vers eins als Anapher, im nächsten als Epiphora usw. Fast ebenso häufig wie das Subjektiv verwendet er das zugehörende Adjektiv, nämlich „schön“. Dieses Lexem gebraucht Herbeck gerade in seinen frühen Texten besonders gern und häufig, so zum Beispiel „Der Tod ist schön“ (*Der Tod*, H 10), „Farbe dazu ist schön“ (*Rot*, H 12), „Das Kreuz ist schön“ und „ich bin schön meine ich“ (*Das Kreuz*, H 15). Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen. Steinlechner sieht hier einen sprachlichen Automatismus, den sie als „Schönrederei“ bezeichnet, die „dem Schmerzlichen und Beleidigenden die Konturen, dem Bedrückenden das Gewicht, dem Widersprüchlichen die Schärfe“³⁶ nimmt.

Was Herbeck für sein Leben als bedrückend und schmerzlich empfindet, offenbart er seinem Therapeuten selbst. In einem Gespräch am 11. Mai 1977 antwortet er auf die Frage nach dem Sinn des Lebens: „Weiterzuleben! Nach dem Tode auch noch weiterzuleben. [...]. In der Gestalt eines Königs [...] einer anderen Welt [...] im Altertum zum Beispiel oder in der Steinzeit.“. Und auf die Frage, wie er das machen wolle: „Ganz leger ist das.“. Am 1. August 1977 dreht sich das Gespräch mit dem Therapeuten um die Frage, warum die Mutter ihn, Herbeck, in die Anstalt begleitet, aber nicht wieder mit nach Hause genommen habe. Navratil fragt: „Warum nicht?“ Herbeck: Das san ja kane Eltern!“ Navratil: „Sind Sie von Ihren Eltern enttäuscht worden?“ Herbeck: „Ja.“, jetzt, da die Eltern tot seien, würde

³⁶ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 77.

er sich im Keller verstecken, falls er entlassen würde. Herbeck: „Dass mich niemand sieht.“.³⁷

Diese Gespräche haben zwar zeitlich später als die Niederschrift des Gedichts stattgefunden, man darf jedoch davon ausgehen, dass Herbeck sich schon deutlich früher nach dem Leben in einer anderen Zeit und in einer Welt ohne Bevormundung und ohne entstellende Behinderung gesehnt hat.

Er benutzt also die Schönrederei, um das Trauma aus der aus seiner Sicht ungerechtfertigten, lieblosen Einweisung in die geschlossene Anstalt bewältigen zu können. Doch zunächst versteckt er dahinter seinen Unwillen darüber, dass er sich zum Dichten gedrängt fühlt. Er gewinnt Zeit, die ihm ein Ventil gegen den Druck bietet.³⁸

In diesen Kontext passen auch die im zweiten Vers verwendeten Vergleichspartikel „so“ und „als“. „schon so schön als“ ist gleichzeitig differenzierend und gleichsetzend, und als Verbindung lautlich sehr ähnlicher Wörter nur eine Spielart, die der stereotypen Schönrederei zusätzlichen Nachdruck verleiht.³⁹

Im dritten Vers wird der Kernsatz des Gedichts, „Das Leben ist schön“, durch Einfügen des wertsteigernden Attributs „sehr“ ergänzt. Herbeck behält die gefällige, glatte Form seiner Aussage bei, gibt ihr aber mit diesem Beiwort den Stachel der Ironie, die er im nächsten Vers mit zusätzlicher Schärfe versieht: „das lernen wir; das Leben;“. „Wir“ also bekommen gezeigt, wie wir das Leben schön finden sollen. Es ist nicht das Leben der Menschen schlechthin, sondern durch das „wir“ weist er auf den Kreis der hier besonders Betroffenen hin, es ist das durch Semikola abgesonderte, eingesperrte Leben.

So, als habe er sich durch diesen Ausbruch selbst erschrocken, nimmt er die Reihe der stereotypen „schön“-Beteuerungen wieder auf und setzt sie über alle vier verbleibenden Verse fort. Doch in Vers acht wechselt die bisher noch ironisch – positiv erscheinende in eine negativ gefärbte Aussage, denn das Wort „schwer“ verschiebt den semantischen Kern, und indem er das beschwichtigende „schön“, wenn auch in Klammern, hinzufügt, mündet die Ironie in Sarkasmus, wenngleich die gefällige Verpackung erhalten bleibt.

Diese Entwicklung hat Herbeck mit den Schlussworten des vierten Verses schon vorbereitet, es ist das in Semikola eingeschlossene Leben, das bis zum Tiefpunkt des letzten Verses

³⁷ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 80 u. 87.

³⁸ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 150.

³⁹ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 82.

beschrieben wird. Innerhalb des ganzen Gedichtes enthält dieser vierte Vers mit dem Pronomen „wir“ den einzigen Hinweis auf ein lyrisches Ich. Dieses „wir“ meint Herbeck und seine Mitpatienten, die Ironie ist also als Selbstironie zu verstehen, so dass der ‚agent provocateur‘ seine abgehobene Stellung als Arzt und Therapeut behält.

Für den Kranken aber ist Selbstironie eine wirksame Hilfe, die eigenen Identitätsdefizite, die inneren und äußersten Mängel und Schwächen, zu ertragen. Durch ihre distanzschaffende Wirkung erleichtert sie die Selbsterhaltung. Sie bietet ihm die Brücke, die die Wirklichkeit, die er erleidet, mit dem Leben, nach dem er sich sehnt, verbindet.

Ist es das, was Herbeck im vierten Vers mit dem starken Verb „lernen“ sagen will?

Der Librettist teilt den Text so, dass die vier in dieser Szene noch nicht zu Wort gekommenen Männer zwei Verse bzw. einen Vers vorzutragen haben. So können sie sich gegenseitig auf den „morgengrauen Tag“ vorbereiten, indem sie ihn miteinander begrüßen, durch Schönrederei, Sarkasmus und Selbstironie.

Das Leben ist schön

Hirsch nimmt das Lied der Männer aus der vorangegangenen Szene auf und reicht es als Thema an die weiblichen Darstellerinnen weiter. Ihr Text besteht aus einer Aneinanderreihung von Worten, die Hirsch den verschiedensten Herbeck-Gedichten entnommen hat:

UND / IST / SO / HELL / UND / GROSS / UND / WEIT / SCHIEN / SO /
KLEIN / UND / SCHÖN / UND / LUFT / GLÜCK / WALD / TRAUM / WELT /
SEE / WIND / SCHNEE / WO / SO / SCHÖN / SCHWER / IST / SCHWER / SO /
SCHÖN / UND / STUMM / UND / WELT

Nur für einige der Wortzitate soll, pars pro toto, das zugehörige Herbeck-Gedicht nachgewiesen werden:

„HELL lesen wir am Nebelhimmel ...“ *Die Wintertage* (H 9, Nr. 6)

„HELL am Ufer da stehe das Wasser ...“ *Das Wasser* (H 15, Nr. 23)

„die Wolken SO / GROSS / UND / WEIT“ *Die Wolken* (H 19, Nr. 35)

„Dick überm Horizont da weht die LUFT.“ *Die Luft* (H 16, Nr. 25)

Das GLÜCK (H 29, Nr. 61).

„Im WALD und auf der Heide ...“ *Das Eichkätzchen* (H 17, Nr. 28)

“Wo im tiefen WALD der Zwerg auch ist ...“ *Der Zwergk* (H 18, Nr. 31)

„Im herbst da reiht der FeenWIND da sich im SCHNEE ...“ *Der Morgen* (H 8, Nr. 2)

„SO SCHÖN SCHWER ist das es auch.“ *Das Leben* (H 10, Nr. 8)

„Die WELT geht unter...“ *Weltuntergang 1 und 2* (H 82, 18. 05. 1968)

„Da ist die WELT für mich allein.“ *Wie ein Adler.* (H 63, 02. 07. 1967)

Mit Ausnahme der letzten beiden stammen alle Gedichte aus der ersten Schaffensperiode zwischen 1960 und 1966.

Einige der hier als ‚Steinbruch‘ genutzten Gedichte werden an anderer Stelle des Librettos zusammenhängend verwendet, z. B. *Der Morgen* in „Der morgengraue Tag“, *Das Eichkätzchen* in „Dort in dem dunklen Wald“, *Die Wolken* in „Verlautbarungen und Pegelstände“ und *Der Flieder* in „Weltuntergang 1“. Andere Gedichte hingegen liefern nur bruchstückhafte Zitate, ohne dass sie an anderer Stelle des Librettos wiederzufinden sind, z. B. *Die Wintertage*, *Das Wasser* und *Das Glück*.

So, wie die Auswahl der benutzten Herbeck-Gedichte keine Regel erkennen lässt, so bleibt auch eine vom Leser oder Hörer gesuchte Aussage im Dunkel. Die Wortkette oder –Liste enthält nur ein einziges starkes Verb, nämlich „SCHIEN“, doch lässt sich kein Subjekt ausmachen, dem sich dieses Wort als Prädikat zuordnen ließe. Ebenso geht es den neun Substantiven, wenn man sie mit einem der sieben Adjektive verbinden will. Der Versuch, die Hilfsverben und Konjunktionen zu beleben, verbleibt schließlich wegen fehlender Erfolgsaussicht.

Die Reihe der Wörter lässt also weder syntaktische Ordnung noch semantischen Gehalt erkennen. Doch eine Gemeinsamkeit verbindet die Lexeme: Sie alle sind ausnahmslos einsilbig und dazu bestimmt, von fünf (Frauen-)stimmen im Ensemble vorgetragen zu werden.

Es bedarf also der Kunst eines Sängers, eines Redners oder eines Schauspielers, um das Geheimnis dieser Wortkette zu erschließen:

Vers 1- und ist so hell und groß und weit

Vers 2- schien so klein und schön und (Luft)

Vers 3- Luft Glück Wald Traum Welt See Wind Schnee

Vers 4- wo so schön schwer ist (schwer)
 Vers 5- schwer so schön und stumm und Welt

Vers eins besteht aus vier jambischen Versfüßen ($\textcircumflex - / \textcircumflex - / \textcircumflex - / \textcircumflex -$).

Vers zwei endet nach drei trochäischen Versfüßen mit der unbetonten Konjunktion „und“. Nach den altgriechischen Regeln vermittelt ein unbetonter Abschluss den Eindruck des Hinkens, er nimmt dem Vers die Spannung. Daher verlangt ein Versende stets eine lange Silbe, die dem ganzen Vers einen festen, die Würde betonenden Charakter verleiht. Weil das erste Wort des nächsten Verses, „Luft“, eine lange Verszeit einnimmt, liegt es nahe, es gleichzeitig als Schluss des zweiten Verses (Katalexe) zu verwenden ($- \textcircumflex / - \textcircumflex / - \textcircumflex / -$).

Vers drei besteht ausschließlich aus Substantiven. Sie lassen sich zu vier Spondeen verbinden ($- - / - - / - - / - -$).

Vers vier besteht, wie Vers eins, aus Jamben ($\textcircumflex - / \textcircumflex - / \textcircumflex -$), deren letzter Fuß, wie schon bei Vers zwei beschrieben, durch Vorwegnahme des ersten Wortes aus Vers fünf ergänzt wird.

Vers fünf enthält drei trochäische Versfüße und einen angehängten, unvollständigen Fuß, der, obwohl katalektisch, als harmonisch gilt, weil er zweizeitig ist ($- \textcircumflex / - \textcircumflex / - \textcircumflex / - \textcircumflex / -$).

Findet man schon die rhythmische Ordnung im Vorbild der Griechen, liegt es nahe, dort auch nach Hinweisen zum ethischen Gehalt zu suchen:⁴⁰ Der jambische Rhythmus der Verse eins und vier verkörpert nach altgriechischer Lehre ein betont männliches Ethos, der Versanfang mit leichtem Taktteil kündigt aufgeregte Bewegtheit an. Der Trochäus (Verse zwei und fünf) ist, wie der Jambus, dreizeitig und daher ebenso lebhaft. Seinem Grundcharakter nach ist sein Tempo gemäßigt, zwischen rasch und langsam gemessen liegend; daher schrieb man dem Rhythmus eine zu männlicher Tat anregende Wirkung zu. Abert weist darauf hin, dass der Versfuß aus diesem Grunde in der griechischen Tragödie, zum Teil auch in Chorlyrik, angewendet wurde.⁴¹ Nach Archilochos findet er Anwendung in satirisch – ironisierenden Gedichten.

⁴⁰ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 142.

⁴¹ Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Tutzing 2/1968, S. 67, 68 u. 128.

Der dritte, aus vierzeitigen Spondeen gebildete Vers vermittelt das Ethos erhabener Würde und religiöser Feierlichkeit, insbesondere, wenn er mit anderen Rhythmen verbunden ist.⁴²

Der vierte Vers ist, wie der erste, aus dreizeitigen Jamben, der fünfte Vers aus - ebenfalls dreizeitigen - Trochäen gebildet.

Insgesamt wird hier also ein zunächst lebhafter, bald aber in gemessene, würdevolle, im Mittelteil auch feierliche Bewegung übergehender Vortrag zu erwarten sein. Obwohl vom Ensemble der Frauen vorgetragen, soll die Aussage doch durch männlichen Charakter gezeichnet sein. Sie, die Frauen, kontrapunktieren mit ihrem Gesang den Vortrag der Männer aus der vorangegangenen Szene: auch ihre Botschaft mündet in Schönrederei und Ironie, doch paart sich ihre Ironie mit Satire, die der Männer mündet in Sarkasmus.

In einer Stadt Trumau

Den Titel dieser Szene hat Hirsch dem letzten Vers des Herbeck-Gedichts *Die Familie* entnommen, doch er lässt die Verse erst an vierter Stelle durch die Figur des ‚Pfadfinder‘ vortragen. Das als Szenenüberschrift verwendete Zitat kündigt die Bedeutung des Werkes an, und diese Bedeutung unterstreicht der Librettist noch, indem er es durch drei vorweggenommene Gedichte dramaturgisch hervorhebt:

Die Zigarrette (H 27, 25. 01. 1961).

Es war ein Junge wo auf der
Straße anderer Junge war
Er zündet sich eine Zigarette
an, das Feuer fing,
der Holunder brandete ab.
mit ihm.

Herbeck verbindet mit dem Wort „Zigarette“, das sein Therapeut ihm vorgegeben hat, ein großes Gefahrenpotential, insbesondere in der Verbindung mit Unmündigen. Seine Befürchtung drückt er bereits durch die Schreibweise der Überschrift aus, indem er durch Überdehnung der ersten Silbe und Verdoppelung des „r“ sprachliche Warnhinweise gibt. In auffallender Sachlichkeit und Direktheit entwirft er ein schnörkelloses Bild von zwei

⁴² Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Tutzing 2/1968, S. 67, 128-134.

Jungen, die – möglicherweise – ihre erste Erfahrung im Umgang mit Feuer und Zigarette machen. Herbecks Befürchtung lässt nicht auf sich warten: Schon im vierten Vers entgleitet dem Jungen das Feuer, es springt auf den Holunder über und vernichtet beide, „mit ihm“.

Der Aufbau des Gedichts entspricht Vers für Vers den Gewohnheiten des schizophrenen Herbeck: Zunächst werden die Versanfänge groß geschrieben, nüchtern darstellend, bis sich die Spannung im vierten Vers durchsetzt. Das Nomen „Feuer“ wird denotativ gebraucht und mit seinem eigenen, bestimmten Artikel verbunden, so dass die logische Kette von der Zigarette über das Feuer zum abbrennenden Holunder auch syntaktisch abgekürzt wird. Der Punkt am Schluss des fünften Verses stellt eine Herbecksche Zäsur dar, die eigentlich schon vorwegnimmt, was der letzte Vers mit seinen zwei Worten nur noch lapidar bestätigt. Kürzer kann man seine Befürchtung nicht ausdrücken.

Der „Zwergk“ nimmt das vom „Blindgänger“ vorgegebene Thema sofort und ohne Umschweife auf mit dem Gedicht

Das Feuer (H 15, Nr. 24, 1960–1966).

Heida das Feuer ein heiliger
Strauch.
ein Heller und ein Batzen.
Ein Rauch der Flieder wächst.
Am Hause roter Hahn einssteht.
das Heute noch vor kurzem
Ein Haus gewesen ist.

Herbeck leitet den ersten Vers mit einer Interjektion emphatisch ein und beschreibt das Thema mit einer poetischen Metapher. Man versteht die Wortschöpfung „heiliger Strauch“ scheinbar leicht, weil sie in Verbindung mit dem Nomen „Feuer“ bildhaft wirkt, denn der Ausruf, das Subjekt „Feuer“ und das Adjektiv „heiliger“ verstärken sich gegenseitig und lassen die innere Anspannung des schizophrenen Dichters erkennen. Nun ist „Heida“ ein Ausruf, eine Affektäußerung, deren Herkunft man in der kindlichen oder jugendlichen Vorstellungswelt sucht. Aus eben dieser gedanklichen Ebene könnte Herbeck das Wortpaar „heiliger Strauch“ geschöpft haben, wenn er sich an seinen Religionsunterricht erinnert. Heilig steht für das Gottnahe, das Sakrale, und es wird im Alten und Neuen Testament häufig mit Feuer in Verbindung gebracht, wie z. B. in der Pfingstgeschichte. Ganz deutlich wird das Bild in 2. Mose 3,2:

„Der Engel des Herrn erschien ihm [Mose] in einer feurigen Flamme aus dem Busch. Und er sah, dass der Busch mit Feuer brannte, und ward doch nicht verzehrt.“

Eine so dahingeworfene Wortschöpfung mit dem Alten Testament zu verbinden, mag für einen „normalen“ Leser etwas abwegig sein. Immerhin kann es aber helfen, den fiebrigen Gedankenfluss des Dichters nachzuvollziehen.

Herbeck selbst scheint angesichts dieser Anspannung das Bedürfnis nach einer Zäsur empfunden zu haben. Dazu setzt er das letzte Wort deutlich von der Zeile ab, beendet den Vers mit einem Punkt, beginnt den nächsten jedoch mit kleinem Buchstaben. Wie zur eigenen Beruhigung verwendet er eine Liedzeile – übrigens ebenfalls aus der „Heida“-Zeit – als Parodie. Mit dem Hilfsmittel des Vorbeiredens verschafft er sich einen Gegenantrieb zu der im ersten Vers aufgebauten Spannung.

„[...] die Gegenantriebe gehören zu den grundlegenden psychologischen Determinanten von Konventionalität und Originalität im Gestalten der Schizophrenen.“⁴³

Von hier an verlaufen die weiteren Verse in ruhigem Erzählton, wenngleich auch einige textliche Eigenheiten näher beachtet werden müssen.

Vers drei besteht aus einem grammatisch vollständigen Satz, bei dem nur das erste Wort fremd wirkt, seine Erklärung aber als Alliteration zum vorangehenden Vers findet. Die verknüpfende Wirkung der Alliteration wird auch in den nächsten Zeilen genutzt („Hause“, „Hahn“), und die Verknüpfung wird noch enger, wenn das Bezugswort regelwidrig groß geschrieben wird („Heute“).

Vers vier enthält als Prädikat den Neologismus „einssteht“. Diese Wortschöpfung entstand vermutlich nicht durch Aneinanderreihung, sondern durch Kontamination. So findet sich hier der beim „roten Hahn“ fehlende Artikel „ein“, verschmolzen mit dem Verb „steht“.

Mit der Metapher „roter Hahn“ verwendet Herbeck eine Ausdrucksform, die für den Begriff Feuer gebräuchlich ist.

In Vers fünf fügt Herbeck dem „Heute“ noch eine sprachliche Ellipse an: „noch vor kurzem“, und betont damit einmal mehr die Aktualität des Feuerereignisses.

⁴³ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Kunst*. München 2/1968, S. 148.

Herbeck bevorzugt Tiere als Träger seiner Vorstellungen und Wünsche, doch bei dem folgenden Gedicht muss die Aufforderung des Therapeuten, gerade zu diesem Thema zu schreiben, bei dem Schizophrenen eine Sturzflut von Gedanken ausgelöst haben.

Wie ein Adler. (H 63, 02. 07. 1967).

Wie ein Adler flieht der Rauch der Zigarette.

Wohl der Kopf und ganz allein das Auge.

Wie ein Adler ist der Ruf davon.

gern zu heben von der Adlerin.

Wie ein Adler sieht der Wolf vorbei.

und denkt sich seine Litanei.

Wie ein Adler möchte ich gerne sein.

da ist die Welt für

mich allein.

Offensichtlich hat der Dichter seinen Text spontan auf zwei Gedankenebenen gleichzeitig bearbeitet und die ihm gleichsam zuströmenden Texte versweise abwechselnd niedergeschrieben.

Das so entstandene fertige Gedicht verrät zunächst keinerlei Besonderheit im Vergleich zu anderen Herbeck-Werken, im Gegenteil, die narrative Struktur der ersten sechs Verse scheint wie von selbst in den einleuchtenden Schluss zu münden: „Wie ein Adler möchte ich gerne sein / da ist die Welt für / mich allein.“ Die gelegentlich eigenwillige Wortwahl und der sprunghafte Gedankenfluss irritieren den Leser nicht mehr, er reiht das Werk bereitwillig als herbecktypisch in die Sammlung ein. Der entschieden weitergehende Wert dieses Gedichts, sein poetischer Anspruch aber wird deutlich, wenn man die verschränkt notierten Verse voneinander trennt und zusammenhängend aufschreibt:

Wie ein Adler flieht der Rauch der Zigarette.

Wie ein Adler ist der Ruf davon.

Wie ein Adler s(z)ieht der Wolf vorbei.

und denkt sich seine Litanei.

Wohl der Kopf und ganz allein das Auge.

gern zu heben von der Adlerin.

Wie ein Adler möchte ich gerne sein.

da ist die Welt

für mich allein.

Die mit der Formel der vorgelegten Überschrift beginnenden Verse gehören offensichtlich zusammen, ihre Verbindung ergibt sich aus den Anaphern. Die im gedruckten Text dazwischenliegenden Verse tragen als gemeinsames Kennzeichen kleine Anfangsbuchstaben. Sie bilden den zweiten Teil des Gedichts.

Der unkonventionelle Umgang mit Worten, Wortteilen und, wie hier, mit ganzen Zeilen ist bei Herbeck nicht ungewöhnlich. So spielt er z. B in *Der Zwerck* (H 31) mit dem Buchstaben „h“ Verstecken: „Da hohl ich meine Frau und isst sein mal“, und in *weiß*. (H 72) bestehen die Verse eins bis sieben in ihrer zweiten Hälfte aus der Fortsetzung des Gedichts nach Vers elf. Die Verse zwölf bis achtzehn bilden den jeweils zweiten Teil, vom ersten Teil nur durch einen eher Ordnung stiftenden als grammatisch motivierten Punkt abgesetzt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die im vorliegenden Fall betriebene Neuordnung der Versreihenfolge rechtfertigen und als Ausdruck eines gespaltenen, auf mehreren Ebenen gleichzeitig arbeitenden Bewusstseins erklären.

Herbeck sieht in der Figur des Adlers den König der Vögel, nicht gebunden an Erden schwer, frei und fähig, mühelos zu erreichen, was ihm, dem mehrfach Behinderten, hospitalisierten Erdenwesen, nur im Traum zugänglich ist. In den Versen eins und zwei dient der Adler zugleich als Vergleich und Metapher: Man sieht, riecht und hört gleichzeitig, wie mit seinem Aufstieg Schall und Rauch sich entfernen. Doch schon der dritte Vers (der veränderten Struktur) holt den Dichter auf den harten Boden der Erde zurück. Der Wolf als Metapher für alles Feindselige und Unentrinnbare zieht vorüber „und denkt sich seine Litanei“. „Litanei“, das mag für Herbeck die Not der psychischen Krankheit, die Demütigung durch das Anstaltsleben und nicht zuletzt die mit der Sprachbehinderung (vulgo: Wolf) einhergehende Vereinsamung beinhalten.

Doch der Begriff „Litanei“ eröffnet noch eine andere gedankliche Verbindung: Das Wort bezeichnet ursprünglich ein im Wechsel gesprochenes Gebet. Dieser Hinweis ist sicher keine überzeugende und tragfähige Begründung für den verschränkten Versaufbau, als nachgeschobene Bestätigung ist er jedoch willkommen.

In den Versen drei und vier bilden die Worte „sieht“, „sich“, und „seine“ Alliterationen. Um dieses von Herbeck gerne genutzte Stilmittel zu erreichen, hat er dem Verb „zieht“ in Vers drei ein „s“ anstelle des „z“ an den Anfang gestellt.

Die Gestaltung des letzten Halbverses gehört in den Bereich der Bild- oder Figurengedichte. Herbeck beschreibt hier, wie auch in seinen anderen Gedichten, keine klaren geometrischen Figuren, doch er liebt es, den letzte Vers abzusetzen, so dass ein grußähnlicher Abschluss wie in einem Brief entsteht.⁴⁴

Das für den Titel dieser Szene verwendete Zitat findet sich erst im letzten Vers des nächsten Herbeckgedichts, *Die Familie*. Angesichts der bereits angekündigten zu erwartenden besonderen Bedeutung liegt es nahe zu untersuchen, auf welche Weise gerade dieses Werk den dramaturgischen Aufbau und Ablauf der Szene bestimmt.

Die Familie. (H 47, 01. 04. 1967).

Die Wolke, hoch am Himmel thront.

in Bergseinsamkeit.

Der Adler kreist, und sein Nest, bewohnt,

von ihm und seiner Frau; bereit.

bereit zu speisen jeden Tag,

die Jungen aufzuziehen,

der Lämmer unbehag'

und lässt sie wieder blühen.

Schafe weiden auf dem Hang

dem Gras, der Blumenau,

der Hirt zog in das innere Land

in eine Stadt Trumau.

Wie fast alle Herbeck-Gedichte, so ist auch dieses auf Anregung seines Therapeuten entstanden,⁴⁵ und wahrscheinlich hat er den Titel gewählt, um seinen Patienten zu einer Aussage über den oder die Menschen zu bewegen, die ihm nahe stehen und die seine Kindheit und Jugend prägend begleitet haben.

Doch zu seiner Überraschung findet der Leser im ganzen Gedicht nicht einen Hinweis auf menschliche Beziehungen. Weder Vater noch Mutter oder Geschwister werden als Mitbeteiligte erwähnt. Stattdessen schafft Herbeck Abstand zwischen sich als Person und seinem Anliegen, indem er das, was ihn bewegt und was er zum Thema Familie sagen – oder auch nicht sagen – will, auf Tierfiguren projiziert. So verleiht er seiner verletzlichen Ich-Grenze

⁴⁴ Siehe auch H 18, *Der Zwergk*: „da hör ich meine Stimme wieder der / Zwerg im / Wald.“

H 26, *du Freudenheld*: „weinend jeder Morgen bricht / die Frau / (Ahn)“.

H 35, *Das Freudenhaus*: „Ist für Musik gebaut, und / steht allen Menschen / offen.“

⁴⁵ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 156.

den schützenden Schild. Er findet also auch hier seine Fortifikationslinie so, wie er sie z. B. in seinem Gedicht *Der Traum* mit dem Werkzeug der Ironie gefunden hat. Es ist unsere, des Librettisten und des Hörers, Aufgabe, die poetischen Formeln, wie Metaphern, Neologismen und die gerade von schizophrenen Autoren besonders gerne benutzten Stilmittel wie Mehr- und Doppeldeutigkeit (Ambiguität) oder Bildverschmelzung (Agglutination) zu entschlüsseln.

Der Schizophrene sieht sich im Konflikt zwischen Licht und Finsternis, zwischen Anstalt und Familie. „Die Wolke, hoch am Himmel“ bietet umhüllenden Schutz dem, der sich auf der Erde mit den als feindlich empfundenen Tatsachen nicht auseinandersetzen kann.

Herbeck hat in verschiedenen anderen Gedichten diese Zweiweltentheorie beschrieben, dann jedoch nicht die Wolke, sondern den Mond als Antagonisten der Erde gewählt. In *Die Weihnacht* (H 21) heißt es: „Die erste Tat vor dem Mond. Da ich noch darunter stand.“. Er spricht also von der Zeit, als er noch den festen Boden der Realität unter sich fühlte. Einige Zeit später schreibt er in *Die Erde* (H 28): „Der Mann im Monde sieht und grüßt.“. Er sieht und grüßt den Menschen Herbeck, der sich damit, als Person angesprochen, geborgen und beschützt weist. Wenn in diesem Fall die Wolke die Aufgabe des Mondes übernimmt, kann das einen ganz banalen Grund haben, denn er braucht für den weiteren Verlauf des Gedichtes das Tageslicht.

Nachdem Herbeck nun die Grundlage für seinen abgehobenen Standort geschaffen hat, betont er diesen Fakt sogleich auf seine Weise, indem er den weiteren Text durch ein grammatisch nicht begründetes Komma auf Abstand hält. Herbeck liebt solche Hilfen als Ordnung stiftende Markierungen, die den emotional aufgewühlten Strom der Gedanken bändigen, und die Aufforderung des Arztes, gerade über das Thema Familie zu schreiben, war für den schizophrenen Patienten ganz sicher eine emotional überaus starke Herausforderung.

Navratil hat einige Gespräche mit seinem Patienten, Herbeck, aufgezeichnet. Insbesondere die Niederschrift zum Gespräch am 27. Juli 1977 vermittelt einen Eindruck, welcher Art die Erinnerungen sind, die Herbeck mit seiner Kindheit und seinen nächsten Familienangehörigen verbindet.⁴⁶

So, wie Herbeck die Wolke durch das angehängte Komma bereits formal erhöht hat, bevor er das verbal durch die folgende Beschreibung ausdrücken konnte, so verwendet er den

⁴⁶ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 83–85.

wiederum grammatisch unmotivierten Punkt am Ende des Verses, um der nachfolgenden Metapher ein erhöhtes Gewicht zu verleihen. „Bergseinsamkeit“ ist nicht als Vergleich zwischen Berg und Einsamkeit oder als Bildsprache im übertragenen Sinne zu lesen; vielmehr muss die Verbindung von Berg und Einsamkeit hier als gefühlsstarke Bildverschmelzung (Agglutination) verstanden werden. Nach Navratil zeugt eine solche Verdichtung von Vorstellungen vom Versuch, Unaussprechliches zu bewältigen.⁴⁷

Damit hat sich der Dichter wirksam von der erdgebundenen Schwerkraft befreit und einen Standort bezogen, von dem aus er sich der Anforderung seines Therapeuten stellen kann. Er tut das, indem er sich mit dem Adler identifiziert, dessen Stärke sein verletztes und geschwächtes Ich-Bewusstsein ausgleichen kann.

Navratil schreibt dazu:

„Ernst Herbeck kann sich mit den Dingen, über die er schreibt, ohne weiteres identifizieren – sei es ein ‚Baum im Winter‘, ein ‚Eiszapfen‘ oder ein ‚Tanzbär‘.“⁴⁸

Auch Steinlechner sieht das Phänomen ähnlich:

„Tiere tauchen in den Texten [Alexanders] überall dort auf, wo der Wunsch sich seine Bahn bricht, der Wunsch, *wirklich* zu sein, das heißt: lebendig, anwesend, in Bewegung und in unmittelbarem Austausch mit der Welt, ohne sich in den lähmenden Konstruktionen von Widersprüchen, Ängsten, Verboten, Regeln ect.(sic !) zu verfangen und zu verlieren.“

„Tiere fungieren als Signifikanten des Wunsches, als emblematische Modelle einer Überlebensstrategie, die nach Auswegen in einer bedrückenden Wirklichkeit, nach Öffnungen im Unerträglichen sucht: [...]“⁴⁹.

Die Verse drei und vier lassen die innere Anspannung des Schreibers erkennen, die ihn belastet haben muss, als er seine Vorstellungen in Worte kleidete. So benutzt er die Satzzeichen als Ordnungselemente, die eher nach formalen Gesichtspunkten, weniger nach den Regeln der Interpunktionsgesetze gesetzt werden. Navratil schreibt dazu:

„Beim Schizophrenen gerät durch die innere Erregung der Vorstellungsablauf und dessen sprachliche Fixierung in Unordnung. Die Satzzeichen sind Elemente der Ordnung, die den brodelnden Fluss der Gedanken eindämmen sollen.“⁵⁰

⁴⁷ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 136.

⁴⁸ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 338.

⁴⁹ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 172.

⁵⁰ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 125.

Der Beistrich nach dem Verb „kreist“ deutet darauf hin, dass die folgende Konjunktion „und“ anstelle der tatsächlich gesuchten Präposition „um“ in den Text gelangt ist. Das Komma am Ende des Verses wiederum entspricht Herbecks Ordnungsliebe: Jeder Vers ist durch einen Punkt, hilfsweise durch ein Komma, abzuschließen.

Herbeck wiederholt das letzte Wort des vierten Verses, „bereit“, als erstes Wort des fünften Verses und gebraucht damit eine als Anadiplose bezeichnete Eigenheit, die als häufige Erscheinung des schizophrenen Krankheitsbildes gilt, denn die Wortwiederholung hilft dem Betroffenen auf einfache Weise, Ordnung und Festigkeit in den Strom der Gedanken zu geben.

Der jetzt frei gewordene Sprachfluss führt schon im Übergang vom fünften zum sechsten Vers mit den Worten „jeden Tag“ zu einem Apokoinum: „bereit zu speisen jeden Tag,/ jeden Tag die Jungen aufzuziehen.“ Diese Satzverschränkung gilt als Merkmal emotionaler Erregung⁵¹ und ist in mehreren Herbeckgedichten nachzulesen. Beispiele sind zu finden in *Herbst* (H 9): Als einsamer Melder im Walde / war ein Kuckuck ruft.“, oder in *Das Gesicht* (H 20): „die Nase in der Mitte ist. Der Mund.“

Der siebente Vers ist als elliptischer Ausdruck zu verstehen, und das gleich zweifach. Schon zu Anfang des Verses hat der Leser die Worte „das ist“ gedanklich einzufügen, dem letzten Wort fehlen die Buchstaben „...en“. Hier äußert sich zudem ein wiederum emotional verursachter Abbruch des Wortes, ein Verstummen als affektbedingte, als typisch schizophren geltende Sperrung (Aposiopese).⁵²

Gleichsam um der Unsicherheit, der Zaghafigkeit noch zusätzlichen Nachdruck zu verleihen, wird dieses Substantiv durch den klein geschriebenen Anfangsbuchstaben auf eine sehr zurückhaltende Art zum Neologismus, so rückwärtsgewandt, wie der Dichter die Lämmer als Nahrung der Adlerjungen zur Kenntnis nimmt. Der Schizophrene verbirgt seine gespaltene Persönlichkeit, sein zweites Ich, indem er es einem Tier überträgt. Der empfindsame Herbeck wählt dazu nicht einen schnellen Hasen, sondern das hilflose Lamm.

Im achten Vers greift Herbeck wieder zu einem tektonischen Kunstgriff. Er lässt die zweite Silbe des Wortes „wieder“ gleichzeitig als Anfangssilbe des folgenden Verbs gelten und rettet dadurch das Versmaß: wieder blühen = wieder erblühen.

⁵¹ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 146.

⁵² Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 146.

Mit dem achten Vers scheint der dramatische Teil des Gedichts abgeschlossen zu sein. Die vier weiteren Verse sind gleichsam nach innen gerichtet. So leitet Herbeck mit dem neunten Vers einen pastoralen Ton ein, der durch die Projektion auf die Schafe besonders augenfällig wird, und die nächste Zeile dient ausschließlich dazu, das Gewicht des Wortes „Hang“ durch metaphorische Ausdrücke symbolisch zu dämpfen, gleichsam dem Bedeutungsgehalt des Subjekts „Schafe“ näher zu bringen.

Mit den letzten beiden Versen bestätigt sich der Dichter, seine unstete Ich-Grenze jetzt erfolgreich gefestigt zu haben. Er wechselt das Tempus zur Vergangenheit, lässt den Hirten von der offenen, der Gefahr ausgesetzten Weide ins innere, also schutzbietende Land ziehen. Dadurch, dass der Dichter zwischen „Blumenau“ und „Hirt“ nur ein Komma und keinen trennenden Punkt setzt, gewährleistet er deren Zusammenghörigkeit trotz des wechselnden Tempus.

Mit dem letzten Vers bekräftigt Herbeck seine neugewonnene Sicherheit durch eine konkrete Ortsangabe: „eine Stadt Trumau“. Typisch schizophren ist jedoch der unbestimmte Artikel. Es könnte also jeder Ort sein, wenn er nur im „inneren Land“ liegt, fernab vom feindseligen, bedrohlichen Getriebe der Starken. Dass er die Stadt Trumau nennt, lässt verschiedene Interpretationen zu. Es gibt sie wirklich, diese Stadt. Sie liegt etwa 15 km südlich von Wien, ist also abgelegen, und sie ist klein und insofern ist sie vergleichbar mit seinem derzeitigen Aufenthaltsort. Und es liegt nahe, das Wort Trumau als Metonymie, als Begriffsvertauschung, für das Zielwort „Traum“ zu verstehen, so, wie Herbeck auch „Mähnen“ für Pferde gebraucht (*Der Morgen*, H 8). Nebenbei bietet der Name dieser Stadt den Reim auf „Blumenau“, eine weitere, willkommene Erklärung für die Wahl gerade dieser Gemeinde im „inneren Land“.

Mit diesem Zielwort hat Herbeck die Herausforderung seines Therapeuten bewältigt. Es ist ihm gelungen, anstelle seiner eigenen unzulänglichen Familie, die er als Ursache seines defekten Selbstwertgefühls sieht, das Traumbild eines imaginären Eltern-Kind-Lebensraums niederzuschreiben, wie er es selbst gerne erlebt hätte.

Der Vortrag des ‚mit der Wunde‘ ist aus zwei Herbeck-Gedichten zusammengesetzt. Die ersten vier Verse sind in *Winternmorgen*. zu finden, die Verse fünf und sechs bilden die Schlusszeilen in *Die heimliche Liebe*.

Wintermorgen. (H 174, ohne Datum – nach 10. 1981).

Wintermorgen ist gleich Herbst-
morgen, nur Schnee ist der
Unterschied. Und kühl. - - - -
Die Sonne scheint, nur halb
so mild. Die wilden Küsse der
Bubenjugend*), in der Kälte rund.
Die Mädel fliehen halb so schwer.
Die Künstler ebenso. Und Schnee und
Eis. Der Wintermorgen ist kühl und
angenehm. Die Bevölkerung.

*) Bubenküsse – wir meinen das
Schneeballwerfen.

Die heimliche Liebe. (H 195, 17. 01. 1989).

Die „heimliche Liebe“, gilt nur für
die oberen zehntausend; Fürsten und
Grafen. Diese Liebe ist eine wartende
heimliche, Liebe: Kommt nicht
zum heimlichen Durchbruch. Wird
meistens nicht wahr, und nicht
ehr. Das Mädel weint, der Bub
ist Dumm. – Schade deshalb darum!

Im Vergleich zu den Herbeck-Gedichten hat der Librettist leichte Veränderungen in Wort-
laut, Interpunktions und Ordnung der Versfolge vorgenommenen:

„Der mit der Wunde“:
Die Sonne scheint nur halb so mild.
Die Mädel fliehen nur halb so schwer.
Die wilden Küsse der Bubenjugend,
in der Kühle rund.
Das Mädel weint, der Bub ist dumm.-
Schade deshalb darum.

Hirsch lässt seine Figur zunächst den Wintermorgen beschreiben und wählt dazu die melancholisch gestimmten Verse vier und sieben des Herbeck-Gedichts. Bei beiden Versen

handelt es sich um aussagekräftige Prädikatsätze, die durch das einschränkende „halb“ semantisch miteinander verbunden sind.

„Die wilden Küsse der Bubenjugend“ bewirken bei Herbeck das halbherzige Fliehen der Mädel, wobei sich die ursprünglich trübe Stimmung aufhellt, aus der nur halb scheinenden Sonne wird nunmehr ein Wintermorgen, „kühl und angenehm“. Herbeck selbst hat den semantischen Wandel mit einer Fußnote zu dem uns fremden Begriff „Bubenjugend“ deutlich gemacht, denn „Die wilden Küsse der Bubenjugend“ sind in Wirklichkeit ein heiterer, unbeschwerter Spaß unter schneeballwerfenden Jugendlichen, bei dem man nur zum Schein flieht. Damit ist der Wintermorgen schließlich „kühl und angenehm“.

Hirsch dagegen sucht für seine Figur „Des mit der Wunde“ eine andere Dramaturgie. Er „leiht“ sich aus einem Gedicht einige Seiten weiter die ihm passenden Verse und bildet damit seinen bedrückenden Schluss: Ein Schneeballwerfen „der Bubenjugend“. Die „Kühle“ lässt die Hände schmerzen, so dass „Das Mädel weint, der Bub ist dumm. Schade deshalb darum.“.

Der Tod in der Schule als Mädel

Das Thema der fünften Szene im ersten Bild hat Hirsch dem Schlussvers des Herbeck-Gedichts *Der Tod* entnommen.

Der Tod (H 11, Nr. 10, 1960–1966).

Der Tod ist ganz groß.

Der Tod ist groß

Dir Tod ist grütze.

Der Tod ist schön.

Der Tod ist auch.

Der Tod der Tiere.

Der Tod ist auch dumm.

Ich kann in den Tod gehen.

Der Tod in der Schule als Mädel.

Über sechs Verse hinweg wird der Tod in einer Litanei von Anaphern mit banal klingenden Adjektiven beschrieben. Die Bedeutung dieser Verse scheint mehr darin zu liegen, dem Thema auszuweichen als es zu bewältigen, bis die Einförmigkeit im vierten und fünften

Vers beendet wird, denn hier wird der Tod plötzlich und übergangslos aus dem Unbeteiligten ins Konkrete übertragen. „Der Tod ist auch. /Der Tod der Tiere.“ Nimmt man sich die Freiheit, den Punkt am Ende der Zeile fünf zu übergehen, ergibt sich zusammen mit Vers sechs ein vollständiger Aussagesatz. Rein äußerlich bilden die Lexeme „Tod“ und „Tiere“ eine Alliteration. Inhaltlich aber liegt die Verbindung mit dem Tier der Vorstellungswelt des Schizophrenen recht nahe, denn in der Kreatur erkennt er sein eigenes Leiden, seine Hilflosigkeit.⁵³ So ist auch der Sprung vom Tier zum „Ich“ der achten Zeile in der Form überraschend, gedanklich aber wohlvorbereitet. Nunmehr ist erklärt, dass auch das „Ich“ vom Tode betroffen werden kann.

Der letzte Vers, ohne Verb und ohne Konjunktion, schließt von den Betroffenen auf den Tod selbst, und wie schon in dem Gedicht *Der Traum* wird er als weiblich dargestellt (siehe Prolog: Das stille Zimmer – der Traum.). Navratil erinnert an Herbecks Krankengeschichte. In einem Patientengespräch vertraute er seinem Therapeuten an, es sei ein Mädchen, das ihm unter Hypnose seinen Willen aufgezwungen, ihn zu Handlungen veranlasst habe, gegen die er sich vergeblich gewehrt habe. - Das war für den damals Zwanzigjährigen der Beginn seiner Psychose, die sich im Laufe der Zeit zur Schizophrenie manifestierte.⁵⁴

Für Navratil verbindet Herbeck mit dem Mädchen seiner Wahnvorstellungen die Ursache für seine seelischen Leiden, für seine körperliche und seelische Unfreiheit, und schließlich identifiziert er auch den Tod mit dem Charakter des Weiblichen. In einem Arzt – Patientengespräch am 01. 08. 1977 beschreibt Herbeck das Treiben von Weibern in seinem Körper, das er passiv erdulden muss.⁵⁵ Es ist verständlich, wenn er ihnen auch den Tod zutraut.

Damit hat Hirsch die bedrückende Atmosphäre der Szene festgelegt. Er füllt sie mit diesem, durch ‚Das stille Kind‘ vorzutragenden, Gedicht aus:

Stich (H 150, 09. 08. 1978).

Stich mit dem Messer. Stich
mit der Schere, Stich mit der
Nadel. Stich mit der Gabel.
Stich mit dem Holz. Stich in das
Herz. Stich in den Finger. Stich
in das Auge. Stich mit der

⁵³ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 152.

⁵⁴ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 11f.

⁵⁵ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 85 u. 86.

Nadel in den Zeigefinger.

Stich mit der Nadel in den Zeigefinger.

Das Gedicht enthält weder ein Verb als Satzaussage noch ein als Person erkennbares Subjekt. Insofern lässt sich zunächst auch keine narrative Substanz erkennen, vielmehr wirken die Verse beim ersten Hören oder Lesen stereotyp im Sinne von wiederkehrend und leer. Diese Stimmung hat Hirsch für die Rolle des ‚stillen Kindes‘ noch verstärkt, indem er die Formeln „Stich mit“ und „Stich in“ stets an den Zeilenanfang gestellt und damit als Anaphern noch betont hat.

„Das stille Kind“:

STICH MIT DEM MESSER.

STICH MIT DER SCHERE,

STICH MIT DER NADEL.

STICH MIT DER GABEL.

STICH MIT DEM HOLZ.

STICH IN DAS HERZ.

STICH IN DEN FINGER.

STICH IN DAS AUGE.

STICH MIT DER NADEL IN DEN ZEIGEFINGER.

Doch das ändert sich, sobald man die herbecktypischen Sprachphänomene sucht und entschlüsselt. Z. B. verwendet er in seinen Reimen gerne Assonanz und Alliteration. „Messer“ und „Schere“, „Nadel“ und „Gabel“ sind Beispiele für Halbreim, „Holz“ und „Herz“ sind als Stabreim verwendet. Damit wäre auch der Übergang vom rein physikalischen, metallenen Gerät, dargestellt durch Messer, Schere etc., über den Begriff Holz als vermittelnden ‚Drehpunkt‘ zum organisch Körperlichen, beschrieben durch die Lexeme Herz, Finger usw., rein sprachlich logisch gemeistert. Dieses Nacheinander physikalischer und organischer Elemente in Verbindung mit dem Wechsel der Präposition, „Stich mit“ und „Stich in“, ist als Dualismus dem Schizophrenen wesensverwandt.⁵⁶ Ganz nebenbei vollzieht der Dichter noch einen Bedeutungswandel des Verbs vom Intransitiv zum zielenden Transitiv. All das ist Ausdruck seiner Spannung zwischen Eigen- und Fremdbestimmung, zwischen Erlaubt und Verboten (siehe auch das Mädchen in seinen Halluzinationen).

Während das Nomen „Herz“ noch als Alliteration zu „Holz“ zu verstehen ist, bleibt das Lexem „Auge“ im vorletzten Vers zunächst rätselhaft. Wenn man es jedoch mit dem ersten

⁵⁶ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 137.

Teil des letzten Wortes, also mit „Zeige-“ in Verbindung bringt, steht es als Bewirkendes zum Bewirkten, und man erkennt es als Metonymie, eine ebenfalls bei Schizophrenen gebräuchliche Sprachfigur.

Das Atmosphärische, hier vom ‚stillen Kind‘ vorgetragen, beinhaltet zunächst Schmerz, ausgelöst durch wahllos verschiedene, in der eigenen Umgebung allgegenwärtige Gegenstände. Die eigene Betroffenheit liegt nicht gerade nahe, wird aber mit dem Überspringen auf das Herz überdeutlich, durch den Trick der Alliteration doch wieder auf Abstand gehalten und umgelenkt in den alltäglichen Bereich eines Patientenlebens.

So kommt es zu einer Schmerzerfahrung, die auch für das ‚stille Kind‘ zumutbar und erträglich ist.

Aufruhr

Der Aufruhr. (H 48, 05. 04. 1967).

Pfeile schwirren durch die Luft.

Ein düsterer Tag beginnt.

Ein Indianer, „stamm“ ringt nach Luft,
und gleich, wie der Blitz, wild.

Tief im Wald gärt und brodelt es,
„HUNGER“, Aufruhr der Mägen, kracht es,
in allen Ecken und Enden gärt es.

Ich stand im Wald lange allein,
die Schwarzen Wolken zogen heim.

Tief im Land weinte ein Häuptling
und der Stamm im Baum weinte bitterlich.

Herbeck schildert mit diesen zwei Strophen einen Aufruhr, der an die mit der Landnahme der weißen Siedler und der Armee gegen die nordamerikanischen Indianerstämme erinnert. Mit den ersten beiden Versen beschreibt er schon eine dramatische Ausgangslage, die das Ergebnis seiner Dichtung bereits erkennen lässt. Nicht die Bewohner eines Dorfes oder eines Tales, sondern ein ganzer Stamm ist hier betroffen, das will Herbeck betonen, indem er das Subjekt „Indianer“ vom „Stamm“ trennt und dieses Wort zwischen Anführungszeichen setzt.

Herbeck kleidet seine Gedanken gerne in Allegorien und Symbolismen, und er bevorzugt dazu Metaphern, gelegentlich auch metonymische Ausdrücke. Diese Vorliebe hat sich schon in dem im Prolog beschriebenen Gedicht *Der Traum* gezeigt, doch hier, im *Aufruhr*, findet sie sich geradezu exzessiv häufig.

Die Aussage „... ringt nach Luft“ im dritten Vers steht als Übertragung für den Kampf der Indianer um ihren Lebensraum. Das Nomen Luft stellt als Epipher den Rückbezug zum ersten Vers her und ist gleichzeitig als Synekdoche Gegenstand der Metapher.

Der vierte Vers enthält – ungewöhnlich für Herbeck – anstelle einer Metapher einen Vergleich. Der Metapher gegenüber gilt der Vergleich als spannungszehrend, denn schon die umständliche Konstruktion, eingeleitet durch das „wie“, unterbricht die Stringenz der Sprachführung. Durch einen Kunstgriff bewirkt Herbeck jedoch das Gegenteil, denn er gibt dem „wie“ mit dem Subjekt „Blitz“ den stärkst möglichen Antagonisten zur Seite. Dieses Nomen, das energiegeladene, nicht zähmbare Naturereignis, steht als Metonymie für Unbezähmbarkeit und Wildheit, nochmals bestätigt und verstärkt durch das Beiwort „wild“ als Abschluss der ersten Strophe.

Das nunmehr eingeleitete dramatische Geschehen wird in den ersten drei Versen der zweiten Strophe durch starke Verben beschrieben: „brodelt, kracht, gärt“, das zugehörende Subjekt lässt der Dichter durch das Pronomen „es“ vertreten, als Epipher an herausgehobene Stelle gesetzt. Schauplatz des Geschehens ist der Wald „an allen Ecken und Enden“. Das wichtigste Nomen aber heißt „HUNGER“, emotional aufs höchste verstärkt durch den Einschluss in Anführungsstriche und die optisch wirksamen Großbuchstaben. Es ist jedoch nicht recht klar, ob er Folge oder Ursache des Aufstandes ist, den Herbeck wiederum symbolisch verschlüsselt: „Aufruhr der Mägen.“ Der Magen hat sinnhaften Bezug zum Hunger, doch ist er hier syndochisch zu verstehen, stellvertretend für den gesamten Indianerstamm.

Bis dahin wird das Geschehen im Stile einer aktuellen Reportage, im Präsens, beschrieben. Der zweite Teil jedoch, beginnend mit dem vierten Vers der zweiten Strophe, trägt den Charakter eines Abgesangs. Das Präsens wechselt ins Imperfekt, an die Stelle des „es“ tritt ein „Ich“, das das dramatische Geschehen offenbar als Zeuge miterlebt hat und nunmehr, am Abend des düsteren Tages, innerlich verarbeitet. „Die Schwarzen Wolken“, ein Neologismus als bildhafte Metapher der Schützen, deren Pfeile durch die Luft geschwirrt sind, zogen heim.

In den beiden Schlussversen vollendet sich das Schicksal des Indianerstamms nach seinem schon von Anbeginn aussichtslosen Aufstand: Ein Häuptling weint, unsichtbar, tief im Land; mit ihm „der Stamm im Baum“, Metapher für jeden Einzelnen als Mitglied des (Indianer-) Volkes.

Herbeck hat im Januar 1970 einen drei Seiten langen Text zum Stichwort „*Mein Leben*“ (H 90–92) geschrieben. So wortreich und ausladend er dort den Weg eines Menschen vom Wickelkind bis zum Dauerpatienten, um nicht Kretin zu sagen, beschreibt, so bündig ist sein Vierzeiler, den er im September 1972, also fast drei Jahre später, zum Stichwort *Meine Kindheit* ab liefert:

Meine Kindheit. (H 116, 13. 09. 1972).

Ich wohnte in Stockerau und sprach von einer Kleinigkeit. Da / flog ich raus, aus dem Haus. Meine Großmutter weinte. Da flog / ich unterhalb des Sees und konnte nicht mehr weiter. Eine Dame / ließ mich stehn. Untergang war mir angenehm.

Herbeck vermeidet hier jeden Formalismus, der einen biografischen Lebenslauf erkennen lassen könnte, sondern er stellt, ausgelöst durch eine Kleinigkeit, sturzflutartig den Weg von der elterlichen Wohnung in den Untergang dar.

Eine Reihe von Konjunktionen (und – Da – da – und) und phonetisch zielführende Binnenreime (raus – aus – Haus / stehn – angenehm) führen drängend durch die zeitlichen und räumlichen Stationen dieses Weges. Herbeck verwendet die Konjunktion „da“ auch, wenn er „dann“ meint; das scheint auch hier, am Ende der zweiten Zeile, der Fall zu sein. Dadurch entsteht ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem Rauswurf „aus dem Haus“ und dem neuen Standort „unterhalb des Sees“. So gelesen wird der Hinweis auf die weinende Großmutter zu einem dramaturgischen Kunstgriff, der die persönliche Betroffenheit denkbar eindringlich vor Augen führt. Angesichts Herbecks Neigung zum Symbolismus liegt es nahe, in dieser Ortsbezeichnung „unterhalb des Sees“ auch einen Hinweis auf den bevorstehenden Untergang zu sehen.

Die letzten beiden Sätze scheinen eine bereits vollzogene, nicht mehr umkehrbare Handlung nur noch beschreibend zu bestätigen. „Eine Dame ließ mich stehn.“, sie hat, wie alle anderen auch, seine Hilflosigkeit offenbar nicht erkannt. So wird der Untergang (sprich Anstaltsleben) gegenüber dem Nichtbeachtetsein zum leichteren Schicksal. Die Einsicht führt zur Entspannung, die sich durch das melodisch und rhythmisch wiegende Klangbild der letzten beiden Sätze vermittelt.

Die vier Zeilen ergeben jedoch ein ganz anderes Bild, wenn man sie mit der Herbeckschen Krankengeschichte verbindet. Bei seiner dritten Einweisung in die Pflegeanstalt im September 1945 notiert sein behandelnder Arzt, Herbeck sei gegen sich selbst und seine Mitmenschen, u. a. auch gegen seinen Vater, tückisch geworden. Seine Not beschreibt der Patient mit diesen Worten: „Ich möchte gerne wissen, was es mit der Hypnose auf sich hat. Die Leute müssen mich direkt hassen, und ich habe ihnen nichts in den Weg gelegt.“ Er klagt über das Mädchen, von dem diese Hypnose ausgehe, so dass er plötzlich nicht mehr weiterdenken könne.⁵⁷ Siebenundzwanzig Jahre später schreibt der Patient als Dichter: „... und sprach von einer Kleinigkeit“ und von einer Dame, die ihn stehen ließ.

In Herbecks Leben als Patient und Dichter spielt das Mädchen seiner Krankengeschichte eine so schwerwiegende Rolle, dass man gar nicht umhin kann, die Dame des Prosatextes mit ihr in Verbindung zu bringen. Für den Librettisten wird dieser Zusammenhang Anregung bei der Gestaltung seiner Frauenrollen gewesen sein.

Weltuntergang 1

Der Flieder steht im Garten. (H 54, 29. 04. 1967).

Der Flieder steht im Garten.
so dicht und hoch hinaus.
die Mutter sieht die Blumen blühn.
und in die Zeit hinein.
da war es aus mit drum und dran.
die Welt sah anders aus.

Dieses Gedicht ist gut fünf Jahre früher als der Prosatext des ‚Partzifall‘, *Meine Kindheit*, entstanden, doch Hirsch verwendet es erst hier, an späterer Stelle.

Beide Werke zeigen die gleiche innere Struktur: Der Text atmet zunächst lyrisch betonte Beschaulichkeit, die dann unvermittelt und ohne Übergang in ein emotionales Erdbeben umschlägt, oder, wie beim Partzifall-Vortrag, in den Untergang mündet. Der Text enthält in seiner blumigen Sprache jedoch verschiedene Hinweise, die die zunehmende emotionale Anspannung des schizophrenen Dichters erkennen lassen. Solche Hinweise sind Alliteration (z. B. hoch – hinaus, Blumen – blühn) und Assonanz (z. B. Mutter – Blumen, Zeit – hinein), Werkzeuge, die Herbeck mit großer Vorliebe verwendet. Besonders aufschluss-

⁵⁷ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 11–13 u. 19–20.

reich ist jedoch der stereotype Punkt am Schluss jeder Zeile, gerade weil er nicht grammatisch zu begründen ist. Der Dichter gebraucht ihn als Fortifikationselement, er versteckt sich hinter Formalismus und wehrt sich so gegen den Druck seiner eigenen Erregung.

WELTUNTERGANG (3) (H 82, 18. 056. 1968).

HEIL ÖSTERREICH MEIN HEIMATL

DIE WELT GEHT UNTER – DA IS PFAND

DIE MIEZET WEINT, DER BRUDER STIRBT

DER ONKEL HÜHNT – [DER HIRSCH VERDIRBT.

DIE MUTTER WEINT, DER ESEL STIRBT.]

DER FLOHZIRKUS IST HÜBEN BAU

[DIE MÖWE KRAHNT] DER ARZT SCHREIT HOW

[DIE MIEZE NICKT DEM OHEIM ZU]

DER HUND DU – DER SCHREIT WAU

[DIE SPATZEN ZEHREN] KC [DEN HAUSERN ZU

DIE KUH RUHT AUS – DER OFEN BEIZ – DUMMM

DIE MÄHNE KRACHT DER UHU SCHREIT

DER KUCKUCK BRÜLLT, DIE KOW VERZEIHT.

DER WIRT VERSTEHT – DIE AMSEL SCHREIT,]

Der Blindgänger kracht hinein ins VOLK

[DER HIRTE KLETTERT DIE SCHAFE SCHREIEN

DIE WISE MELKT der Kuh ein Bein.]

Nun muss noch mal geschieden sein. (aus *Weltuntergang 2:*)

Anmerkung: Der Librettist verwendet nur diese [] Verse für den Vortrag der ‚Frauen‘.

Herbeck braucht mehrere Versuche, um Ort, beteiligte bzw. betroffene Personen und Verlauf des Weltuntergangsgeschehens in Worte zu kleiden. Die am gleichen Tage notierten Anläufe, Nr. 1 und 2, umfassen nur jeweils vier Verse; erst beim dritten Versuch findet er das formale System, um das lärmende Chaos einer einstürzenden Ordnung zu beschreiben.

Er leitet das Geschehen mit einer Grußformel ein, die zugleich auch den örtlichen Rahmen des Geschehens eingrenzt, und die Interjektion „HEIL“ gibt, besonders mit Bezug auf den 15. Vers, einen deutlichen Hinweis auf den zeitlich politischen Rahmen, dem die Katastrophe zuzuordnen ist, denn das Vokabular dieses Verses – „Der Blindgänger kracht hinein ins VOLK“ – stellt eine assoziative Verbindung zwischen Weltuntergang und Herbecks Erinnerung an die Kriegsjahre her. Es ist also Österreich, seine Heimat, für die der Untergang verbürgt ist, „DA IS PFAND“.

Herbeck stellt das Chaos auffallend streng geordnet, in kurzen, präzisen, oft paarweise einen Vers bildenden Prädikatsätzen dar: „DIE MIEZET WEINT, DER BRUDER STIRBT / DER ONKEL HÜHNT – DER HIRSCH VERDIRBT. / DIE MÄHNE KRACHT DER UHU SCHREIT“. Der Versanfang wird stets durch das Subjekt gebildet, dessen Artikel mit seiner D- Alliteration eine starke Orientierungshilfe bietet, die der oft schwer zugängliche semantische Gehalt der Verse auch benötigt.

Zur Stabilisierung des Schriftbildes ebenso wie zur phonetischen Festigung gehören auch die Endreime: STIRBT/ VERDIRBT/ STIRBT, BAU/ HOW/ WAU, SCHREIT/ VERZEIHT/ SCHREIT UND SCHREIEN/ Bein sowie das Wechselspiel der e- und i- Vokale: DER HIRSCH VERDIRBT, der HIRTE KLETTERT oder die Reihe der Umlaute: ÖSTERREICH, HÜHNT, HÜBEN, MÖWE, MÄHNE, BRÜLLT, Blindgänger und der Diphthonge: MEIN, HEIMATL, WEINT, BAU, HOW, WAU, HAUSERN, BEIZ, SCHREIT, VERZEIHT, hinein, Bein.

Mit diesen Ordnungselementen hat Herbeck den Rahmen abgesteckt, den er braucht, um den Untergang beschreiben zu können, ohne den Text in ein syntaktisches Chaos abstürzen zu lassen.

Beteiligte Protagonisten sind Familienangehörige, wie BRUDER, ONKEL, MUTTER und OHEIM, und Bekannte wie ARZT, WIRT, HIRTE. An Zahl weit überlegen aber sind die Tiere, nämlich vierzehn verschiedene Arten, z. B.: MIEZET, HIRSCH, UHU, AMSEL, SCHAF, KuhSie alle sind vom Weltuntergang betroffen, der sich in ausschließlich einsilbigen, starken Verben vollzieht: WEINT, STIRBT, HÜHNT, KRAHNT, NICKT, SCHREIT, KRACHT, BRÜLLT, KLETTERT, MELKT. Bezeichnend für Herbeck ist die Zuordnung der Verben zu den Subjekten. Es sind die Tiere, deren Leiden menschlicher als die der Personen dargestellt werden, wenn die Katze weint oder dem Oheim zunickt, der Hirsch verdirbt, der Esel stirbt, der Hund schreit und die Kuh gar verzeiht.

Das Untergangsszenarium gipfelt in der Explosion des Höllenfeuers, symbolisiert durch den OFEN, den in eine angemessene Syntax zu setzen keine Gelegenheit mehr verbleibt. Es genügt ein Vokal, der, in die Hülse zweier Konsonanten gezwungen, nach einem die Zündung symbolisierenden Gedankenstrich explodiert – DUMMMMM. Der Kuckuck ruft nicht mehr, er brüllt, die Amsel singt nicht mehr, sie schreit, die stumpfe Kuh verzeiht, der dumme Wirt versteht ...

Was bleibt ist das VOLK, für dessen Untergang ein Blindgänger ausreicht, im Schriftbild durch Kleinbuchstaben als unbedeutend, nebensächlich dargestellt.

Der letzte Vers bleibt außerhalb des Geschehens, als sei das Chaos die Angelegenheit einer jenseitigen Welt. Für DIE WISE findet eine andere, unverwundbare Wirklichkeit statt. Ein solcher erstaunlicher Paradigmenwandel ist möglich, weil ‚Bedeutung‘ für den Schizophrenen zweitrangig ist. Wollte man dennoch nach einem Sinn suchen, läge es nahe, hier die Fluchtburg zu erkennen, die dem Ich das Überleben ermöglicht. Doch „Auch Doppeldeutigkeit tritt erst dann auf, wenn man nach dem Sinn einer solchen Neuschöpfung zu fragen beginnt. Rätselhaftigkeit, Ambiguität und Rationalität sind aufeinanderfolgende Stufen in der Dimension der Bedeutungen.“⁵⁸

Der Librettist will es nicht dabei belassen, dass sich das lyrische Ich in die Rolle des Berichterstatters flüchtet und durch eine lakonische Metabasis vom Katastrophengeschehen absetzt. Deshalb fügt er als abschließenden formalen Gruß den letzten Vers aus *Weltuntergang* (2) hinzu: „Nun muss noch mal geschieden sein.“. Mit dem Ende des 1. Bildes verabschiedet sich die ‚reale‘ Welt in „Das stille Zimmer“, Bild 2, akustisch nachhallend mit Feuergeräuschen vom Tonband.

Alle drei Gedichte, *Meine Kindheit*, *Der Flieder steht im Garten* und auch *Weltuntergang* sind Ausdruck der wohl einschneidendsten Erfahrung des Patienten Herbeck: Die Einsicht in die Unheilbarkeit der Psychose, die Aufgabe der zunehmend als aggressiv empfundenen Lebensumgebung in der Freiheit, gleichzeitig aber die endgültige „Internierung“ im Mai 1946.⁵⁹

2. Bild: Das stille Zimmer – die Worte, die Mauern

Die Texte des zweiten Bildes werden von den beiden ‚Sprechern‘ vorgetragen, ergänzt durch Silbenkolonnen und Sprachteppiche vom Tonband. Die Sprecher sitzen sich laut Regieanweisung an einem Holztisch gegenüber. Zunächst erklingt eine Anzahl von Silben, die jedoch nur aus zwei bis fünf Buchstaben bestehen. Sie werden von beiden Sprechern unstrukturiert gleichzeitig vorgetragen. Nach kurzer Zeit wird ein Tonband dazugeschaltet, aus den Lautsprechern sind die „Silbenkolonnen Nr. 1“ zu vernehmen. Aus dem gedruckten Libretto ist zu erkennen, dass sie aus parallel angeordneten Spalten klein- und großgeschriebener Silben bestehen, die jedoch weder horizontal noch vertikal gelesen sinnvolle Wörter ergeben.

⁵⁸ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 144.

⁵⁹ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 11–13 u. 19–20.

Nach einiger Zeit erfolgt eine Zäsur, die den Charakter eines Szenenwechsels trägt. Danach wird, wiederum vom Tonband, der „Sprachteppich Nr. 1“ eingespielt, dem ein kurzes Zwiegespräch der beiden ‚Sprecher‘ folgt, deren Texte jetzt zwar größere Einheiten bilden, aber weder Grammatik, Syntax noch gedankliche Substanz erkennen lassen. Die Wechselrede wird durch die Lautsprecherdurchsage der „Silbenkolonnen Nr. 2“ eine zeitlang überlagert und schließlich abgebrochen; anschließend nehmen die beiden ‚Sprecher‘ ihre ‚Unterhaltung‘ wieder auf, jetzt aber mit einer Spur von Temperament einander ins Wort fallend. Nach kurzer Zeit übernehmen die Lautsprecher wieder das Wort mit der „Silbenkolonne Nr. 3“. Darauf folgt der „Sprachteppich Nr. 2“, ebenfalls als Tonbandwiedergabe.

Die folgende Szene (S. 6 des Librettos entspr. Text 10d der Partitur) bietet dem Hörer Überraschendes: Der ‚Sprecher 1‘ bettet in sein zunächst unverständliches Lautgewebe Fragmente aus dem Herbeckgedicht *Der ovale Spiegel*. Zeitgleich spricht ‚Sprecher 2‘, ergänzend zu den vom ‚Sprecher 1‘ wie fallengelassen wirkenden Versteilen, Auszüge aus demselben Gedicht, jetzt aber als Klartext ohne den glossolalen Versatz.

Es liegt nahe zu vermuten, Navratil habe sich mit der Vorgabe dieser Überschrift Hinweise zum Verständnis des Selbstbildes seines Patienten versprochen. Dann aber dürfte der Inhalt der Verse auch für ihn, den Therapeuten, eine Überraschung dargestellt haben. - Nachfolgend wird dieses Werk vorgestellt. Der Part des ‚Sprecher 1‘ wird in [], der des ‚Sprechers 2‘ in () gesetzt:

Der ovale Spiegel. (H 53, 23. 04. 1967).

Spieglein, Spieglein an der Wand,
wer ist die schönste vom ganzen
Land.

[Im Zimmer ist ein Spieglein] (an-
gebracht) -

[Und im Ofen hat es] (gekracht.
Aber meine Mutter dachte anders.
wie ich einhergeschritten kam
sprach sie zu mir) – [„jetzt kann er es.“

Und am Tische waren Blumen] (da.
Und ich) [jubelte „Hurra“.
Spieglein, Spieglein an der Wand;
Ich war der Schönste vom ganzen
Land.

Herbeck mag die Erwartung seines Therapeuten erkannt haben, doch er weicht listig aus, aber, wie sich herausstellt, nur scheinbar. Anstatt den Spiegel in die Hand zu nehmen, versteckt er sich hinter dem bekannten Märchen der Brüder Grimm, um mit der Hilfe des *Sneewittchen*- Spiegels schließlich doch Aufschlussreiches über sich selber darzustellen. Er beginnt sein Gedicht mit der dem Märchenspiegel viele Male gestellten Frage nach der Schönsten im Lande. Doch bei ihm ist das keine Frage, sondern bereits eine Feststellung – ohne Fragezeichen. Also braucht er auch keine Antwort. Stattdessen wird die Kraft des Zauberspiegels dokumentiert: Er kann Unerwartetes geschehen lassen, z. B. ein Krachen im Ofen, oder die Mutter, die im ‚richtigen Märchen‘ eine Stiefmutter ist, „anders“, nämlich freundlich, denken lassen. Damit ist der Boden bereitet, der vergiftete Apfel herausgewürgt: Das lyrische Ich kann aufrechten Ganges, frei von aller Bürde, „einhergeschritten“ kommen, und die Mutter wird ihm das so leidenschaftlich ersehnte „jetzt kann er es“ zurufen. Das Märchen geht weiter: Blumen, im Volksmärchen oft ein Symbol für Erlösung, stehen auf dem Tisch und er, das lyrische Ich, kann sie sogar wahrnehmen und darüber jubeln: „Hurra.“

Ihr habt mir den *ovalen Spiegel* vorgehalten, und was zeigt er euch? Ich, der mit der Hasenscharte, der Ausgegrenzte, der Glossolale, „Ich war der Schönste vom ganzen Land.“

Herbeck wählt die Zeitform des Imperfekt, ein deutliches Indiz für Selbstironie, wie sie seiner Neigung entspricht: Das Märchen vom Zauberspiegel hat den Therapeuten wie den Patienten für den Augenblick einiger Verse in eine andere Welt versetzt. Die Fortsetzung heißt Zungenreden, wie gehabt ...

Hirsch verzichtet auf die einleitende Frageformel, und er bezieht auch den abschließenden, erlösenden Satz nicht in seinen Text ein. Damit verbleiben die Zitate der beiden ‚Sprecher‘ im emotionalen Niemandsland, die Worte verharren hinter Mauern, dem Titel dieses Bildes gehorchend.

Unmittelbar anschließend ist aus den Lautsprechern die „Silbenkolonne Nr. 4“, wieder mit zusammenhanglosen Silben, gelegentlich auch kurzen Worten der deutschen Sprache, zu vernehmen, im Libretto als zwei nebeneinanderstehende Spalten gedruckt. Diese ‚Sendung‘ geht in den nächsten Beitrag der beiden Sprecher über, die ihre aus immer wieder anderen Herbeck-Gedichten entliehenen Textfetzen, teilweise noch überlappend, vorzutragen haben. Hier einige Zitate zur Anschauung. Die Fundstellen sind im gedruckten Libretto natürlich nicht nachgewiesen.

Sprecher	2: „Gesichter gibt es“	<i>Das Leben der Steine</i> (H 140)
	1: „... auch im Zirkus ...“	<i>Gesichter.</i> (H 140)
	2: „... beim Maskenball vor Allem.“	<i>Gesichter.</i> (H 140)
	1: „Die roten Haare.“	<i>Die Roten Haare.</i> (H 191)
	2: „Wie ein Adler ...“	<i>Wie ein Adler.</i> (H 63)
	1: „Eine getupfte Krawatte.“	<i>Eine getupfte Krawatte</i> (H 150)
	2: „... wie ein Kind.“	<i>Wie ein Kind:</i> (H 64)
	1: „Unbewacht und abgesoffen ...“	<i>J</i> (H 78)
	2: „... wutverborgen.“	<i>R</i> (H 79)

Das Zitatenduell wird nach einiger Zeit durch das Tonband mit dem an- und abschwellend vorgetragenen „Sprachteppich Nr. 3“ begleitet. Auch dieser Text wurde der Herbeck-Sammlung entnommen, er umfasst 41 Druckzeilen, die in 60 Sekunden vorzutragen sind. An dieser Stelle sollen nur die ersten und die letzten Zeilen zur besseren Anschauung vor gestellt werden:

Wörter, die mir Einfallen (H 104-105, 24. 04. 1971).

Sind froh windig kalt alt winseln fasten weinen lieben der wintig
 Winter Föhre Imker Wald Buch Weizzen klein Schnee Basst
 Paaris Hauptort Eisenbahn Abend Köpfeln ...

...mir in die grüne Wachau und träume von liebe grasis Käse Rolle
 Maidl Senne-erin Blodan Blache Regen Regenbogen 5er. – 4er
 3e-r 2er 1ser

Die letzten rd. fünf Sekunden des Sprachteppichs reichen über den Schluss des Bildes hin aus und verklingen Anfang des dritten Bildes.

In diesem zweiten Bild erlebt der Rezipient das Bühnengeschehen wie das Leben einer anderen Welt, zu der er keinen Zugang hat. Hier scheint das Zweit-Ich des gespaltenen Bewusstseins das Wort zu führen: Was das Ohr hört, scheint nur Ernst Herbeck und seine Mitpatienten auf dem Haschhof⁶⁰ zu berühren. Die Menschen im Parkett sind zur Teilnahmslosigkeit verurteilt.

⁶⁰ Siehe dazu Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1960–1981*, hrsg. v. Leo Navratil, Salzburg u. Wien 1992, S. 6. Der Haschhof ist eine Dependance der Heil- und Pflegeanstalt Gugging. Dort befand sich Herbeck seit dem 6. September 1960.

3. Bild: Der Mittag – der Vulkan, das Leben der Berge

Verlautbarungen und Pegelstände

Zunächst hat Herbeck seine Gedichte ausschließlich nach den ihm von seinem Therapeuten vorgegebenen Stichworten geschrieben. Erst im Jahre 1974 legte Navratil ihm Werke verschiedener Dichter vor mit der Aufforderung, dazu eine eigene Fassung zu schreiben.

Nach Navratils Erfahrung hat sich sein Patient nur ungern mit Gedichten fremder Autoren auseinandergesetzt. Er beschreibt seinen Eindruck so:

„Es war mir klar, dass es Alexander nicht liegen würde, irgendein poetisches Idiom ernsthaft nachzuahmen. Er las das Gedicht manchmal genau durch, manchmal überflog er es bloß. In den von ihm geschriebenen Paraphrasen nahm er, wenn überhaupt, nur oberflächlich zu der Vorlage Bezug. Er reduzierte, parodierte, verunstaltete.“⁶¹

Hirsch übernimmt zunächst Herbecks ersten Versuch, der jedoch Fragment geblieben ist. Er schreibt die wenigen Worte der ‚Mutter‘ und der ‚Braut‘ zu:

Zwei Segel (H 126, 11. 10. 1974).

(Zu Conrad Ferdinand Meyer)

Tiefblauer Himmel – Zwei Segel.

Ein zweiter Versuch am gleichen Tage verläuft erfolgreicher. Er bezieht sich auf *Das Liebesjahr*, ebenfalls von C. F. Meyer. Hier das Original:

Das Liebesjahr, von Conrad Ferdinand Meyer.

Hat sich die Kelter gedreht? Tanzt dort mit dem

Laub eine Flocke?

Zuckte der Blitz im August? Blühten die Kirschen
im Mai?

Blüten und Ähren und Trauben erblickt' ich in
schwellendem Kranz nur

um das geliebteste Haupt, und ich erblicke sie noch.⁶²

C. F. Meyer beschreibt in seinem *Liebesjahr* den Ablauf der Jahreszeiten rückblickend, indem er die eindrucksvollsten Stationen allegorisch aufzählt: Die Kelter dreht, das Laub

⁶¹ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 8.

⁶² Meyer, Conrad Ferdinand: *Gedichte, eine Auswahl*, hrsg. v. Johannes Klein. Stuttgart 1947, S. 117.

tanzt, der Blitz zuckt, die Kirschen blühen, der schwelende Kranz. Die Verben klingen so sinnlich, wie der Erzähler diesen Sommer erlebt und in Erinnerung hat. Diese emotionale Dichte wird durch den schwelenden Kranz verkörpert, den seine Angebetete trägt, und alles an diesem Kranz versinnbildlicht ihm diesen Liebessommer.

Und hier Herbecks Fassung, am gleichen Tage wie sein erster Versuch geschrieben. Hirsch übernimmt sie für die Rolle des „Partzifall“:

Liebesjahr (H 126, 11. 10. 1974).

(Zu Conrad Ferdinand Meyer)

Hätte sich der Keller gedreht? Tanzt dort
etwaig eine Flocke? Gab es im August ein Gewitter,
eventuell einen Blitz? Jawohl! Und dankes schönen Dank:
dafür!

Herbeck übernimmt den Verbalstil, verleiht ihm aber einen stark parodistischen Charakter. Als fürchte er sich vor der betont sinnlichen Ausstrahlung des Originals, schützt er sich durch Rückzug in die Objektivität, indem er die das pralle Leben assoziierende Kelter zum kühl-sachlichen „Keller“ macht. Er gebraucht dieses Nomen metonymisch, verbindet aber Ort und Gegenstand mit so großer gedanklicher Spannweite, dass man – in Anlehnung an den durch Navratil von A. Mette übernommenen Begriff „Oppositionsmetapher“ – hier von Oppositionsmetonymie sprechen kann.

Herbeck bekräftigt seine Absicht zu parodieren, indem er das erste Wort „hatte“ ins Konditional setzt und die Frageform des Originals durch das eingefügte „etwaig“ und „eventuell“ auf die Spitze treibt.

Die Energie des im Original zuckenden Blitzes löst Herbeck durch Iteration auf, vermeidet die Wortwiederholung aber durch bewusste Variation (Gewitter / Blitz). Schließlich beantwortet Herbeck die Fragen mit einem bekräftigenden „Jawohl!“, eine übertriebene Zustimmung, die die Parodie noch mit Ironie würzt.

Zum Zeichen, dass er sich mit dem weiteren Text des Originals wirklich nicht beschäftigen will, schließt er seinen Teil mit einer ausführlichen Dankesformel, durch Iteration rhythmisch gestaltet. Mit einem abgesetzten „dafür!“ verstummt sein Gedicht.

Mit der hier vorliegenden Aposiopese verbindet sein Therapeut eine emotional bedingte, psychologisch motivierte Sperrung der Rede.⁶³ Bezogen auf die mit dem Patienten und Dichter Herbeck verbundenen persönlichen Gegebenheiten liegt die Ursache für diesen Schluss nahe. Das Ziel des C.-F.-Meyer-Gedichts wird, nach dem Blitz im August, von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile klarer: Aus der Naturbeschreibung wird eine Huldigung an die Geliebte, ein Liebesbekenntnis. Herbeck kann nicht anders, gegen diesen Teil des Gedichts muss er sich wehren.

Die Wolken (H 19, Nr. 35, 1960-1966).

die wolken so groß und weit
die wolken so groß und weit
die wolken so groß und weit
die am felsen wie aufgesprossen /
ein vorhang wie der osten so groß / und
der wiederhall im tal / war gut und schön /
der partzifall wollte aufblicken / auf /
und sah / sah auch / auf sie / die da hernieder-
prasseln / wie schnee und eis / die regentropfen

Anmerkung: Die Schrägstriche entsprechen den Pausen, die der Dichter bei seinen Lesungen eingelegt hat.⁶⁴

Dieses Gedicht schreibt Hirsch mehreren Akteuren zu. ,Der Blindgänger', ,Der Partzifall' und ,Der mit der Wunde' deklamieren die Verse eins bis vier, ,Der Blindgänger' zusammen mit dem ,Engel' und der ,Sphinx' die Verse fünf bis neun. Diese Gliederung setzt sich über die stilistischen Grenzen hinweg, die das Gedicht mit dem sechsten Vers erkennen lässt, denn bis dahin ist der Text asyndetisch aneinandergereiht, Verben fehlen, ausdrucksstarke Nomen prägen die Zeilen. Die Verse sieben bis neun stehen dazu durch ihren ausgeprägten Verbalstil in starkem Kontrast. Der Librettist entscheidet sich jedoch für eine thematisch begründete Ordnung. Er sieht im ersten Teil das Bild der Wolken und im zweiten Teil deren Wirkung auf einen Betrachter, hier verkörpert durch ,Partzifall', eine Anspielung auf den König der Gralsburg.

Wie die Trennung in Nominal- und Verbalstil können auch die Schrägstriche eine ordnungsstiftende Hilfe bieten. Um jedoch dem dichterischen Gehalt der Verse näher zu

⁶³ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 146.

⁶⁴ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 77.

kommen muss man sich, wie bei den meisten Herbeck-Werken, mit den schizophrenen Sprachphänomenen auseinandersetzen. Herbeck wiederholt den ersten Vers zweimal, bevor ihm der Sprung in den Fluss der Sprache gelingt. Die Erleichterung wird durch das Einrücken der Zeichen noch einmal bildlich betont. Nach der zwanghaft wirkenden, wortgleichen Wiederholung des rhythmisch stereotypen Halbsatzes findet Herbeck, wie von einer Last befreit, die Worte für ein emphatisches Bild: Dem Felsen entwachsen die Wolken und bilden einen Vorhang, so groß wie der Osten. Statt der Metapher bevorzugt Herbeck den lyriknahen „Wie“-Vergleich.

Hier, noch vor dem Ende des fünften Verses, setzt der Dichter ein Atemzeichen, das auch eine deutliche Zäsur im semantischen Ablauf markiert. Rein phonisch wechselt der Klang vom „O“ (Wolken, groß, ... Osten) zum „a“ (Wiederhall, Tal, sah ...). „Partzifall“ wird zum Protagonisten einer Erzählung. Er nimmt den Wiederhall (Metapher für den Schatten der Wolken?) wahr, will aufblicken, doch der Dichter muss sich sammeln. Der Schluss der siebenten Zeile ist der Anfang einer Verbigeration als Anzeichen von Sperrung, die über den achten Vers hinweg anhält, bis sie sich im Enjambement zum letzten Vers löst. Mit dem beeindruckenden Verb „herniederprasseln“ verbindet der Dichter zunächst noch ein lebendiges Bild von Eis und Schnee, doch schließlich finden die Wolken ihre Auflösung, das Gleichgewicht zum Vers sechs („war gut und schön“) ist wieder hergestellt und „Partzifall“ ist, im übertragenen Sinne, im Bilde.

Die heutigen Pegelstände (H 107, 17. 09. 1971).

Die heutigen Pegelstände
der. Die Temperaturen, die
Wetterlage zur Stunde, Cumulus
5 km. Schauer. Burgenland-
sendung. Gurken 6-10 S.

Dieses Werk des E. Herbeck als Gedicht zu bezeichnen fällt schwer, und doch, es enthält sprachliche Formen und Figuren, die in den Bereich der Poesie gehören und dort seit alters her verankert sind. Allerdings sind sie in typisch schizophrener Art angewendet, so dass sie zunächst gefunden und entschlüsselt werden müssen. Da wäre Herbeck beinahe eine Anapher passiert, wenn er die ersten drei Verse „regelgerecht“ begonnen hätte. Um Stereotypie zu vermeiden, setzt er dem zweiten Vers ein Füllwort voran und den Artikel zur „Wetterlage“ an den Schluss. So vermeidet er den Gleichklang an den Versanfängen. Doch entstehen dadurch Brüche im Textfluss, die er anschließend durch intensiven Gebrauch von Alli-

terationen (Cumulus – km, Schauer - Schilling) und Assonanzen (Stunde, Cumulus, Burgenland, Gurken) ausgleicht.

Es fällt auf, dass der Buchstabe „u“ im gesamten Text 10 mal vorkommt, der Buchstabe „o“ aber fehlt. Diesen leipogrammatischen Trick, zusammen mit den in nur fünf Textzeilen gedrängten Assonanzen und Alliterationen, könnte man vordergründig als manieristische, vielleicht noch als klangmalerische Spielerei abtun. Inhaltlich bewirken diese Sprachgebilde jedoch wesentlich mehr: Indem er zunächst den Gleichklang vermeidet, dann aber Stabreim und Inreim exzessiv anwendet, gestaltet er die stereotype Radiodurchsage der Wasserstandsmeldungen, Wettervorhersage und Marktbericht zur Parodie. In einem Anflug von Ironie bezieht er diesen Radiodienst auf den Sender Burgenland, das, hinter vorgehaltener Hand, als das österreichische Friesland gilt. Die einzige konkrete Information findet sich als besondere Pointe am Schluss: „Gurken kosten 6-10 S.“

Eine angenehme Unterhaltung (H 135, 02. 06. 1975).

(*von und mit Alexander*)

Eine ang. Unterhaltung ist im
warsten Sinne des Wortes eigentlich nur
die Radioansagung. Man kann zuhören -
und auch sprechen wie es einem mag.
[und auch dementsprechend:
arbeiten.]

Verehrte Zuhörer (H 108, 30. 09. 1971).

Verehrte Zuhörer Wir
senden aus Vorarlberg
um fünfzehn Uhr. Bis
auf weiteres auf Wie-
derhöhlen.

Die *Unterhaltung* (ohne die beiden letzten Zeilen) wird von dem ‚mit der Wunde‘, *Verehrte Zuhörer* vom ‚Zwergk‘ vorgetragen. Beide Beiträge sind als Fortsetzung der vom ‚Pfadfin-der‘ dargestellten Parodie zu erkennen. Durch einen Zusatz zur Überschrift bringt sich der Dichter selbst persönlich in die *angenehme Unterhaltung* ein. Er preist die „Radioansagung“, weil sie ihm, dem Internierten, einen Freiraum gewährt, der ihm ansonsten nicht zur Verfügung steht. Er kann das Radio ins Leere laufen lassen, nach Belieben eigene Unterhaltung führen, ja, sogar arbeiten. Schließlich verweist er auf eine bevorstehende Sendung, die er

jetzt aber nicht aus Burgenland, sondern aus dem geografisch entgegengesetzten Tirol erwartet. Und um im Ton der Ironie bzw. Parodie zu bleiben, betont er durch das eingefügte Dehnungs- „h“ seine Vorfreude auf das Wiederhören um fünfzehn Uhr; eine Feinheit, von der der Librettist übrigens keine Notiz nimmt.

Bis hierher wurden alle Texte dieser Szene durch fünf Kurzwellenradios begleitet. Hirsch schließt die Szene ab, indem er das schon eingangs durch die männlichen Darsteller im Wechsel vorgetragene Gedicht *Die Wolken* (S. 43) noch einmal, jetzt aber im Zusammenhang durch den ‚Engel‘ und die ‚Sphinx‘, deklamieren lässt.

Dort in dem dunklen Wald

DIE SONNE (H 64, 04. 08. 1967).

Wer der Sonne sich gelüstet -
steiget auf den Berg.
Und atmet streng allein
die Luft ein wie ein Zwerg.

Zwerge gehen tief hinein
in den Wald
bis ihr Liedlein
widerhallt

Wer der Sonne sich gelüstet
steiget tief hinab ins Tal
[und schön braun wird gleich er dürstet
und dieses ohne Qual.]

[]: Statt der letzten beiden Verse dieses Gedichtes verwendet Hirsch den folgenden, aus dem Zusammenhang genommenen Satz aus dem *Brief* (H 88, 08. 01. 1970):
Die Krähen fliegen in der Luft / und halten Tageswacht.

Für Herbeck hat die Zwerp-Figur etwas Vertrautes, sie gilt ihm als ein Wesen, mit dem er auf du und du steht. In seiner Sammlung finden sich vier Gedichte, in denen der Zwerp eine Rolle spielt. In zweien verkörpert er das eigene Ich, er entspricht somit einem alter ego, das außerhalb des eigenen Körpers leben und leiden kann (*Der Zwerpck*, H 18, *Die Frau*

in mir, H 84). In den anderen beiden Gedichten bilden das persönliche Ich und der Zwerg eine Einheit, der Zwerg ist selbst Subjekt (*DIE SONNE*, H 64, *Der Zwerg*, H 164).

Zum Verständnis dieser intimen Beziehung gibt Herbeck selbst mit seinen Versen zum Thema *Patient und Dichter* (H 68) einen Hinweis: „Je größer das Leid / desto kleiner der Dichter.“

Eine Erklärung für den Hang des Schizophrenen, sich neben sich selbst zu stellen, gibt Navratil:

„Schizophrene setzen uns oft in Erstaunen durch die ungewöhnliche Neutralität gegenüber ihrer Person, einer Fähigkeit, dem eigenen Erleben gleichsam als unbeteiligter Zuschauer gegenüberzustehen. So entspricht die vermehrte Eigenbeziehung doch wieder ihrer Flucht in die Objektivität, verhalten sich doch Ich- und Objektbewusstsein komplementär zueinander. Wo Objektivität alles ist, rückt das Ich in den Mittelpunkt der Welt.“⁶⁵

Der Zwiespalt zwischen der Berührungsangst einerseits und der Sehnsucht nach gesellschaftlicher Einbindung andererseits, dieses Paradoxon bestimmt Herbecks Biografie, es ist sein Leid. Um es ertragen zu können, verbiegt er sein Ich, umwandelt es zum Zwerg, in einem seiner Gedichte sogar zum verunstalteten „Zwergck“ (H 164). Die Zwergefigur wird ihm wohl schon von Kind an vertraut sein, denn sie kommt im Volksglauben und in der Volkserzählung häufig als geisterhaftes, multipotentes Wesen vor, oft sogar mit einer Tarnkappe ausgerüstet.

In der Zeitschrift „Manuskripte“ findet sich ein Aufsatz von W. G. Sebald zum Dichter Alexander. Sebald schreibt:

„Die Mythologie der Märchen kennt viele Beispiele für die Korrespondenz zwischen der Erfahrung des Leids und dem Traum vom Kleinerwerden. So nimmt es wenig Wunder, dass Alexander in der Figur des Zwergs, die in seinen Gedichten mehrmals – und an einer Stelle als ein verwachsener Zwergck [...] – auftaucht, sein geheimes Selbstbildnis entworfen hat: Wer der Sonne sich gelüstet -“⁶⁶

Mit dem Zwerg verfügt Herbeck über ein Wesen, das er nach Bedarf dichterisch einsetzen kann, das eigene Ich objektivierend, gleichsam als Zuschauer betrachtend (*Der Zwergck*), oder als sein geheimes Selbstbildnis: Wer der Sonne sich gelüstet - ...ja, dann gehe ich auf den Berg, ihr entgegen, allein und schwerelos, atme die Luft tief ein, ich, der Zwerg (1. Strophe).

⁶⁵ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 156.

⁶⁶ Sebald, W. G.: *Kleine Traverse - über das poetische Werk des Alexander Herbrich*, in: *Manuskripte* 74, 1981, S. 41.

Oder ich folge ihr bis auf den Grund des Tales, sie wird mich bräunen und austrocknen, doch ich werde nicht leiden, ich als Zwerg (2. Strophe).

Dort, wo der Wald so dicht ist, dass er ihre Stimmen widerhallen lässt, dort leben die Zwerge, dort bietet er Schutz wie eine Tarnkappe (3. Strophe).

Inhaltlich atmet dieses Gedicht eine für Herbeck ganz und gar untypische romantische, lyrisch geformte Schwerelosigkeit, der auch der vom Librettisten aus dem *Brief* entnommene und dem ‚Blindgänger‘ zugeschriebene Schlusssatz nichts anhaben kann.

Das Eichkätzchen (H 17, Nr. 28, 1960–1966).

[Im Wald und auf der Heide,

da fand ich meine Freude.]

Der Förster schrak zusammen,

als es auf dem Baume war, das Eichkätzchen.

Es sprang von Alles zum Ast.

und schmor zusammen. Der

Förster fror. Und sein Gewehr.

Der Förster sah wie es gerade schah

und stach im in das Fell und fiel

vom Baume wie der Schnee.

Das Eichkätzchen hatte ein semi-

Fell von braunen Zar. Das Fell war

well.

Der Fuchs sah hin und wieder und

fraß es auf. Das Essen holen. Das

Eichkätzchen war tot. Der Fuchs war

lang. Wie der Förster sein Gewehr

und schoss. Er traf es nicht.

Anmerkung: Die Zeilen zwischen [] fehlen im Operntext.

Mit den ersten beiden Versen nimmt der Dichter Bezug auf ein altbekanntes Volkslied und schafft damit ein idyllisches Anfangsklima. Doch dieser entspannte Ton wird abrupt in sein Gegenteil gewendet: Vom dritten Vers an herrscht ein stakkatoartiger Rhythmus, mehrmals gezeichnet durch verdrehte syntaktische Konstruktionen. Als Prädikate finden sich, mit einer Ausnahme, nur einsilbige Verben in der Vergangenheitsform, deren Vokale auf „a“ und „o“ beschränkt sind. Sie geben dem Text eine starke Dynamik.

Versucht man das Subjekt zu bestimmen, gerät man an eine nur schwer durchschaubare Reihe von Satzgegenständen. Das „Ich“ der ersten beiden Verse wird nicht in den weiteren Verlauf übernommen. An seiner Stelle gibt es den „Fürster“, der in zwei Fällen mit seinem Gewehr eine Einheit bildet. Dann gibt es das „es“, mit dem, erst umständlich nachgestellt, das Eichkätzchen gemeint ist. „Es“ und „Eichkätzchen“ sind zwar von gleicher Identität, gehen ihrem Schicksal aber auf getrennten Wegen entgegen. „Es“ sprang, schmor, fiel und wurde aufgefressen – eine wahre Kaskade von Todesarten, das „Eichkätzchen“ war auf dem Baume, hatte ein mittelbraunes Fell („ein semi-Fell von braunem Zar“) und war tot. Jede seiner zweifachen Erscheinungsformen besitzt einen eigenen Feind, für das „Es“ ist es der Fuchs, für das „Eichkätzchen“ der Jäger mit seinem Gewehr.

In diesem Nagetier-Drama gibt es verschiedene Hinweise auf Angst: „schrak, fror, sah hin und wieder“, doch weder das „Kätzchen“ noch „Es“ ist betroffen. Hat der Dichter die Angst des Eichkätzchens auf den Jäger, den Verursacher also, rückdelegiert? Mit der Abtrennung der Angst vom Opfer verliert die zwischen Opfer und Täter gewohnte Ordnung ihre Gültigkeit, an ihre Stelle tritt die Ambivalenz der Zwergenexistenz (siehe *DIE SONNE*, H 64). Und auf dieser Ebene liegt auch die Freiheit des Poeten, mit dem letzten Satz alles Vorangegangene zu widerrufen: „Er traf es nicht.“

Hirsch lässt dieses Gedicht von allen fünf männlichen Beteiligten vortragen, jedoch ohne den idyllischen Teil der beiden ersten Verse. Er verzichtet damit auf die Brücke, die diese Verse zwischen dem eher heiteren Grundton der *SONNE* und dem melodramatischen Charakter dieses Werkes bilden könnte.

Die Frau In Mir. (H 84, 05. 10. 1968).

Hoch droben auf dem Berg
Wo die Zwei Englein stehn.
Dort ist dann auch noch – ein Zwerg
Er soll die Wache sehn.
Immer grün auf diesen Höhn.
Dort in dem dunklen Wald
Dort habe ich ganz schön.
Das Wörtlein Frau gelallt.

„Die Frau In Mir.“ – Herbeck schreibt jedes Wort mit großem Anfangsbuchstaben, so dass die Überschrift auch ohne Verb die Kraft einer trotzigen Erklärung ausstrahlt. So vorbereitet, erwartet der Leser die noch fehlende Satzaussage im folgenden Gedicht. Stattdessen

weicht der Dichter jedoch in die Antithese aus, er verlegt die Handlung hoch auf den Berg, dessen klare Luft er schon einmal besungen hat (*DIE SONNE*, H 64), und findet dort „Zwei Englein“. Auch hier muss der große Anfangsbuchstabe die Idylle des Bildes wirkungsvoll verstärken. Offensichtlich hält der Dichter diese Englein jedoch für schwach und schutzbedürftig; so folgt denn einer Flut nichtssagender Füllwörter ein grüblerischer Gedankenstrich und, einem Impuls gleich, die glückliche Idee: Sein alter ego, der Zwerg, soll Wache stehen („sehn“, um eine Wortwiederholung mit dem Versende der zweiten Zeile zu vermeiden).

Es scheint, als habe der Dichter für ein Problem eine befriedigende Lösung gefunden, also macht er nach dem vierten Vers einen semantischen Schnitt hin zum persönlichen Ich. Unterhalb des von Engeln besetzten Berges beschreibt er eine romantische Szenerie aus immergrünen, bewaldeten Höhen. Dort, im dunklen Wald, findet er den Mut, den Gegenstand seiner Träume bzw. Wünsche beim Namen zu nennen. Doch auch hier kann er nicht über seinen Schatten springen. Statt zu rufen oder zu schreien versteckt er sich hinter einem Aprosoketon, er lallt das Zauberwort „Frau“. Offenkundig denkt er dabei nicht an das Mädchen aus dem Anfangsstadium seiner Psychose, sondern an die idealisierte Figur, die er mit seinen unausgesprochenen Hoffnungen verbindet. Vier Jahre später nennt er sie „Dame“ (*Meine Kindheit*, H 116).

Heidenröslein! (H 127, 19. 10. 1974).

(nach W. v. Goethe)

[Er, der Knabe, brach es ab, es Röslein
auf der Heiden, das Röslein sah er
und morgenschön und war noch jung
es anzusehen. Dies Röslein
auf der Heiden – und brach es ab.
s’Röslein auf der Heiden! Natürlich
wehrte sich es’ Röselein, half im doch
der Stachel, ein und stach.] - - ösRsl. rot

(Anm.: Das gedruckte Libretto enthält in diesem Bereich [] nur Großbuchstaben.)

Das Original von Johann Wolfgang von Goethe:

Heideröslein.

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
war so jung und morgenschön,
lief er schnell, es nah zu sehn, sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: ich steche dich,
dass du ewig denkst an mich,
und ich wills nicht leiden.
Röslein ...

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden.
Röslein wehrte sich und stach,
half ihm doch kein Weh und Ach,
musst es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden!

Man darf davon ausgehen, dass Navratil, der Therapeut, auch in diesem Fall seinem Patienten die Überschrift vorgegeben und ihn zum spontanen Schreiben aufgefordert hat. Es handelt sich hier um ein zum Volkslied gewordenes Goethe-Gedicht, das Herbeck sehr wahrscheinlich schon in früher Kindheit oft gehört, auswendig gelernt und selbst gesungen haben dürfte.

Liest man seine Version dieses Gedichts, könnte man den Text für eine Parodie halten. So beschreibt auch Steinlechner Herbecks Neigung zur Verunstaltung solch alt- und wohlbekannter volksnaher Dichtung.⁶⁷ Eine solche Betrachtungsweise mag für andere Volkslied-bearbeitungen Herbecks zutreffen wie z. B. *Am Brunnen vor dem Tore*⁶⁸, oder *Der Tannen-*

⁶⁷ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders.* Wien 1989, S. 122.

⁶⁸ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte.* München 1977, S. 151.

baum⁶⁹, hier, beim *Heidenröslein*, fehlt jedoch der komisch – satirische Bezug, der die Nachahmung erst zur Parodie macht.

Herbeck fasst die drei Goethe-Strophen zu einer einzigen zusammen, und in dieser Verkürzung trennt er sich von fast allen Regeln einer geordneten Syntax, verliert sich in sprachliche Stereotypie und muss sich am Ende doch eingestehen, was er schon seit der ersten Zeile zu fürchten scheint, nämlich den Schmerz durch den Stich.

Sechs Zeilen widmet er dem Knaben, der der Anmut der Rose nicht widerstehen kann. Und doch ist Herbeck nicht in der Lage, den dramaturgischen Aufbau des Goethe-Gedichts auszuhalten, denn er nimmt das Ergebnis vorweg, indem er den emotionalen „Sündenfall“ als textlichen Rahmen dieser sechs Zeilen verwendet, der die verführerischen Adjektive einschließt. Herbeck lässt damit die emotionale Erregung erkennen, die der Übermut des Knaben bei ihm auslöst und die sich auch unübersehbar in seiner durch Inversionen geprägten Textgestaltung widerspiegelt. Er vertauscht die übliche Anordnung von Subjekt und Prädikat („sah er“ anstelle von „er sah“) und wird noch deutlicher durch den schon respektlosen Umbau des Goethe-Textes: Aus den Versen drei und vier des Originals wird „morgenschön und war noch jung es anzusehen.“.

Dieser Anspannung verleiht der schizophrene Dichter mit seinen ordnungstiftenden Assoziationen ein Gegengewicht, das durch die Binnenreime und den rhythmischen Puls festigend wirkt und die Emotion beherrschbar macht: „der Knabe, brach es ab“ (Vers eins und, verkürzt, auch Vers fünf) und „morgenschön – anzusehen“ (Vers drei bzw. vier).

Der zweite Teil der Herbeck-Fassung beginnt am Ende der sechsten Zeile und ist auf das „Röselein“ als Subjekt bezogen. Wie um den Knaben noch roher und die Blume noch zarter erscheinen zu lassen, gestaltet der Dichter das Diminutiv eines Diminutivs, indem er dem Röslein den Fugenlaut „e“ einsetzt, und folgerichtig verkleinert er auch das zugehörende Personalpronomen („im“ statt „ihm“). Doch auch hier bietet das Werkzeug der Assoziation die geeignete Strategie, das kunstvoll geschaffene Gefälle zu überbrücken: „half ... der Stachel ... und stach“.

Diesen Sieg feiert der Dichter mit einem Buchstabenfeuerwerk, wie nur er es erfinden kann. Nach zwei Gedankenstriche langer Zeit des Schweigens folgt die Zündung, doch die Leuchtkörper muss sich der Leser selbst suchen. Aus „ösRsl. rot“ wird mit Hilfe des nach

⁶⁹ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 84.

„Stachel“ sinnlos eingeschobenen Artikels „ein“ und durch Versatz des „ö“ ein klares „sRöslein rot“.

„Oft hat dieses eigenartige Hantieren mit Buchstaben weder Zweck noch Motiv, sondern ist auf das Wechselspiel von Iterationstendenz und Gegenantrieben zurückzuführen.“⁷⁰

Nach dieser Interpretation bleibt die Frage offen, mit welcher Absicht der Librettist Herbecks *Heidenröslein* der „Dort in dem dunklen Wald“ überschriebenen Szene zugeordnet hat. Oder sollte dieses Sujet eher auf die Figur des ‚stillen Kindes‘ bezogen sein? Dazu aber würde die von Hirsch gewählte Schreibweise in Großbuchstaben nicht passen, denn sie gibt dem Text zusätzliches Gewicht. Der Part des ‚Kindes‘ endet vor dem doppelten Gedankenstrich, so dass ihm der furiose Schluss vorenthalten wird. Dieser wird den ‚Männern‘ übertragen, die jedoch nur den vokallosen Extrakt des Rösleins abschließend vortragen, und jetzt wieder ohne die vorangegangene Schreibweise in Großbuchstaben.

Gespräch über Farben

Rot (H 12, Nr. 14, 1960-1966).

Rot ist der Wein, rot sind die Nelken.
Rot ist schön. Rote Blumen und rote.
Farbe dazu ist schön.
Die rote Farbe ist rot.
Rot ist die Fahne, rot der Mohn.
Rot sind die Lippen und der Mund.
Rot ist die Wirklichkeit und der
Herbst. Rot sind manche Blaue Blätter.

Gelb (H 12, Nr. 15, 1960-1966).

Gelb ist der Sand der Erde.
Gelb ist die Farbe der *Ehernen Wälder*.
Gelb ist die Herzen der Blumen.
Gelb sind die Astern.
Gelb ist das Feld. Das Geld.
der Franc ist gelb. – brünnett.

⁷⁰ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 129 u. 130.

ich *habe* einen gelben Franc gesehen.
gelb ist zum Beispiel mein Pencil.

Grün (H 13, Nr. 16, 1960-1966).
Grün ist die Farbe der Wiesen.
die Farbe grün, grün sind die Wälder.
Grün sind die Wälder.
Grün sind die Blätter.
Die grüne Farbe befindet sich im Behälter:
der Silo muss hellgrüne Farbe haben.
grün ist schön. Neben Mist.

Violett (H 13 Nr. 17, 1960-1966).
Die Farbe war rosarot
da kam blau dazu und rief
viola viola violetta.
violett war schön doch nur am Himmel.
ganz einfach diese Farbe war
schön du violett.
Der Ruf der Farben violett.

Lila (H 13, Nr. 18, 1960-1966).
Die Farbe ist schön
Diese Farbe ist ein Gemisch von rot und rosa
Die Farbe ist auch Lila wenn Lila lila ist.
Lila sind so manche Wolken.
Lila ist unsere Geldbörse unser Geld.
Lila ist schon eine schöne Farbe.
Lila ist unsere Farbe der toten Fahnen.

Das gemeinsame Merkmal dieser fünf Farbgedichte ist das Streben nach Objektivität. Jede Farbe wird zunächst entweder einem Träger zugeordnet oder nach ihrer Zusammensetzung oder Mischung beschrieben – und das über mehrere Verse in jedem Gedicht.

Die sprachlichen Werkzeuge dazu sind anspruchslos, sie bestehen weitgehend

- aus Klischees, z. B. in *Rot*: „Rot ist schön.“ – „Farbe dazu ist schön.“, oder in *Violett*: „violett war schön“, oder in *Lila*: „Die Farbe ist schön“,

- aus Banalitäten, z. B. in *Rot*: Die rote Farbe ist rot.“, oder in *Grün*: „Grün ist die Farbe der Wiesen.“ oder gar
- aus Nonsense, wie z. B. „Lila sind so manche Wolken“ (*Lila*).

Und doch lohnt sich auch hier zu suchen, mit welchen Rezepten Herbeck diese Verse zu Poesie macht, eine Poesie, die zwangsläufig auf schizophrenem Boden wächst. Die beschriebene Schlichtheitsmanie z. B. entgleist im vierten Vers von *Rot* durch Übertreibung, formal als Tautologie dargestellt. Doppelte oder paradoxe Darstellungen scheint Herbeck gerne zu formulieren, z. B. „Die Farbe ist auch Lila wenn Lila lila ist.“

Im zweiten Gedicht, *Gelb*, lässt der Dichter den naturnahen Ton von fünf anaphorischen Versen in die nüchterne Aussage fallen, der Franc sei gelb, und er verstärkt die semantische Dissonanz noch durch ein Aprosodoketon, in typischer Herbeck-Art auch optisch deutlich abgesetzt durch einen Gedankenstrich. Doch der Gleichklang der anaphorischen Verse wird bereits im zweiten Vers durch die sich widersprechenden Lexeme „Ehernen“ und „Wälde“ gestört. Und um diesem Oxymoron zusätzliches Gewicht zu verleihen, wird das Schriftbild des Beiwortes zweifach optisch hervorgehoben: mit großem Anfangsbuchstaben ausgestattet und kursiv geschrieben.

Den einzelnen Farben werden durch eine lexikalisch anmutende, stereotype Syntax rein sachliche Qualitäten zugeordnet. Navratil erkennt darin das Bemühen des Patienten, einer durch den Startimpuls verursachten mentalen Erregung durch Formalisierung und Objektivierung entgegen zu wirken.

„Das Eigentümliche, Überraschende, manchmal Kindlich-Naive in diesen Texten entsteht dadurch, dass das ursprüngliche Erleben des schizophrenen Menschen [...] einem überhöhten Affekt entspringt, wodurch der Erlebnisinhalt ungewöhnlich nahegehend wird. Es erfolgt ein rebound, [...] und nun wird dieser Inhalt sprachlich gestaltet – oder auch zurückgedrängt, unterdrückt, durch ‚Objektives‘, durch Rationalisierungen ersetzt.“⁷¹

Das gilt nicht für *Violett*. Hier fehlt der unterkühlte Affekt, er wird vielmehr durch starke Verben („kam“, „rief“) physiognomisiert, in menschlichen Bezug gesetzt und durch die Wiederholungen und die Steigerungsform „violetta“ im dritten Vers sogar emotionalisiert.

Nach einigen Versen hat Herbeck seine anfängliche Erregung offensichtlich überwunden, so dass er den Mut findet, den semantischen Charakter des Textes vom Objektiven zum

⁷¹ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 71.

Emphatischen zu wenden, etwas zurückhaltender ausgedrückt, die Schlussverse der fünf Farbgedichte mit Empfindungsindizien auszustatten.

Rot wechselt den Bezug vom Gegenständlichen zu den abstrakten Begriffen „Wirklichkeit“ und „Herbst“. Der letzte Vers verleugnet zunächst die Übertreibung des vierten Verses und schließt dann mit einem Oxymoron, dem Topos der Schizophrenen, um Gefühl auszudrücken.⁷²

Gelb mündet im siebenten Vers in Emphase, eingeleitet durch das persönliche „ich“ und verstärkt durch das optisch besonders hervorgehobene „*habe*“. Diesen Ausreißer fängt der Dichter jedoch unverzüglich wieder ein, indem er die Anapher der ersten fünf Verse aufnimmt, den Schlussvers mit einem zaghaften Binnenreim (Beispiel – Pencil) ausstattet und mit einem Ernsthaftigkeit vermittelnden fremdsprachigen Wort abschließt.

Grün. Die Schlusszeile leitet Herbeck mit seiner Lieblingswendung, „ist schön“, ein. Steinlechner hat sich mit diesem Stereotyp ausführlich auseinandergesetzt. Sie brandmarkt diese Formel als „Das süße Reden – oder die stilistische Faust aufs Auge“.⁷³ Doch als ginge dem Dichter die Entspannung zu weit, fügt er unverzüglich eine syntaktische und stilistische Dissonanz hinzu: „Neben Mist.“, ein Aprosodoketon, eine Pointe ohne erkennbaren Sinn.

Violett. Die Neigung zur Festigung durch Wiederholung drückt sich im *Violett*, im Gegensatz zu den anderen Farbgedichten, nicht durch Anaphern, sondern durch Epiphorä in den letzten beiden Versen aus. Herbeck gibt der Farbe ein menschliches Gesicht, indem er sie mit dem Personalpronomen „du“ anspricht. Doch er fasst den Vers so elliptisch kurz, als fürchte er die mit der Physiognomisierung verbundene Vertraulichkeit. Und folgerichtig führt er den Gedankenfaden mit dem letzten Vers in gleicher Stringenz zurück zur Szene der ersten drei Verse: Der Ruf von Rosarot und Blau klingt violett.

Lila. Der sachlich kühle Teil des letzten Farbgedichtes, *Lila*, umfasst die ersten fünf Verse, wobei insbesondere der dritte Vers durch die unklare Identitätszuordnung nachdenklich macht. Dieses Rätselhafte findet sich auch im vierten Vers. Dort ordnet Herbeck einem sinnlich wahrnehmbaren Objekt, „Wolke“, die ungewöhnliche Farbe Lila zu. Er löst die so aufgebaute Spannung durch die über vier Verse durchgehaltene Anapher „*Lila*“ und die Vermenschlichung, die aus den Versen fünf bis sieben spricht. Die Überwindung des spannungsbedingten Formalismus gelingt am deutlichsten im Vers sechs, dessen Zentrum

⁷² Siehe dazu auch: Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 136.

⁷³ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 78ff.

durch seine Lieblingswendung gebildet wird, verstärkt durch die Paronomasie „schon – schöne“. Auch der letzte Vers wird in diesem Sinne zugänglich und verliert seinen Schauer, wenn man die von Herbeck schizophren verwendeten Schlussworte („Farbe der toten Fahnen“) sinnentsprechend ordnet zu: Farbe der Fahnen der Toten. Solche Freiheiten nimmt Herbeck gerne in Anspruch, um Wortwiederholungen, wie hier „der ... der“, zu vermeiden.

Der Librettist, Hirsch, lässt diese Farbgedichte durch die fünf Männer in Wechselrede vortragen, begleitet von den Frauen, die gleichzeitig Fragmente dieser Texte im Ensemble singen.

Fröhliche Wörter (Ein gedämpftes Saitenspiel)

Fröhliche Wörter: (H 110, 1971).

Lustig, immerhin, sogar, tun, arbeiten, trinken, rauchen,
rauben, singen,

Auch hier zeigt sich das gleiche Phänomen wie in fast allen Herbeck-Gedichten: Der Anfang lässt das Bemühen erkennen, ein Ventil zum Abbau der inneren Spannung zu finden, Zeit und Ruhe zu gewinnen. Das schafft Herbeck, indem er sich mit ein paar unverbindlich und oberflächlich zum Thema passenden Worten sammelt. Das Adjektiv „lustig“ bedeutet eigentlich nur eine Wiederholung der Überschrift, es folgen zwei Konjunktionen und ein Hilfsverb. Erst jetzt fängt er sich und listet eine Reihe zweisilbiger (Ausnahme „arbeiten“) aussagekräftiger Verben auf. Die Kraft der Worte scheint ihm dabei wichtiger zu sein als der semantische Bezug zur Überschrift, wie auch die manieristische, als eine Form von Paronomasie erscheinende Fixierung auf den Buchstaben „r“ zu bestätigen scheint: „arbeiten, trinken, rauchen, rauben.“. Erst mit dem letzten Verb bricht er die Kette ab, setzt ein Komma, als solle seine Aufzählung von fröhlichen Wörtern auf anderer Ebene fortgesetzt werden, doch aus einem nicht erkennbaren Grunde beendet er die Reihe.

Der Einzellne ist auch ein Elefant

Die Dame. (H 54, 24. 04. 1967).

Die Dame isst nicht.

Und deshalb geht sie spazieren.

Eine Dame macht harte Späße.

Eine Dame sieht wie ein Marienkäfer

aus.

Eine Dame huscht wie ein Fasan.

Eine Dame geht allein herum.

Eine Dame spricht viel.

Die Frau (H 98, 22. 06. 1970).

Die Frau ist das Bindeglied unter
uns Menschen. Sie weiß überall und
besser bescheid. [Sie kann schön singen.
Und im Gebirge kann sie jodeln
wie ein Vogel.] Sie ist Ihrem Manne
treu, und sie kann schöne Kinder
machen. Die ihr brav zur Seite stehen –

[] nur dieser Text wurde ins Libretto übernommen.

Das Leid aus unerwiderter Liebe zu beschreiben gehört zum traditionellen Kanon der Lyrik; doch Herbeck zeichnet nicht das Bild einer Angebeteten, sondern „das einer unnahbaren Dame, der gegenüber er recht ambivalente Gefühle hegt.“⁷⁴ Schon in seinem Gedicht *Meine Kindheit* (H 116) spielt „eine Dame“ bereits eine Rolle. Trotz ihrer Beteiligung an seinem Untergang aber bleibt sie auch dort anonym, er wahrt ihre Integrität. Diese Ambivalenz ist eine Folge seiner Behinderung, der körperlichen Verunstaltung durch Hasenscharte und Gaumenspalte, wie auch des Lebens in der geschlossenen Psychiatrie und der damit zwangsläufig verbundenen zölibatären Lebensweise. Sie spiegelt sich von Vers zu Vers, verbirgt ihre Inkongruenz gelegentlich hinter beschönigender Allegorie.

In den ersten beiden Versen spricht Herbeck noch konkret von einer bestimmten Dame, die sich um ihr Äußeres bemüht, indem sie spazieren geht anstatt zu essen. Danach verfällt er in eine lexikalische Stereotypie, aus „der Dame“ wird „eine Dame“, die die folgenden

⁷⁴ Sebald, W. G.: *Kleine Traverse – über das poetische Werk des Alexander Herbrich*, in: *Manuskripte* 74, 1981, S. 40.

fünf Verse als Anapher einleitet. Sie tarnt sich mit dem Gewand in den Farben des Marienkäfers, das aber in Wirklichkeit ein Panzer ist, aus dem heraus sie harte, verletzende Späße schießt.

Die letzten drei Verse setzt Herbeck graphisch ab und beschreibt jetzt mit ausdrucksstarken Verben das Tun einer Dame, als beobachte er sie aus einer anderen Welt. Ihr Huschen auf Krallen, das Herumgehen wie auf der Suche nach Beute, ihr aufdringliches Sprechen, das für ihn den Charakter einer Waffe hat, empfindet Herbeck als eine Bedrohung, der gegenüber er sich wehrlos fühlt.

Diese Verse verbindet der Librettist mit zwei Sätzen aus einem anderen Werk, das Herbeck unter dem Titel *Die Frau* rund drei Jahre später geschrieben hat. Er beschreibt darin nach einem einführenden, lexikalisch definierten Satz „Die Frau“ mit warmen, geradezu liebevollen Worten, und zwar nicht aus der Distanz, wie er, Herbeck, sie zur „Dame“ sucht, sondern als anteilnehmender Berichterstatter, der den Gegenstand seiner Beschreibung auf dem Olymp, mindestens aber in einem Elfenbeinturm sieht: Die lebenstüchtige, kluge Frau, die ein gesundes Verhältnis zur Natur hat, die schön singen und sogar jodeln kann, die treue Gattin und erfolgreiche Mutter ist, die von ihren Kindern beschützt wird. Nur der unübersehbare Gedankenstrich, der den letzten Vers abschließt, zeugt von einem leisen Zweifel ...

Der Librettist gibt der Rolle des ‚Blindgängers‘ einen aus Teilen beider Gedichte zusammengesetzten Text, und zwar so, dass er die drei letzten und kältesten Verse der *Dame* übergangslos mit den lyrischen Sätzen aus der *Frau* verbindet: „Eine Dame huscht wie ein Fasan. Eine Dame geht allein herum. Eine Dame spricht viel. / Sie kann schön singen. Und im Gebirge kann sie jodeln wie ein Vogel.“

Es gibt keine Brücke zwischen diesen so gegensätzlichen Gedankenwelten, der Aura des Bedrohlichen dort und der Ausstrahlung des Mütterlichen hier, es sei denn, die Musik kann einen Schlüssel zum Verständnis bieten. Das wird an gegebener Stelle zu untersuchen sein.

Der Bub! (H 133, 15. 02. 1975).

Der Bub ist zum Unterschied vom
Mädel der Bruder von der Schwester.

Der Bub ist selbstverständlich auch
ein Kleiner – bis er großjährig ist bis
zu seinem 21. Lebensjahr. Der Bub
ist der Sohn von unseren Vater. Auch r. k.

Glaube und geht zur Schule im nächsten Dorf. – Schon 2 Jahre. Er ist 9 Jahre alt.

Zwei Geschwister. (H 185, 30. 06. 1985).

Bitte eine Frage! Sind das die Kinder – vom Schwiegersohn zum Schwiegervater deren Geschwister? Ich kann mir das nicht zergliedern! Bitte sehr, ich danke. - -

Mit diesen beiden Gedichten führt Hirsch, der Librettist, die Betrachtung der verwandtschaftlichen Beziehungen fort. *Der Bub* allerdings wird nur mit seiner einleitenden, wiederum lexikalisch kurzen Charakterisierung durch den ‚Pfadfinder‘ zitiert. Den größeren Part bekommt der ‚Partzifall‘. Eingekleidet in die bescheidene Bitte und den fast devoten Dank am Schluss hofft der Dichter, Klarheit über die verwirrende Frage zu erlangen, ob die Geschwister von Vater und Sohn – beide verschwägert – die Kinder sind. Man erliegt zunächst der Versuchung, das Problem ernst zu nehmen; Der Schwiegervater des Gatten seiner Tochter, also sein Schwiegersohn, hat Geschwister, der Schwiegersohn ebenfalls. Die Geschwister des Schwiegervaters sind für die Geschwister des Schwiegersohns Onkel oder Tante, also untereinander nicht Geschwister und sie sind Kinder nur dann, wenn sie sehr viel jünger als der Schwiegervater bzw. deutlich jünger als der Schwiegersohn sind, oder so ...

Vermutlich hat der Librettist eine solche Analyse der Verwandtschaftsverhältnisse nicht provozieren wollen. Vielmehr sind diese Rollentexte als Teil der mit „Der Einzelle ist auch ein Elefant“ überschriebenen Szene zu sehen.

Die Hilfslosigkeit. (H 192, 05. 10. 1987).

Wenn man so die Welt durchblickt – trifft man immer auf ein Stück! Die Hilfslosigkeit der jungen Waldtiere und Feldtiere.
[Ich meine die Hasen die aussehen wie Tiger wenn sie ausgeschüttet sind und doch sind es Hasen.]

[Der Pfadfinder]

Die Verse 5-8, hier durch [] gekennzeichnet, sind der Rolle des ‚Pfadfinder‘ zugeordnet. Der erste Teil des Gedichts ist poetisch, der zweite Teil dagegen prosaisch gestaltet. Die Verse eins bis drei sind ein Beleg für Herbecks Naturliebe, die er sorgfältig formuliert und, wenn auch versübergreifend, mit assonanten Zeilenenden versieht. Diese Ruhe kann jedoch nach der Vorgabe der Überschrift nicht sorglos sein. Das Subjekt wechselt vom anonymen „man“ zum betroffenen „ich“, und als Objekt zitiert er „die Hasen“.

Der Hase hat im Leben des Patienten Ernst Herbeck eine besondere Bedeutung, denn er ist auf Grund seiner im Volksmund als Hasenscharte bezeichneten Entstellung von Kind an mit seinem Leidensweg verbunden. Bei einem Gespräch zwischen Arzt und Patient behauptet Herbeck, damals noch unter dem Namen Alexander, er sei selbst Jäger gewesen. Auf Navratils Frage, ob ihm die Hasen denn nicht leid getan hätten: „Ich habe ja noch keinen Hasen geschossen.“ Was er denn geschossen habe? „Einen Fasan.“⁷⁵

In einem weiteren Gespräch, ein Jahr später, befragt Navratil seinen Patienten, ob er ein fröhliches, lustiges Kind gewesen sei oder ein ernstes. „Ach nein, ich war sehr nervös.“, und zur Erklärung: „Ja, der Vater, der hat so viele Tiere gehabt, und da hat er immer einen Hasen abgeschlachtet, und ich habe die Tiere ja gerne gehabt, das hat mir nicht gepasst.“⁷⁶

In seinem Gedicht *Der Hase!!!!* (H 99, 07. 08. 1970) lässt Herbeck zum ersten Male die Zwiespältigkeit erkennen, die er mit diesem Nager verbindet. „Der Hase ist ein kühnes Tier!“, so beschreibt er ihn in Vers eins. „Für ihn - - - ist keine Zeit / zum rasten. Lauf läuft läuft. / armer Hase!“. Kann ein Wesen ‚hilfsloser‘ sein?

Fast immer beschreibt Herbeck den Hasen in der Rolle des Verfolgten, des Unterliegenden, und verbindet mit dieser Rolle sein eigenes Selbstverständnis. Das Tier hat seinem Leiden, der Hasen-Scharte, von Geburt an den Namen gegeben. Damit ist die Gespaltenheit Synonym für seine seelische Befindlichkeit auf zwei Ebenen, das gelegentliche Ver-springen des Bewusstseins in konzentrische Kreise. So ist es auch möglich, dass ein Hase wie ein Tiger aussieht und doch ein Hase ist, und dass der Einzelle „auch ein Elefant“ (H 102, 9. These) oder „Ein schöner Hase“ (H 102, 6. These) sein kann.

⁷⁵ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 31.

⁷⁶ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 83.

10 Thesen

1. Der Einzellne ist meistens allein, und wenn er sich in Gesellschaft befindet, ist er Gesellschafter.
2. Er trinkt gerne Wein und Bier und Coca-Cola, und das sehr gerne, und wenn, dann ist er eingeladen.
3. Er ist ein Zeitvertreiber und spricht auch etwas viel. Und das sehr gut. Und mit dem Tanzen ist es mit ihm schlecht bestellt.
4. Ein Affe ist auch ein Einzellner. Wenn er sich auf dem Baum befindet, ist er meistens allein. Er sucht sich mehrere Affen, dann ist er nicht mehr allein im heißen Afrika.
5. Der Einzellne hat schon ein Auto und gründet eine Familie, eine Gesellschaft. Er verdient und kauft sich besserne Sorten Zigaretten.
6. Ein schöner Hase ist meistens der Einzellne. Er sucht sich einen Anhang, eine Familie. Bis sie im Herbst erschossen werden.
7. Die Gesellschaft ist im Gasthaus oder in einem Wirtshaus anzutreffen.
8. Die Schnapser bilden auch eine Gesellschaft, ein Blatt sozusagen. Sie spielen von 24 herunter nach Bummerln. Und wer gewinnt, der hat sie.
9. Der Einzellne ist auch ein Elefant, er geht auch in einer Gesellschaft und ziehen in Rudeln gemeinsam. Der Einzellne wird meistens abgeschossen.
10. Der Einzellne ist auch ein Hecht, und wenn er raubt, dann in einer Gesellschaft. Er wird gerne gegessen von einer gesellschaft. Bei einer Hochzeit und so. Und auch wenn der Einzellne Geburtstag hat. Der Einzellne ist ein Weihnachtsbaum, er steht im Walde.

Die in großen Blockbuchstaben gesetzte Überschrift, der im Untertitel als Thesen angekündigte Diskurs und die Nummerierung von 1 bis 10 lassen einen logisch gegliederten Text erwarten. Doch diese Erwartung wird nur oberflächlich eingelöst. Zwar versieht Herbeck die einzelnen Thesen konsequent mit einem gelegentlich auch mit beiden Hauptbegriffen, „Einzellner“ und „Gesellschaft“, und er definiert sie, indem er sie auf Lebewesen, sowohl Menschen und Familien wie auch Tiere und Rudel, bezieht, und auch die Tempusform des Präsens gehört zu den typischen Merkmalen diskursiver Texte. Doch dieses Gerüst ist nicht belastbar, denn schon das grafische Bild des ersten Hauptbegriffs irritiert den Leser durch das überflüssige „l“ (der „Einzellne“). Die orthografisch falsche Schreibweise war sehr wahrscheinlich beabsichtigt, denn man darf unterstellen, dass Herbeck dieses Wort fehlerfrei schreiben konnte. Der Gedanke liegt nahe, das zweite „l“ als eine Anleihe aus dem Lexem „Zelle“ zu verstehen, eine Assoziation zu seiner eigenen, ab- und ausgeschlossenen Lebensweise. Gleichzeitig hat er damit dem abstrakten Thesen-Subjekt eine, seine, Identität gegeben.

Auch die mehrfach vorkommenden Tautologien widersprechen einem stringent geführten Diskurs. „Er trinkt gerne [...] und das sehr gerne“ (These 2), oder „Die Gesellschaft ist im Gasthaus oder in einem Wirtshaus ...“ (These 7) sind redundante Aussagen ohne informativen Gegenwert, selbst wenn sie durch die Konjunktion den Anschein einer Alternative tragen.

Auf der inhaltlichen Ebene des Textes fühlt sich der Leser zunächst noch sicher, solange Herbeck den „Einzellnen“ mit lebensnahem, als menschentypisch erkennbarem Wirken verbindet: Er trinkt gerne Wein, er ist eingeladen. Er ist ein Zeitvertreiber und spricht etwas viel und das sehr gut und er tanzt schlecht ... Doch schon in These 4 verlässt der Autor die vertraute menschliche Umgebung und überträgt den Begriff des „Einzellnen“ nach außen in die Tier- und Pflanzenwelt. Jeder, „ein Affe“, „ein schöner Hase“, „ein Elefant“, „ein Hecht“ und sogar „ein Weihnachtsbaum“, kann jetzt „Einzellner“ sein und von da aus „Gesellschafter“ werden, als „Familie“, „Rudel“ oder „Wald“.

Herbeck hat sich mit der Verschmelzung der menschlichen und tierisch/pflanzlichen Begriffswelt eine Umgebung geschaffen, in der er jetzt Schicksale auch jenseits der menschlichen Gedankenwelt beschreiben kann, wie z. B. vom Hasen, der eine Familie gründet, die dann im Herbst abgeschossen wird (These 6), oder vom Elefanten, der, wenn er gesellschaftsunfähig ist, meistens abgeschossen wird (These 9). Er verlässt also die vom biederer Gehabe der – menschlichen – Gesellschaft geprägte Thesenroutine, lenkt die Aufmerksamkeit auf ihr Gegenstück und bringt gleichzeitig auch das Leben und Getötet werden

einer Hasenfamilie in einem Lehrsatz unter. Dass es ausgerechnet der Hase ist, dem dieses Geschick widerfährt, bestätigt einmal mehr die doppelbödige Rolle, die der Autor mit diesem Nagetier verbindet und wie sie schon in dem Gedicht *Die Hilflosigkeit* erkennbar war.

Doppelbödig im wörtlichen Sinne ist auch die These 10. Der einzellne Hecht, der in einer Gesellschaft raubt und anschließend zu deren Mahlzeit wird, ausgerechnet an seinem eigenen Geburtstag. Schließlich wird aus dem „Eizellnen Hecht“ noch ein „Einzellner Weihnachtsbaum im Walde“, ein per definitionem Vereinzelter steht paradoixerweise in der Umgebung, die den Gesellschaftsbegriff schlichtweg verkörpert: im Wald.

So wird aus dem anfangs diskursiven Thesenauflauf fast zwanghaft ein absurdes, zwiespältiges Szenarium, das inhaltlich von der narrativen Aura weit ins Irrationale abgleitet, trotzdem aber den ursprünglich gewählten Rahmen einhält: die Hauptbegriffe, die Gliederung in Thesen und deren Nummerierung.

„Der strenge sprachliche Apparat, den sich der Autor da ‚ausgeliehen‘ hat, bricht unter der ungewohnten Last irrationaler und mehrdeutiger Aussagen zwar nicht zusammen, doch er verliert seine wichtigste Stütze – den Anschein unbedingter Wahrhaftigkeit und Objektivität.“⁷⁷

Der Librettist gibt der Figur des ‚Zwergen‘ den Text der Thesen 1 und 10, das letzte Wort aber hat der ‚Blindgänger‘ mit der These 9: „Der Einzellne ist auch ein Elefant [...]. Der Einzellne wird meistens abgeschossen.“

Die Männer weisen das Leben ab

Die Männer. (H 96, 23. 04. 1970).

Die Männer haben ein starkes Herz.

Sie fahren in der Gesellschaft. Sie führen sich selbst. Die Männer verlieben sich schwerst. Sie weisen das Leben ab. Sie haben auch einen starken Bart. Die Männer sind müde. Sie rasieren sich lieber mit einem Philishave 3m. Die Männer haben keinen Feind.

(Das Gedicht ist nicht Bestandteil des Librettos)

⁷⁷ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 76.

Der Szenentitel ist dem Gedicht *Die Männer* entlehnt. In dieser Flexion prägt die Überschrift jeden einzelnen Satz des Gedichts, abwechselnd ersetzt durch das Pronomen „Sie“. Damit gibt Herbeck dem Werk eine lexikalisch nüchterne Form, die durch den stereotypen Plural noch betont wird. Satz für Satz beschreibt er das Klischee des starken Geschlechts, unverletzbar zwar, aber dafür auch fleischlos. Diese Rolle lastet so schwer, dass es ihnen, den Männern, „schwerst“ fällt, sich zu „ver-/lieben“. Die Überzeichnung gipfelt in der Verweigerung des Lebens, „Sie weisen das Leben ab.“ – Mit diesem Satz wechselt das Ambiente. Dem heroischen Idealtypus lässt der Dichter eine triviale, diesseitige Innenansicht folgen, indem er den Männern profane Züge zuschreibt: Sie rasieren sich, ja, sie bevorzugen sogar ein bestimmtes Gerät, und Müdigkeit kennen diese verletzbaren Wesen auch: „Sie haben auch einen starken Bart. Die Männer sind müde.“ Offensichtlich findet der Autor die Gelegenheit, sich selber einzubringen. Solche Sätze wie auch der zum sehr persönlichen Bereich gehörende „Philishave“ stoßen geradezu darauf, wenn auch ein wenig Verlegenheit und Ironie darin versteckt sein mag. – Am Ende lässt er das Visier jedoch wieder fallen: „Die Männer haben keinen Feind.“ Eingangs- und Schlussvers bilden den Rahmen für das ambivalente Weltbild der Männer.

Doch wohin gehören die Männer, die das Leben abweisen, genau? Stehen sie für eine Selbstoffenbarung des Autors, des Verwundbaren, oder sind sie höchste Vertreter der gesellschaftskonformen Idealspezies? Das zu entscheiden sollte der weitere dramaturgische Verlauf der Szene ermöglichen.

Der Heldenberg.⁷⁸

Der Blindgänger:	Am Heldenberg, da steht ein weißes Haus, wo viele Söhne sind.
Der Pfadfinder:	Machts euch nichts daraus. Wo viel geblutet wird; am Ende steht ein Zwerg.
Alle:	Der arme Berg.
Der Pfadfinder:	Der Zwerg ist auch ein klein wenig groß
Der Partzifall:	arm ist der kleine Zwerg!,
Der mit der Wunde:	schnöde sein Humor.

⁷⁸ Herbeck, Ernst: *Alexander. Ausgewählte Texte 1961 – 1981*. Salzburg 1982.

Der Zwerg. (H 164, 02. 04. 1981).

Der Zwerg schreit viel. [Er schreit an.
So dass man sich nichts merken kann.]
(Er schreit den ganzen Tag.) [So dass
er nicht zur Ruhe kommt. Er schaut
zu schrecklich aus. Er ist gediegen dick
und klein.]

[] - Der mit der Wunde, () - Alle

In beiden Gedichten spielt ein Zwerg, bzw. der Zwerg, eine maßgebende Rolle. Im *Heldenberg* überlebt er als einziger eine blutige Auseinandersetzung, an der viele Soldaten aus einer Kaserne (Metonymie: „weißes Haus“ und „Söhne“) beteiligt sind, doch „am Ende steht ein Zwerg.“ Diese Aussage wirkt wie eine Regel der Kriegsführungskunst, die für jedes Exemplar des Gattung Zwerg gilt. Doch „der Zwerg“ als Einzelwesen wird als „arm“ beschrieben, ausgestattet mit einem niederen Humor, aber, so klein er sich auch machen kann auf dem Schlachtfeld, „ein klein wenig groß“ ist er doch!

Diesem Wesen setzt Herbeck den lästigen, aufreizenden Zwerg antithetisch entgegen. Statt des Zwerges, der selbst blutige Schlachten übersteht, wird hier ein durch und durch abstößendes Wesen beschrieben, das viel, an-(dauernd), den ganzen Tag schreit, schrecklich aussieht und „gediegen dick“, also fett ist und klein.

Eine solche Figur findet sich in Aufzeichnungen von Patientengesprächen. Am 1. August 1977 berichtet Herbeck von dem „Czack“, der durch den Mund in seinen Körper hineingekommen sei. Und „Weiber“ seien auch drinnen. „Weiber zwar! Das sind so dicke Leut!“ Der Czack und die Weiber beschimpften und bedrohten ihn, antwortet er seinem Therapeuten. „Die sollen außa gehn!“ und „Lästig sind die!“⁷⁹

Die Verbindung zwischen den Krankheitssymptomen des Patienten Herbeck und den Versen des Dichters Herbeck bildet das Homöonym „Czack – Zwerg“. Dass beide Zwergestypen nebeneinander bestehen können, liegt im Wesen der Schizophrenie, und dass beide in der selben Szene Gestalt finden, verdanken sie der Fantasie des Librettisten.

⁷⁹ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 85 u. 86.

Mein letzter Wille (H 83, 18. 05. 1968).

Hals und Beinbruch Kameraden

Ich geh zur Schlacht

und geh nicht baden

nimm heraus den Sauerrahm

und Grüße dort mein Heimatland

Hier spricht ein selbstbewusstes Subjekt, ein „Ich“, dessen Identität jedoch zunächst unklar bleibt. Dieses „Ich“ verabschiedet sich von seinen Kameraden im Idiom der Sportler, und der dritte Vers verbalisiert das Nassforsche noch herausfordernd. Die beiden letzten Verse gelten einem unsichtbar Zurückbleibenden, dem das „Ich“ – scheinbar rückwärts gewandt – letzte Aufträge erteilt. Bezogen auf das Ziel, nämlich das Schlachtfeld, und das ernsthafte, feierliche Idiom der Überschrift, ist die an Sarkasmus grenzende Ironie des Textes mit Händen zu greifen. Herbeck ist zu solcher Ambiguität fähig, wie auch das in früherer Szene bereits beschriebene Gedicht *Der Tod* gezeigt hat. Dennoch, die Ironie hat eine nachempfindbare Aufgabe: Sie bildet die Brücke zwischen dem schweren Gang zur Schlacht und dem Gruß an „mein Heimatland“, den er vorsorglich in Auftrag gibt. So ist sie der Anker, den der Wille zur Selbsterhaltung braucht.

Mein Herz (H 115, 13. 09. 1972).

Mein Herz schlug bis auf den heutigen

Tag wirklich normal. Die Schrift war

kurrent. Der Zaun war hoch die Tigerin war rot.

vor Wut. Die Kaserne lag in meiner Nähe.

Das Herz schlug warm. Das Blut lag

in den Adern.

Der Bezug auf die Überschrift beschränkt sich ausschließlich auf den ersten Satz und die beiden Schlusssätze. Herbeck gestaltet sie inhaltlich so distanziert, als fürchte er, mit einer Aussage über sein Herz eine bislang gut geschützte Fortifikationslinie zu verletzen. Diese Funktion erfüllt der textliche Rahmen und stellt gleichzeitig den Therapeuten zufrieden, der eine Aussage zu seinem Thema erwartet. Diesen konstruktiven Sprachgehalt füllt der Dichter mit Sätzen auf, die keinerlei semantischen Bezug zum Thema erkennen lassen. Steinlechner spricht von „assoziativem Sprechen“, bei dem das Prinzip der Mobilität und des Zufalls der sprachlichen Strukturen gilt, so dass sprachliche Funktionen „unkontrolliert zwischen verschiedenen Assoziationsbahnen“ pendeln können:

„Die ‚wild‘ assoziierenden und delirierenden Texte Alexanders verlangen nach einem *wendigen* und *mobilen* Leser, einem nimmermüden Reisenden, der an jeder beliebigen Textstelle bereit ist, *semantisches Gepäck* abzuladen, um der sprunghaften, zufälligen und in alle Bedeutungsrichtungen auseinanderlaufenden Rede folgen zu können.“⁸⁰

Naturgemäß lassen sich die Gedankenverbindungen des Dichters nicht schlüssig nachvollziehen. Das aber gibt dem Librettisten die Freiheit, den Text seinen dramaturgischen Vorstellungen entsprechend zu interpretieren und der Agenda zuzuordnen. Hirsch trennt sich vom Einführungssatz („Mein Herz schlug bis auf den heutigen Tag wirklich normal.“) und übersieht auch Herbecks Hinweis auf die gotische Schrift („kurrent“). Den assoziativen Teil des Gedichts sowie die beiden Sätze des abschließenden Rahmens übernimmt

Der mit der Wunde: Der Zaun war hoch die Tigerin war rot.
Vor Wut. Die Kaserne lag in meiner
Nähe. Das Herz schlug warm. Das Blut
lag in den Adern.

So lassen sich Assoziationen erkennen wie z. B. zwischen den ersten beiden Versen, die ‚Der mit der Wunde‘ vorträgt, und den Gedichten *Mein letzter Wille* („Hals und Beinbruch Kameraden“) und *Der Heldenberg*. („weißes Haus“, „Wo viel geblutet wird;“).

Unmittelbar anschließend trägt ‚Der Engel‘ einen Text vor, der aus Teilen des *Heldenberg* (Zeilen 1-3) und *Mein Herz* (Zeilen 4-6) zusammengesetzt ist. Diese Freiheit kann sich der Librettist nehmen, wenn er herbecksches Material sucht, um der Szenenüberschrift gerecht zu werden: Die Männer weisen das Leben ab.

Der Engel: [AM HELDENBERG, DA STEHT EIN WEIßES HAUS,
WO VIELE SÖHNE SIND.
WO VIEL GEBLUTET WIRD.]
(DER ZAUN WAR HOCH DIE TIGERIN WAR ROT.
DAS HERZ SCHLUG WARM.
DAS BLUT LAG IN DEN ADERN.)
[] - *Der Heldenberg*, () - *Mein Herz*

Mit den Aufmerksamkeit erregenden Großbuchstaben der Überschrift betont Herbeck die Bedeutung, die er dem ihm vorgegebenen Thema beimisst.

⁸⁰ Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989, S. 85 u. 86, siehe dort auch S. 84.

DER ENGEL (H 169, 25. 08. 1981).

[Der Schutzengel ist ein rasender Narr.] Er fliegt und schützt alles für sich. [Er tötet alle die nichts haben.] die, die etwas schulden - oder auch schuldig sind tötet er nicht. Sie gehören alle Ihm.

[] - Der Blindgänger

Er zeigt bereits mit dem ersten Satz, in welche Richtung er denkt: „Der Schutzengel ist ein rasender Narr.“ Diese Definition erinnert an den Kampf des Erzengels Michael mit der widergöttlichen Macht in der Gestalt des Drachens und seiner Engel. Der Böse unterliegt und wird mitsamt seinen Engeln vom Himmel auf die Erde gestürzt und dort „Teufel oder Satan“ genannt, als Antagonist Gottes mit dem allgegenwärtigen Bösen verbunden (Die Bibel, Neues Testament, Offenbarung 12).

In der Literatur lebt der Teufel als Gegenspieler Gottes, der dem Menschen die Möglichkeit, sich für das Böse und die Sünde zu entscheiden, verführerisch nahe bringt. Seine Künste schließen auch List und Gewalt ein. Für Herbeck nimmt er die Gestalt des Schutzengels an, der tötet, wo er nicht gewinnen kann, und der sich labt an denjenigen, die seinem Weg in die Schuld folgen. „Sie gehören alle Ihm.“.

Es mag sein, dass die assoziative Textanalyse nach steinlechnerschem Vorbild (siehe Zitat zu *Der Heldenberg*), bezogen auf den Dichter Ernst Herbeck in diesem Falle zu weitgehend bemüht wird. Zwei Argumente aber gibt es, die für eine solche Auslegung sprechen, nämlich Herbecks Liebe zur Metaphernbildung und seine ambivalente Haltung religiösen Themen gegenüber.

„Der Schutzengel ist ein rasender Narr.“, mit dieser Metapher löst er sich von allen katholisch - religiös geprägten Vorstellungen und leitet einen Kreuzzug gegen den Engel, so, wie ihn seiner Meinung nach sein Therapeut versteht, ein. Es scheint, als habe Navratil die Vorliebe seines Patienten für Metaphern gerade auf diesen Satz bezogen, denn er schreibt dazu:

„Die ursprüngliche Metapher ist [...] eine Offenbarung des Unbewussten und ein Mittel der Bewusstwerdung.“⁸¹

Den Beleg für seine zwiespältige Haltung zur Religion liefert Herbeck selber mit einem Gedicht, das er drei Jahre vor dem *ENGEL* geschrieben hat:

Mein Schutzengel. (H 148, 20. 07. 1978).

Mein Schutzengel ist der Engel für
mich. Er begleitet mich überall

wo ich auch bin, hält er die

Wacht.

Hirsch hat der Figur des ‚Blindgängers‘ nur den ersten und den dritten Satz aus dem *ENGEL* zugeschrieben.

„Der Schutzengel ist ein rasender Narr. / Er tötet alle die nichts haben.“

Damit gibt er der Aura dieser Szene mit der Bezeichnung „Die Männer weisen das Leben ab“ eine makabre, ja, faustische Note.

Wörter, die mir eingefallen: (H 103, 23. 04. 1971).

Datzmanndorf. Alle Wörter mit dorf sind wörter, die eingefallen sind. Zum beispiel. Alle wörter die von stadt hereinfallen sind wörther die im gebrauch sind. Bei den ortschaften bleibt es sich gleich.

Hubano Herodek, Förstenmeier, Förstenhofer, Glitscherer, Braupar, Eichberger, Schusternar, Brisenpichler, Taschneckar, Steinarchner, Eichengrabner. Jollinger, Schirmbeckner, Weichenpuchfik, Neumann, QEllenhofer, Dollinger, Ruhbasch, Fellner, Heidl, Heidt, Herbeck, Nurmannshofer, Lewisch, Bussard Vogt, Vogel, Zierkuller, Lederer, Doffermann, Liendlner, Lehar, Hardtmann, Nurmanowitsch, Schill, Fikar, Schiller, Lendlner, Hitler, Meidlberger, Meixner, Hirtt, Theurer, Feuerstein, Tschk, Dobermanns dorf, Hagelrunner, Dischsch, Tier, Mann, Muhm, Adolf, Oggengerger, Göschl, Herr, Schreiber, Seidl Wanzenhauser, Rerich, Kleiner, Ar, Ringer, Schmidll, Scherer, Saubert, Tellinger, Fettl, Zettel, Hirsch Allein, Deringer, Dörner, Österreicher, Lendlner Deurer, Ernst Heldenstum, Mir, Mich, Deiner, Mein, Dich, Löschl, HAuer, Uridil, Ernest, Petermann, Leiser, Hühner, Bär, Barbar, Nenke, Schmidt, Guselbauer, Kü, Kusel, Kühnel, Wallner, Pförtner, Dau, Dangl, Berger, Huber, Meidaneg, Schuschnigg, GER, Ring, Gerer, Gerstl, Gerne-

⁸¹ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 133.

gross, Rudi, Rudolf Lehner, P, Pfeiler, H, Hermann, Lenz, Sailner, König, Dörere Prückler, Ignaz, Ich, Riederer, Peck, Pöschl,

Hirsch hat die von Herbeck eingangs erklärend vorgesetzten Sätze aus dem Rollentext des „Zwergk“ herausgenommen, dafür aber die gesamte Liste der Wörter übernommen. Es handelt sich fast ausschließlich um Substantiva, in den meisten Fällen Familiennamen, oft auch Vornamen, und die sechs Personalpronomina „Mir, Mich, Deiner, Mein, Dich“, und, fast am Ende, „Ich“. Obwohl Herbeck sich in seinem erläuternden Vorspann sehr ausladend über die rechte Zuordnung von Wörtern „mit dorf“ und solchen „von stadt“ verbreitet, gibt es nur zwei Begriffe, auf die sich diese Anweisung beziehen könnte: „datzmann-dorf“ und „Dobermannsdorf“. Auffallend ist jedoch die durchweg maskulin gehaltene Auswahl der Begriffe. Als Familiennamen tragen sie überwiegend die männliche Endung -er oder -r, die Pronomina sind durchweg maskulin.

Offensichtlich handelt es sich hier um alle „Die Männer, die das Leben abweisen“, die der Librettist in der Rolle des „Zwergk“ aufzählen lässt. Eine prädiktative Aussage, wie sie mit den zuvor verwendeten Gedichten verbunden ist, lässt diese Liste nicht zu.

Der Vulkan.

Das Leben der Berge! (H 202, 25. 03. 1991).

Berge sind von Italien
zum Leben ermuntert
worden. Der Vesuf hat
es auf sich genommen
und sprühte Lava
und Feuer in die Höhe
dann wurde er dem -
Erdboden gleichge-
macht

Herbeck formalisiert den affektbeladenen Begriff des Vulkans, indem er ihm die ihm gemäße Umgebung gibt, „Berge“, und einen Schöpfer, ohne den sie nur unbelebtes Gestein darstellen könnten. Einer der Berge wird zum Objekt erhoben, und als solches trägt er einen Namen, „Vesuf“. Diese Herangehensweise ist als eine Strategie des Autors anzusehen, die ihm aus dem Titel entgegenwirkenden Affekte unter Kontrolle zu bringen. Das „Stre-

ben nach Objektivität hat seine Wurzeln im Formalismus. Formalismus aber entsteht aus der Trieb- und Affektabwehr.“⁸²

Der „Vesuf“ hat auf Zureden seines Herrn ein Lebenszeichen von sich gegeben, „Lava und Feuer in die Höhe gesprührt“, auf der Bühne akustisch durch Feuergeräusche vom Tonband begleitet.

Bis hierhin bleibt alles, was geschieht, im Lebensbereich der steinernen Natur, doch in diesem Moment wird klar, mit welchen Folgen diese Lebensäußerung verbunden sein muss. Der Dichter reagiert darauf mit Aposiopese, grafisch erkennbar gemacht durch den Bindestrich am Ende der siebenten Zeile, so dass der bis hierhin „gezähmte“ gedankliche Ablauf gesperrt wird und die wirkliche Katastrophe ins Bewusstsein rückt. Der letzte Vers dokumentiert den Gegenantrieb, die Umkehrung der Kräfte. Die Silbe „-macht“ wird vom letzten Vers abgetrennt und dadurch zum Substantiv „Macht“ mit der Wirkung, dass die Macht der Berge den „Vesuf“ dem Erdboden gleichmacht.

Damit findet die Szene ihren dramatischen Höhepunkt: Die Männer weisen das Leben ab, das Leben der Berge ist mächtiger.

Weltuntergang 2

Schwarz (H 14, Nr. 19, 1960–1966).

Schwarz ist der Tag
Täglich sehe ich Schwarz.
Schwarz ist der Tod.
Schwarz ist auch dunkel der Tag.
Schwarz ist auch dumm.
Schwarz ist der Farbe hell es Gold
Schwarz ist auch dunkel.

Dieses Werk ist nur scheinbar eine Fortsetzung des Gesprächs „über Farben.“ (3. Bild, 3. Szene), obgleich es in der Herbeck-Sammlung als Nr. 19 Bestandteil des von 14 bis 20 nummerierten Zyklus’ über Farben ist. Im Gegensatz zu diesen Gedichten wird hier nicht objektiviert, indem dem Subjekt ein Attribut, die Farbe, zugeordnet wird, vielmehr ist hier die Farbe selber Hauptgegenstand mit dem Eigennamen „Schwarz“.

⁸² Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 155.

Damit offenbart der Dichter seinen eigenen inneren Standpunkt in einer geradezu erschreckenden Direktheit. Für ihn, Herbeck, ist jeder erlebte Tag identisch mit dem Wesen „Schwarz“, und das wiederum ist gleichbedeutend mit dem Tod. „Schwarz hat die Farbe „dunkel“. Herbeck vermenschlicht das Wesen „Schwarz“ und gibt ihm die Eigenschaft „dumm“. Diese Charakterisierung gilt selbst dann, wenn es sich im Gewand des hellen Goldes zeigt.

Herbecks Arzt beschreibt die hier erkennbare rückhaltlose Darstellung der eigenen destruktiven Befindlichkeit als schizophrene Art:

„Es gibt bei Schizophrenen eine Art ungewöhnlicher Aufrichtigkeit und bestürzender Direktheit, ein indezentes Alles-Sagen ohne Rücksicht auf die Gefühle, vor allem aber auf das Ich der Anderen.“⁸³

Der Vulkan beschreibt die Unterlegenheit der Männer gegenüber der Natur, mit *Schwarz* offenbart der Dichter in zwingender Strenge, dass er die Dunkelheit als sein Wesen begreift. Der Librettist erkennt die Mutlosigkeit und würdigt sie, indem er die letzten Szenen des dritten Bildes mit Herbeckzitaten überschreibt: „Die Männer weisen das Leben ab.“ und „Weltuntergang 2“.

4. Bild: Das stille Zimmer – der Abgrund

Stille (H 143, 25. 07. 1977).

Die Windstille – und der Wald.

Das stille Zimmer.

Das stille Kind. Ein stiller Name.

Ein Schriftname, - und ein
stilles Buch. Ein stiller Ozean.

Der Abgrund. (H 110, 1971).

Lieber Herr Primar Dr. Navratil

Ich kann nicht mehr. Sprechen
rundherum, weil ich diese ver-
loren habe.

⁸³ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 153.

Hirsch hat den Titel seines vierten Bildes zwei verschiedenen Gedichten entnommen, um damit eine Szene zu überschreiben, die die Sprachlosigkeit zwischen Arzt und Patient, vor Ohren' führt. Es ist das Flüstern des Windes, das Rauschen des Waldes, das Lachen des Kindes, die Sprache des geschriebenen Wortes, die den schizophrenen Abgerückten nicht erreichen, sein Zimmer isolieren und sogar einen Ozean unhörbar machen. Die dadurch entstehende Belastung führt hier zur Psychose, zur Bewusstseinsveränderung, der Patient sieht sich selber als Gegenstand der Stille, ihm entgleitet die Fähigkeit zur Sprache.

„Der schizophrene Kranke ist bereits im Besitz der Sprache und kann sie zu verschiedenen Zwecken des täglichen Lebens verwenden, [...]. Durch den veränderten Zustand seines Bewusstseins, durch die Psychose, kann dieses Kommunikationsmittel seiner Verfügung jedoch mehr oder weniger entgleiten, dem normalen Gebrauch entzogen werden.“⁸⁴

„Der Abgrund“ öffnet sich für den Patienten, als er sich hilfesuchend an seinen Arzt wendet, doch es gibt keine Kommunikation zwischen beiden – Herbecks Zimmer ist still, die Kunst des Arztes vermag die Stille des Ozeans nicht zu durchdringen.

Hirsch fühlt sich in die Not des Dichters ein, er lässt beide ‚Sprecher‘ eine Szene lang stumm an einem Holztisch sich gegenüber sitzen.

5. Bild: Der Abend – die Welt geht unter, der Arzt geht heim

Hirsch hat dem fünften Bild diesen aus den Herbeckgedichten *Der Abend* und *WELT-UNTERGANG (2)* zusammengesetzten Titel gegeben. Nach dem Dialog der Sprachlosen scheint die Lyrik des *Abend* wie der Gruß aus einer anderen Welt.

Der Abend! (H 144, 02. 08. 1977).

Guten Tag, grüßt ein
Herr, eine Dame
Überm Weg besonders
schön.

Dankend bekam der
Herr die Antwort
Guten Tag sagte sie

⁸⁴ Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 72 u. 73.

in den kühlen Abend
hinein.

WELTUNTERGANG (2) (H 82, 18. 05. 1968).

Heil Österreich mein Heimatl.
DIE WELT GEht unter – da ist Pfand.
Die Wölt geht unter der Arzt geht heim
Nun muss noch mal geschieden sein.

Mit dem Gedicht *Der Abend* scheint der Librettist Frieden mit einem Tag schließen zu wollen, den er zuvor mit dem Homonym „Schwarz“ charakterisiert hat. Doch die Verse aus *Weltuntergang* stehen in krassem Widerspruch zum beinahe naiven Ambiente des *Abend*, lärmend, aufrüttelnd geben sich die Verse, eingeleitet durch aufdringliche Großbuchstaben. Mit einem Gruß an sein Heimatl.[and] geht die „WELT“ nicht nur einfach so, sondern sie „GEht“ mit optischer und phonetischer Betonung, und das mit verbürgter Sicherheit. Eine Aussage, deren Bedeutung der Dichter mit dem Wort „Pfand“ verbindet, gewählt als Endreim zum unausgesprochenen [Heimatl.]-and.

Der Arzt, sein Hoffnungsträger, kann nichts mehr für ihn tun, er überlässt die „Wölt“ ihrem Schicksal und geht heim. Für den Patienten bleibt der Abschied.

Lied an den Mond

Nach dieser mentalen Vorbereitung leitet der Librettist die erste Szene des Bildes ein mit dem

Lied an den Mond! (H 123, 03. 09. 1974).
Ist meistens stummer Minnesang. Von den
Mondfahrern gesungen. Heist eigentlich
Arbeitsvorgang in einer Fa. in Wien
oder Stockerau der Fa. Vogel mehr weiß
ich nicht. Lied an den Mond – das ist von
den Insekten gesummt.

Hirsch verwendet dieses Gedicht nur auszugsweise, nämlich die ersten zwei Sätze und den letzten Satz; den resignativen Halbsatz aus dem fünften und sechsten Vers setzt er an den Schluss:

Die Männer

und die Sphinx: Lied an den Mond. Ist meistens stummer
Minnesang. Von den Mondfahrern gesungen.
Lied an den Mond – das ist von den Insekten
gesummt. Mehr weiß ich nicht.

Der Mond scheint auf Herbeck eine besondere Anziehungskraft auszuüben, denn er bezeugt seine Zuneigung zu ihm, der ‚Gegenerde‘, in mehreren Gedichten, so z. B. in *Ein schöner Mond*“ (H 12), *Die Weihnacht* (H 21) oder *Die Erde* (H 28).

Navratil schreibt dazu:

„Alles Dualistisch-Antithetische ist den Schizophrenen wesensverwandt. [...]. Für Alexander sind Mond und Erde die Symbole zweier Welten, einer wirklichen und einer unwirklichen.“⁸⁵
Verkörpert das Erdgebundene für Herbeck die kalte, oft feindselige Realität, so verbindet er mit dem Mond die Welt der Fantasie, die die harten Grenzen der Wirklichkeit nicht kennt. Der Mond bedeutet Ausweg, Ort der Gelassenheit für den, der sich auf der lauten Erde fürchtet.

Die Lyrik des Textes, der entrückte Adressat des Liedes, der resignative Schluss des Sängers lassen die Not des Patienten erahnen, der erkennt, wie ihm die helfende Zuwendung seines Arztes verloren geht. Dem Patienten bleibt Vereinsamung, die schließlich zu einem „Anflug von Traurigkeit“ führt (s. a. *Stille*, S. 98).

Ein Anflug von Traurigkeit

Frühling, Sommer, Herbst (H 147, 20. 05. 1978).

Frühling, Sommer, Herbst und
Winter.

Was werden die Leute dazu

sagen?

Es fehlt selbst im Busen nicht
an Wärmegraden.

Diese wenigen Zeilen zum viel bedichteten Thema der ‚Vier Jahreszeiten‘ verschaffen dem Librettisten eine Rast, so dass er die aufgekommene Traurigkeit auffangen und lindernde

⁸⁵ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 137.

Worte finden kann. Das gelingt ihm mit der Figur des ‚Pfadfinder‘, dem er das wohl bedeutendste Herbeck-Gedicht in den Mund legt:

Der Morgen (H 8, Nr. 2, 1960-1966).

Im herbst da reiht der

Feenwind

da sich im Schnee die

Mähnen treffen.

Amseln pfeifen heer

im Wind und fressen.

Dieser Fünfzeiler ist das erste, auf Anregung seines Therapeuten entstandene Gedicht Alexanders, wie Ernst Herbeck sich zu der Zeit nennen ließ. Sein verbaler Stil schildert eine Herbstszene voller Poesie. Hier wird mit wenigsten Worten ein Mikrokosmos, ein streng abgerundetes Stück Leben beschrieben; der Leser kann, wenn er sich öffnet, diese fünf Zeilen in sich aufnehmen – und er fühlt sich als ein Teil der Landschaft, Zeuge dessen, was hier lebt.

Der Charme dieser fünf Zeilen übt offenbar eine besondere Faszination auf viele Menschen aus. Das mag der Grund dafür sein, dass gerade dieses Herbeckgedicht von Literaten, Literaturwissenschaftlern, Psychologen und Medizinern besonders häufig und mit besonderem Interesse beschrieben wurde. Stellvertretend sollen hier nur die Aufsätze von Otto Breicha genannt werden.⁸⁶

Diesen z. T. sehr ausführlichen Würdigungen soll hier nicht eine weitere in ähnlicher Art hinzugefügt werden. Stattdessen scheint es angebracht, eine Erklärung für die Eingängigkeit des Textes und ein Verständnis dafür zu finden, warum er Teil dieses Opernlibrettos geworden ist.

Der Zugang zu diesem Mikrokosmos liegt in der klangmalenden Wortschöpfung „Feenwind“. Sie gibt allem, was in diesem Herbst geschieht und hier beschrieben wird, Glanz und Sinn. Es ist nicht irgendein Herbst-Wind, sondern ein von Feen, von zarten Märchen-gestalten geborener Hauch. Die Wortverbindung mag aus Kindheitserinnerungen des Dichters geboren sein. Solch ein fragiles Gebilde kann auch nicht einfach wehen, blasen, schon gar nicht stürmen oder brüllen, und daher kann die märchenhafte Bewegung naturgemäß nur mit Worten beschrieben werden, deren Verwandtschaft mit der Kindersprache

⁸⁶ Breicha, Otto: *Etwas ist herum in der Luft. Bemerkungen zu Alexanders Gedicht Der Morgen*, in: Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 162-166.

offensichtlich ist. Das „ei“ in „reiht“ ist solch ein kindlicher Ausruf; so wurde aus dem dumpfen „ruft“ ein dem Feenwind angemessenes „reiht“. – Vor dieser Kulisse versteht es sich von selbst, dass das Nomen „Mähnen“, wenn es schon metonymisch für Pferde steht, nur etwas elfenhaft Leichtes bedeuten kann. So treffen sich da im ersten Schnee eines Herbsttages edle Tiere, die vielleicht auch Märchenprinzen oder -Prinzessinnen tragen. Das alles geschieht so traumhaft, feengleich, dass sogar die scheuen Vögel keine Angst verspüren: Sie lassen sich vom Winde tragen, sie pfeifen, wie Vögel nur im Herbst pfeifen können: Nicht auf Partnersuche, frei von der Jungenaufzucht, schwelgend im herbstlichen Nahrungsangebot, eben einfach nur „heer“!

Mit dem *Morgen* zieht sich der Librettist aus dem resignativen Schluss zurück in eine Aura, die ihn das reale Leiden verdrängen lässt. Im weiteren Verlauf der Szene tragen die Männer und Frauen Texte vor, die von einer anderen, nur dem Schizophrenen zugänglichen Welt zeugen. Es sind Fragmente aus unterschiedlichen Herbeck Gedichten, deren Bezug zum dramaturgischen Verlauf für den Hörer nicht zu erkennen ist. Sie vermitteln vielmehr den Eindruck einer delirierenden Rede.

Der Engel

und die Braut: DER WINTER SCHNEIT UND DER WIND ERZÄHLT ES BREIT.

Der Winter. H 86.

Der Blindgänger: Der Winter schneit und der Wind erzählt es breit.

Der Winter. H 86.

Der Zwerg: Der Winter höchstpersönlich. Herrliche Einsamkeit mitten im Schnee.

(unbekannt)

Der Partzifall: Und der Vogel der nichts findet; ist das denn die Nachtigall?

Unter der Linde. H 129.

Der m. d. Wunde: Ein Anflug von Traurigkeit. Hunger. Hunger. Hunger.

Ein Anflug von Traurigkeit. H 158.

Alle: Und der Wind, der Wind erzählt es breit.

Der Winter. H 86.

Die Wechselrede mündet in den Vortrag der ‚Frauen‘, deren Text aus bereits genannten Zitaten besteht:

Die Frauen: EIN ANFLUG VON TRAURIGKEIT:
UND DER WIND ERZÄHLT ES BREIT.
HUNGER HUNGER HUNGER!
IST DENN DAS DIE NACHTIGALL?
HERRLICHE EINSAMKEIT MITTEN IM SCHNEE!
UND DER WIND, DER WIND ERZÄHLT ES BREIT

Die Verse wiederholen die Gedichtfragmente der vorangegangenen Wechselrede, jedoch in umgekehrter Reihenfolge, so dass die Struktur an sog. „Figurengedichte“, eine typisch schizophrene Besonderheit,⁸⁷ erinnert. Die Texte werden zeilenweise vollständig, manchmal aber auch nur teilweise übernommen, dann jedoch stets aus der zweiten Hälfte der Vorlage.

Die, wie wir sie nennen, reale Empfindungswelt hat die Affekte der Traurigkeit nicht aushalten können, der Schizophrene hat sie in das Feld der Fantasie überwiesen. Doch die zum Teil erdrückenden Texte zeigen, dass das reale Schmerzerleben zwar abgewendet wird, die mentale Last aber bleibt, bis die Emotionen einen Ausweg finden, zunächst ungläubig, ob sie es wirklich ist, die Nachtigall, dann das Fallenlassen in die „herrliche Einsamkeit“, während der Wind alle Traurigkeit annimmt und fort-„erzählt“.

Schwarz ist auch dunkel

Mit dieser Überschrift kommt Hirsch auf den Vortrag der ‚Männer‘ in der Abschlusszene des 3. Bildes, *Weltuntergang 2*, zurück. Mutlosigkeit soll also auch diese Szene bestimmen. Dazu lässt er die ‚Männer‘ Zitate aus verschiedensten Herbeckgedichten vortragen, deren Auswahl keine Regel oder Absicht erkennen lässt. Die Textbruchstücke umfassen höchstens zwei, oft aber auch nur einen Vers, gelegentlich aber auch nur ein oder zwei Worte. Ihnen gemeinsam ist, dass die Texte an früherer Stelle des Librettos schon einmal verwendet wurden (mit einer Ausnahme) und die aus allen Zitaten sprechende Grundstimmung der Verzagtheit. Zum Beleg hier einige Beispiele:

Der Blindgänger: Die Krähen fliegen in der Luft. *Brief*, 3. Bild, 2. Szene. die schwarzen Wolken zogen heim *Der Aufruhr*, 1. Bild, 6. Szene.
Der m. d. Wunde: Da kam der Pförtner, der die Tore zumacht. *Der Traum*, Prolog.

⁸⁷ Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 127.

Der m. d. Wunde: Das Herz schlug warm. Das Blut lag in den Adern. *Mein Herz*, 3. Bild, 6. Szene. Der Holunder brandte ab – mit ihm. *Die Zigarette*, 1. Bild, 6. Szene.

Der Zwergk: dann wurde er dem Erdboden gleichgemacht *Der Vulkan. Das Leben der Berge!*, 3. Bild, 6. Szene.

Der Blindgänger: Mir Mich, Deiner, Mein, Dich, ... *Wörter, die mir einfallen*; 3. Bild, 6. Szene.

Die Texte der ‚Männer‘ gehen in einen zunächst sich steigernden, dann sich verdichtenden Sprachteppich über, der sich, schwächer werdend, ausblendet, sobald die ‚Frauen‘ mit dem Vortrag ihrer Herbeckverse⁸⁸ einsetzen.

Die Frauen: Ein bisserl aufpassen. Und
langsam scheiden. So ist
das möchte ich haben. Ja.
so schneiden.

Herbeck mag mit diesen im September 1971 geschriebenen Versen eine vorsorgliche Mahnung seines Therapeuten verarbeitet haben, um sich darauf vorzubereiten, dass ihm seine vertraute Umgebung eines Tages genommen werden könnte. „Ein bisserl aufpassen“ heißt für ihn, die Chance zu haben für einen Balanceakt mit dem Schmerz. So darf er sich Zeit wünschen, um das Scheiden und die damit verbundene Angst um den Verlust der Lebensgrundlage ertragbar zu machen. Die nächsten beiden Sätze beweisen in unnachahmlicher Treffsicherheit und gleichzeitig überzeugender Ästhetik durch Kürze, wie er, Herbeck, den Hinweis seines Arztes vertrauensvoll annimmt und darauf seine Fortifikationslinie aufbaut: Akzeptanz des Unabänderlichen – „So ist das“ – und die Bitte, das Leiden ertragbar zu dosieren – „das möchte ich haben.“ –, beides ist durch das Apokoinum „das“ auf die denkbar kürzeste Formel gebracht. Die abschließenden drei Worte drücken Zustimmung und Erleichterung aus, und mit dem abschließenden Verb ist alles gesagt, was der einführende Hinweis des Arztes ausgelöst hat: „schneiden“ hat den Bedeutungsgehalt eines Neologismus, er fasst scheiden, (Wund-) Schmerz und Leiden zusammen.

Hirsch schreibt, im Gegensatz zur Herbeckvorlage, die Verse in Großbuchstaben. Damit betont er den Gegensatz zur Aura der Männertexte: Dort Niedergeschlagenheit und Verzagtheit, hier dagegen Akzeptanz des Unvermeidlichen, Abgeklärtheit, beruhigende Selbstsicherheit.

⁸⁸ Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 108.

Eine Danksagung

Hirsch benutzt für diese Szene eine Danksagung der besonderen Art, indem er Herbecks *Mein Lebenslauf* vom ‚Partzifall‘ vortragen lässt. Hier wird der vollständige Text wiedergegeben, der ‚Partzifall‘-Teil wird durch [] kenntlich gemacht.

Mein Leben (H 90-92, 16. 01. 1970).

[Als Kind hatte ich mich in einem Deckerl befunden. Auch einen Wagen hatte ich wo ich geschoben wurde.]

Ein Forstadjunkt hatte für mich eine Wildente geschossen. Er schaute mir in die Augen – Ich hatte auch einen Stoppel.

[Das Deckerl, das ich hatte, war Blau.] Ich spielte mich mit einer Trommel.

[Irgendjemant schüttete mir kaltes Wasser auf den Kopf. Da war das die Taufe.

Ich schlief zumeist im Wagen und der stand im Hof. Und er stand an der Mauer.

Die Mutter gab mir in den Wagen Milch zu trinken. Die Mutter hat mich öfters spazieren getragen. Als ich 1. Jahr alt war bekam ich einen Ball zum spielen und ein Tischerl mit zwei Stühlen. Das war mit zwei Jahren. *Als ich drei Jahre alt war bekamen wir ein Schwesterl dazu*, (aber das nur im allgemeinen).

Mit 4 Jahren konnte ich schon ganz gut gehen.] Ich hatte eine Gehschule.

[Mein Vater sagte zu mir, bleib nur schön brav, wenn du groß bist, bist du erwachsen. Da war ich 6 Jahre alt.]

der Vater war so lieb und schenkte mir acht schöne Tiere. Das war mit 6 Jahren. [Als ich 7 alt war, fuhr ich mit meinen Ältern nach Wien in den Schönbrunner Tiergarten. Dort sahen wir vorerst ein paar Löwen, einen Fuchs und wilde Hunde. Mein Vater meinte die Giraffen seien die schönsten Tiere, die Affen sind possierlich und Zebras im Vorgarten,] und Katzen sahen wir sowie einen Orang-Utan. [Dann] fuhren wir zum Rathaus, Zur Votivkirche, und [kehrten wir in das Café-Imperial ein] und bestellten einen Mokka für Vater und zwei Kaffee mit drei Stk. Würfelzucker - - für Mama und mich. Alsdann bekamen wir auch den Stephans-Dom zu sehen. [Auffallend war der Stadt-Lärm. + der Straßenbahnen welche unentwegt klingelten.] der Herr Vater sagte da der Heldenplatz und das Parlament war *ein Wort* das ich nicht verstanden habe. [Das war mit 8 Jahren. -]

[Mit 9 Jahren hatten wir einen SchulAusflug gemacht.] Er führte uns auf den Michelsberg und auf den Waschberg. – [Die liebe Sonne brannte wie im – Süden und kehrten am Abend wieder zurück.] Der Hausberg von Stockerau; heißt der Waschberg. [Mit zehn Jahren trat ich zu den Pfadfindern bei.] Wir hatten als Feldherrn, - Herrn Meier. Wir fuhren alsdann in die Hauptstadt Ungarns – nach Budapest und hatten dort ein Renentere. Ich wollte – dies – überhaupt weil die Thierenschaft – Ich war bei den Tauben – und die ande-

ren bei den Adlern und Hirschen. Was ich noch schreiben wollte, der Bannhut passte mir gut. Das war mit 11. Jahren. Dieses wäre alles worauf ich mich erinnern konnte. Das mit 11 Jahren war das schönste Erlebnis das ich hatte. - - [Das 12. Lebensjahr war wirklich schön. Nun war ich schon 5 Jahre in der School und gestehe das Leben war wunder bar.] Wir spielten Völkerball. Und hatte er recht viel Pech dabei. Zu Hause musste ich immer Geschirr abwaschen und für den Dessert sorgen. Die School verrann wie im Blizzard. Später machte dies die Mutti selbst.

[Nachmittags ging ich inn die Lähre. Und lernte irgend einen Beruf.] ich erlernte das Dreherhandwerk und später das Schlosserhandwerk. Kaum allein erlernte ich einige Berufe mehr. Sodass ich zehn Berufe hatte. Fleischer, Wurstmacher, Hutmacher, Bauer, Landwirt, Friseur, und noch einige mehr. [Der Jägerberuf war mir neben der Fleischhauerei der Liebste Beruf. So ging das 13. Schooljahr zu Ende und das 14. Begann.]

[Es ging verhältnismäßig langsam vorbei] Ich begegnete vielen Lausbuben und einer davon war der Höller. Ich lernte nur sooo nebenbei. Nur zum Lebenserhalt. Diese. Die Aufgaben hatte ich auch gemacht, aber eben verspielt. Das Letzte Schooljahr war das böseste. Sodass ich es sehr schwer hatte. [Da kam es zur Revolte und die Silbernot brach herein. Kein Geld hatten wir nur zum Auskommen.] 1 S hatte ich mir verdient. Das ging für das Fleisch auf, das wir beim Fleischhauer kauften. [Mein Vater war gerade dabei, wie die Mutter einen Hasen bekam und schlachtete. Das Fell wurde abgezogen. Er schmeckte mir zu gut. Das war das 14. Lebensjahr.]

Der Klassenvorstand hatte als wir das [letzte Schooljahr] zu Ende führten einen Plan. [Einen Reiseautobus gepachtet und eine Reise in die Alpen gewagt.] die wir im September starteten. [Der Auszug der Schoole war mein schönstes was ich erlebt habe.!! Ernte kam. Die Heubutten standen überall. Die Lebensordnung die wir sahen, war das wunderbarste Erlebnis.] Drin in der Steiermark ist es wirklich schön. Der Klassenvorstand sagte nun geht es nach Osttirol. Die Grenze war nah. Dann ging es über Lienz nach Landeck wo wir die Nacht verbrachten. Dann ging es per Bus weiter nach Norden – *Salzburg* – Salzburg war unser nächstes Reise-Ziel. Der Obersalzberg ging an uns vorbei. Salzburg die Hauptstadt des Landes. War wunderschön. Der Bürgermeister hat uns begrüßt und uns eine gütige Heimreise versprochen. Auch der Bürgermeister von Landeck und Lienz hatten uns frohe Ostern gewünschen... [Das war das 15. Lebensjahr.]

[Mit dem 16. Lebensjahr war Schulschluss. Eine Lehre bekam ich nicht. Dann studierte ich Musik, spielte Klavier bei der Frau Göschl,] und zwar spielte ich bis 20. Lebensjahr. [Dieses 17. Lebensjahr verging wie im Fluge. Frau Göschl ist eine liebe Frau. Ich fütterte dieses Geflügel der Großmutter. Dann spielte ich wieder Klavier. Dieses war die schönste Zeit. Dann fütterte ich wieder die Hühner und den Zwerghahn samt Familie. Das war mit dem

18. Lebensjahr.] [Das 19. und 20. Lebensjahr war ich daheim. Ein Ausgesteuerter. Da, so ging das weiter bis zum 25. Lebensjahr. Schließlich kam ich] in das psychiatrische Krankenhaus, [hierher], [meine Ältern waren an Allem Schuld. Diese fünfundzwanzig Jahre werde ich nie vergessen.] Im psychiatrischen Krankenhaus kam ich zur Gärtnerei, wo ich bis zum fünfzigsten Lebensjahr verblieb. [Hier feierte ich 25 mal die hl. Weihnachten] und den Krampus mit Nikolo. Er hat mir viel gebracht neben einem Krampussackerl auch Äpfel und Orangen und Feigen waren dabei. Auch Bäckerei war mitten drin. Etwas über 18 Tage verstrichen. Das Christkind war da. Wobei ich der Niederösterreichischen Verwaltung des psychiatrischen Krankenhauses zu tiefem Dank verpflichtet bin und war. [Ich sah einen zwei Meter hohen Weihnachtsbaum. Werter Direktor ich merke mir den Baum ewig, so lange ich lebe. Danke Ihnen Herr Verwalter wirklich sehr und zwar in dieser Schrift.

gez. Alexander

Herbecks *Lebenslauf* ist eine Danksagung mit Überraschungen. Er hat ihn im Alter von 50 Jahren verfasst, und er schreibt ihn in pedantischer Manier, Daten chronologisch aneinanderreihend, in kurzen, nüchternen Sätzen, ohne eine innere Beteiligung erkennen zu lassen. Er schreibt zwar in der Ichform, unterschreibt aber mit Alexander, und wenn man den ersten Abschnitt bis etwa zum 3. Lebensjahr gelesen hat, weiß man: Der Autor listet Daten und Ereignisse auf, doch sie ergeben anstelle eines Lebensberichts einen Erlebnisbericht, dessen Ich abschnittsweise dem Kind und dem Unterzeichner, Alexander, zuzuordnen ist. Nur eins scheint sicher: das ist nicht der tatsächliche Lebenslauf des Ernst Herbeck.

Wer kann sich schon an die Farbe seiner ersten Decke erinnern oder an Einzelheiten seiner Taufe? Ob der Forstadjunkt dem Säugling tatsächlich eine Wildente geschossen hat? Erinnert sich der Neugeborene an den Blick des Försters in seine Augen wie an einen Gruß, oder stellt er vielmehr einen magischen Bezug her? Spätestens jetzt wird klar, dass das Ich den Part des Passiven verkörpert, das sich in einem Deckerl befindet, in einem Wagen geschoben wird, dem kaltes Wasser auf den Kopf geschüttet wird, das im Hof an der Mauer abgestellt wird.

Dem Sechsjährigen offenbart der Vater aber eine Lebensweisheit, deren Einfalt tautologisch noch auf die Spitze getrieben wird: „bleib nur schön brav, wenn du groß bist, bist du erwachsen.“. Diese Art der Zuwendung führt der Vater fort, wenn er dem Kind „acht schöne Tiere“ schenkt und mit der Familie des Achtjährigen Ausflüge in die Stadt unternimmt, ihn mit den Zootieren vertraut macht, indem er die Giraffen „schön“ und die Affen „possierlich“ nennt, dann die obligatorische Kirchenbesichtigung absolviert und die

Einkehr ins „Café-Imperial“. Alexander beschreibt viele Details dieser Ausflüge und hebt besonders den Lärm des Stadtgetriebes und das unentwegte Klingeln der Straßenbahn hervor.

Die Zeit als Schüler und als junger Erwachsener beschreibt er als sehr ereignisreich. Und ebenso, wie die Erinnerung als Baby und Kleinkind kaum realistisch sein kann, so ist auch die Schilderung seiner vielseitigen Berufsausbildung phantastisch. Alles scheint an ihm vorbei zu fliegen, so wie die Landschaft auf seinen Ausflügen nach Osttirol, Lienz, Landeck oder nach Norden, und schließlich die Alpen auf seiner letzten Reise als Schüler. Alexander benutzt die Rückerinnerung an diese Jahre als Fundament, das alles, was danach kommt, zu tragen hat, und er schmückt es mit Ornamenten der Schönrederei:

„Das mit 11 Jahren war das schönste Erlebnis das ich hatte.“

„Das 12. Lebensjahr war wirklich schön.“

„.... und gestehe, das Leben war wunderbar.“

„Der Auszug aus der Schoole war mein schönstes was ich erlebt habe.!!“

„Die Lebensordnung die wir sahen, war das wunderbarste Erlebnis.“

„Dann spielte ich wieder Klavier. Dieses war die schönste Zeit.“

Er berichtet, dass er im Alter von 25 Jahren in die Psychiatrie eingewiesen wird, und damit findet ein Paradigmenwechsel statt. Die Bewegung wird zum Auf-der-Stelle-treten, nichts geschieht mehr, von dem er schwärmen könnte. Nur Anstaltsmonotonie – „25 mal die hl. Weihnachten und den Krampus und den Nikolo.“ Der Leser sieht vor Augen, wie der Schreiber zum Zwergen wird, den „zwei Meter hohen Tannenbaum für bemerkenswert hält und damit seine Persönlichkeit vollends in die passive Rolle der Babyzeit zurücknimmt, sich devot bei der Niederösterreichischen Verwaltung für den bunten Weihnachtsteller bedankt.

Wir, die wir inzwischen eine Vielzahl seiner Gedichte gehört oder gelesen haben, kennen seinen Hang zur (Selbst-) Ironie, doch es fällt schwer zu entscheiden, was Herbeck bei diesem Werk geleitet haben mag, eine grenzenlose Zuneigung zu seinem Therapeuten, den er auf keinen Fall in die Anklage gegen seine Eltern einbeziehen will, oder das Bedürfnis, das dumpfe Treiben im Anstaltsalltag durch maßlose Über – Treibung zu ironisieren; oder hat er die Rolle als Zwerg angenommen, der den zwei Meter hohen Weihnachtsbaum schon für einen bewundernswerten Riesen hält?

Auch Hirsch hält die Frage offen. Er lässt die ‚Mutter‘ aus *Das Leben* zitieren: „DAS IST SCHÖN SCHON SO SCHÖN ALS DAS IST SEHR SCHÖN [...]. Sie scheint die Ent-

wicklung ihres Sohnes nicht zu verstehen oder zu verdrängen, sieht in ihm noch immer den Elfjährigen, und die letzten Worte klingen wie ein Seufzer in Selbstmitleid: ES FANGT SCHÖN AN DAS SO SCHÖN SCHWER IST DAS ES AUCH“.

Weltuntergang 3

Hirsch bezieht sich mit dem Titel dieser Szene auf die dritte Fassung des *Weltuntergang*. Den Text der ‚Frauen‘ kennen wir bereits aus dem 1. Bild unter der Szenenüberschrift „Das Leben ist schön (Libretto S. 35). Hier wiederholen sie ihre Wortlitanei, in die die ‚Männer‘ kurze Verse aus verschiedenen Herbeckgedichten einflechten. Mit dem Titel zum 5. Bild hat der Librettist die Untergangsstimmung wieder aufgenommen, mit dieser letzten Szene führt er sie zum dramaturgischen Ziel, indem er die ‚Männer‘ kurze Textauszüge aus vier verschiedenen Herbeckgedichten vortragen lässt, die in die Schlussverse der 2. Fassung des *Weltuntergang* münden.

Der Pfadfinder: Das Ei ist rund, die Erde weint. Die Sonne lacht, der Himmel dröhnt. *Das Ei* (H 46).

Der Zwerkg: Die Zeit ist aus die blöde See. *Die Zeitung*. (H 70).

Der mit der Wunde: Du liebe Zeit, die Welt ist nah. *Weihnachten 1967* (H 66).

Der Blindgänger: Die Welt geht unter der Arzt geht heim. Nun muss noch mal geschieden sein. *Weltuntergang* (2) (H. 82).

Der Rückzug in die Innenwelt ist nunmehr vollzogen, szenisch begleitet durch den schwebenden Rhythmus des Frauenensembles, das den resignierenden Zitaten der ‚Männer‘ den akustischen Hintergrund gibt und schließlich in die Tonbandmusik des Epilogs einfließt.

Epilog: Das stille Zimmer – die Nacht

Auch den Epilog hat der Librettist mit Zitaten aus zwei Herbeckgedichten überschrieben. Der erste Teil, aus *Stille* entnommen, ist bereits vom Titel des 4. Bildes bekannt, hier jedoch nicht mit dem *Abgrund*, sondern mit einem Auszug aus *Die Geborgenheit* verbunden. Auch hier sitzen sich die beiden ‚Sprecher‘ wieder an einem Tisch gegenüber, doch ihre Texte sind dem Theatergäst zugänglich.

Die Geborgenheit. (H 60, 07. 06. 1967).

Sprecher 1: Halb erfroren, halb befangen, liegt
er im ewigen Eis.

Ein Junge liegt in eiskalter Nacht.
Die Uhr geht still, die Zeit geht leis.
Bis dass die Bettkante kracht.

Das lyrische Ich ist hier ein „Junge“, dessen Lebenskraft eingefroren ist in ewigem Eis und Dunkelheit, und selbst die Zeit folgt dem Gesetz der Starre. Doch Herbeck kann es nicht bei den vier Versen belassen, denn eine solche Stille muss sich den Ausweg zum Leben erhalten, sonst wäre sie Totenstille, nicht Geborgenheit. Diesen Ausweg findet der Dichter mit dem fünften Vers. Das Ende der Dunkelheit, der Lethargie, muss unüberhörbar sein, und er setzt mit dem Verb „kracht“ den donnernden Kontrapunkt zur „Nacht“. Eine solche aprosdoketische Pointe ist für den Dichter Herbeck nicht ungewöhnlich, dem Schizophrenen mag sie helfen, die Ich-Struktur zu stützen.⁸⁹

Von hier an verläuft das ‚Tischgespräch‘ in Dialogform, ‚Sprecher 1‘ rezitiert Verse aus *Stille* (s. S. 94), ‚Sprecher 2‘ spricht Zeilen aus *Der Blick*. (H 139, 13. 04. 1976).

Sprecher 2: Der Augenblick, der Durchblick durch einen Tunnel.

Sprecher 1: Die Windstille und der Wald.

Sprecher 2: Der Anblick.

Sprecher 1: Das stille Zimmer. Das stille Kind.

Sprecher 2: Der Hinblick, der Ausblick durch das Fenster./ Der Blick ist starr.

Sprecher 1: Ein stiller Name. / Ein Schriftname, – und ein stilles Buch.

Sprecher 2: Der Blick der Rehe. Der Liebesblick.

Sprecher 1: Ein stiller Ozean.

Der Schlüssel zum Verständnis dieser Verse liegt in der gleichzeitigen Anwesenheit der ‚Frauen‘, die mit ihrem textlosen Gesang die ‚Männer‘ diskret auf sich aufmerksam machen. Es ist die Sache der ‚Sprecher‘, den Ball aufzunehmen und einen Weg zu finden, die krankhafte Sperre zum weiblichen Geschlecht zu überwinden.

Dazu schreibt der Librettist dem ‚Sprecher 1‘ die Rolle des Zögernden, in sich Gekehrten zu und gibt ihm die Verse aus *Stille*.

⁸⁹ S. dazu auch Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1968, S. 149 u. 150.

„Sprecher 2“ zitiert versweise aus *Der Blick.*, seine Augen müssen nicht suchen, sie blicken, ob durch den Tunnel oder das Fenster, starr, ohne auszusprechen, wessen Anblick sie anzieht. Erst nach der Metamorphose zum Reh, dem Synonym für das Scheue, Flüchtige, Unschuldige, gelingt es ihm, die Sperre der Zunge zu überwinden: „Der Liebesblick“.

Das schizophrene Ich des Dichterpatienten hat alle Herausforderungen des Schicksals, Entstellung, Demütigung, den Herrn Czack⁹⁰ in seinen Phantasien und selbst den Weltuntergang erlebt und überstanden, er hat den ersten Schritt zum weiblichen Geschlecht im Blick gehabt – doch vor ihm liegt stets „Ein stiller Ozean“.

⁹⁰ Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978, S. 85.

Die Musik

Nach der Analyse des Librettotextes und dem Versuch, Sinn und Gehalt der schizophrenen Dichtung uns Normalsterblichen zu erschließen, liegt es nahe zu fragen, ob die gefundene semantische Substanz und deren ethischer Gehalt auch in der Musik wiederzufinden sind und, wenn ja, welche musikalischen Instrumente der Komponist gebraucht hat, um dieses Ziel zu erreichen.

Prolog: Das stille Zimmer – der Traum

Die Partitur sieht für den Prolog ausschließlich Geräusch- und Sprachvorträge vor.⁹¹ Die Übertragung der Geräusche übernimmt ein Tonband, im Verzeichnis der Orchesterbesetzung allerdings nicht aufgeführt, die Sprechrollen werden von den Sprechern 1 und 2 getragen. Sie sitzen sich zunächst schweigend gegenüber. Nach einiger Zeit wird die Sprachlosigkeit durch ein nach aneinanderstoßenden Holzscheiten klingendes Geräusch vom Tonband begleitet, vor dessen Hintergrund die Sprecher ihre Texte deklamieren. Für ‚Sprecher 1‘ besteht der Text aus dreizehn einsilbigen Artikeln, mit einer Ausnahme nur bestimmte Artikel. In der gleichen Zeit, aber nicht synchron, spricht sein Partner sechs mal das Hilfsverb „ist“, nur dreimal unterbrochen durch ein Verb und Konjunktionen, alle Worte sind jedoch auch hier einsilbig.

In einem zweiten Block wird wiederum einsilbiger Text vorgetragen, doch es deutet sich an, dass aus den Wortketten einmal Lyrik werden soll. ‚Sprecher 1‘ beschränkt sich zwar weitgehend auf seinen ersten Textblock, gelegentlich ersetzt oder ergänzt durch ein Hilfsverb oder eine Konjunktion, während ‚Sprecher 2‘ seinen Text wiederum in die Lücken der Wortkette seines Partners spricht, diesmal aber sind es einsilbige Substantive. Auf diese hilflos erscheinende Weise formt sich, unterstützt durch Feuergeräusche vom Tonband, das Herbeckgedicht *Der Traum*. ‚Sprecher 1‘ trägt beide Strophen flüssig und entspannt vor, sein Mitspieler begleitet ihn mit stummen Lippenbewegungen, nur in den letzten Zeilen gelingt es ihm, ein paar Wortfragmente hörbar zu machen.

So vermittelt der Prolog auf eindrucksvolle Weise das Verhältnis zwischen Arzt und Patient. Beide sitzen sich wie zu einem Therapiegespräch gegenüber, hier der besorgte, aber ratlose Therapeut, dort der schizophrene, sprachbehinderte Patient. Der Mediziner erkennt die Grenzen seiner ärztlichen Kunst, ratlos gibt er dem schweigenden Patienten ein Stück

⁹¹ Siehe Kap. Michael Hirsch, Zum Werk u. Zur Oper, S. 23 u. 25

Papier, einen Schreiber und ein Stichwort dazu. Wenn er nicht spricht, wird er vielleicht schreiben – ein Versuch.

Der Patient lässt sich tatsächlich herausfordern, er verweigert sich nicht. Seine Sinne werden wach, er empfindet den hölzernen Klang seiner Umwelt, sein Denken erfasst das Stichwort – zunächst abweisend, schließlich doch dem Arzt gehorsam folgend. „Der Traum“: Sein Ich verbindet das Wort mit Bildern, es formt sie zu Worten, sie festigen sich zu Metaphern. Das Es versucht zu ordnen, ergreift die leicht fassbaren Bausteine und legt sie ab. Der schizophrene Verstand erregt sich, die Klangkulisse wird feurig aggressiv, bis die Gedanken unter Kontrolle sind. Jetzt gewinnen die Lexeme, die Verben, die Artikel, die Metaphern Struktur, die Feuergeräusche nehmen den gewohnten hölzernen Klang wieder an, die Hand schreibt, was das Ich gefunden hat, in aller Gelassenheit. Der Verstand sitzt mit am Tisch, stumm, aber beteiligt.

1. Bild: Die wilden Küsse der Bubenjugend

A. Der Zauberergarten

Während des Prologs lagen Bühne und Orchestergraben im Dunkeln, Licht gab es nur für die beiden Sprecher am Tisch. Das Ende des Textvortrags ist gleichzeitig Übergang zum 1. Bild. Im Orchester wird die Pultbeleuchtung eingeschaltet, der Zuschauer erwartet jetzt Musik. Doch Dirigent und Spieler scheinen noch in Nachdenklichkeit zu verharren, sie brauchen die Anregung durch ein Tonband, um zur Routine des Instrumentenstimmens zu finden. So entspricht die Antwort des Komponisten dem Abschluss des Teils A im Libretto.

B. Der morgengraue Tag

Das Stimmen der Orchesterinstrumente geht nach eineinhalb Minuten übergangslos in den Teil B über. Für zehn Sekunden verharren alle Instrumente auf dem Kammerton und die Dynamik wird von *mf* auf vierfaches *p* zurückgenommen. In Zeitschritten von jeweils zehn Sekunden wechseln die Harmonien, zunächst durch Intervallsprünge nach unten, im weiteren Verlauf auch nach oben. Ein tonales Zentrum ist jedoch weder horizontal noch vertikal zu erkennen. Nur das gehaltene *a* der Celli und das nach den ersten zehn Sekunden durchgeholtene *d* der Kontrabässe bieten dem Ohr eine Orientierung. Nach dem sechsten Schritt ist das dissonante Ziel erreicht, Klavier, Celesta und Harfe setzen aus, alle anderen Instrumente verharren im vierfachen *piano*, nur Cello und Kontrabass heben sich dynamisch her-

vor, für sie gilt in den vorausgegangenen drei mal zehn Sekunden ein *crescendo* vom vierfachen zum jetzt zweifachen *p*. Dieser so erreichte Orchesterklang wird weitere 20 Sekunden durchgehalten, so dass der Takt 2 insgesamt 80 Sekunden lang ist. Der morgengraue Tag ist eingeleitet, die Verse des ‚Blindgängers‘ können vorbereitet werden.

Der frühen Stunde angemessen lautet die Spielanweisung „*äußerst rubig*“, verbunden mit der auf M.M. $\text{J} = 40$ festgelegten Tempoangabe. Dem entspricht auch der melodische, rhythmische und dynamische Verlauf des Satzes. Für die Dynamik gilt zunächst ein dreifaches *p*, das nur für kurze Momente auf *p*, ausnahmsweise auch *mp*, angehoben, jedoch unverzüglich wieder zurückgenommen wird. Ein melodischer Gang ist durch die langen, oft über mehrere Takte hinweg gebundenen, Notenwerte kaum zu erkennen, und dort, wo Intervallschritte oder auch –sprünge verzeichnet sind, wird ihre belebende Wirkung in den meisten Fällen durch Pausen gedämpft. Ein Minimum an Spannung erhalten die 18 Takte dieses Satzes durch einige rhythmische Besonderheiten. Dazu gehört die häufig angewendete Bogenbindung eines unbetonten Notenwertes über den Taktstrich hinweg (Dehnung) oder die Akzentverschiebung durch Anordnung des Notenwertes auf unbetonte Zeit, während der betonte Taktteil pausiert.

Allein der doppelt besetzte Schlagzeugpart lässt ahnen, dass das Morgengrau auch zum Tag werden will. Zwei Mal drei hängende Becken begleiten das Orchester, beginnend mit Takt 11. Ihr Metrum setzt gleichlaufend mit dem Orchester mit einem 4/4-Takt ein, doch schon nach zwei Takten wechselt es in 5/4, fällt zurück in 4/4 und anschließend in 3/4, so dass der ganze Part 40 Viertel umfasst und mit Takt 20 der Partitur abgeschlossen ist. Aus der anfänglichen Begleitung ist auf diese Weise ein rhythmisches, vom Metrum des Orchesters unabhängiges Gegenspiel geworden, wenn auch dynamisch sehr verhalten und nur mit weichem Schlägel vorgetragen.

Nunmehr scheint sich Leben zu regen im Morgengrauen des Tages. Diesen Wandel gestaltet der Komponist in seinem über 30 Sekunden gestreckten Takt 22. Aus dem Orchester bleibt die Streichergruppe mit einem *cis* - *fas* – Klang stehen, verstärkt durch einen akzentuierten Klavieranschlag *c1* - *d1* - *gis2* - *c3*. Der *f*-Einsatz wird in langgezogenem *decrescendo* bis auf zweifaches *p* zurückgenommen, währenddessen unartikulierte Männerstimmen zu vernehmen sind. Sobald die Streicher ihr *pianissimo* nach etwa 15 Sekunden erreicht haben, verdichten sich die Stimmen zum Vortrag des ‚Blindgängers‘: „Wie Schäflein hoch am Himmel ...“. Nach dem letzten Vers verstärken die Streicher das *pianissimo* zum *ff*, gleichzei-

tig kommen die zwei Schlagzeuge hinzu, und mit Takt 23 setzt wieder das volle Orchester ein, um zum Ziel des eingeleiteten Tages zu führen, zum *Leben*.

Der nächste Abschnitt soll zwar laut Partitur *etwas bewegter* gespielt werden, liegt aber mit M.M. $\text{♩} = 48$ (nachfolgend stets auf Viertel bezogen) immer noch im unteren Bereich des Largo. Der metrische Ablauf ist durchgehend auf die Viertelnote bezogen, doch wechselt der Zähler mehrfach. So kommt neben dem einleitenden 4/4 auch 5/4 und 6/4 vor, und diese metrische Ordnung wird vielfach durch Überbindungen, häufige rhythmische Akzentverlagerungen durch Triolen, Quintolen und Septolen (T. 27, T. 36) gestört.

Die Dynamik ist auch in diesem Abschnitt sehr zurückgenommen. Sie liegt weitgehend im *piano*-Bereich, schwindend bis zum vierfachen *p*, und kommt nur in Einzelfällen einmal zum *f* oder *ff*, doch auch dann nur für ein oder zwei Takte oder um eine Viertelnote zu akzentuieren.

Der Melodieverlauf der Orchesterinstrumente lässt eine in sich geschlossene, tonale, Ausdruck vermittelnde Linie nicht erkennen. Er enthält Intervallschritte in langen Notenwerten, oft aber auch extreme Intervallsprünge bis zur Terzdezime (z. B. T. 41 Klavier). Durch Versetzungszeichen ergeben sich übermäßige und verminderte Intervalle, in vielen Fällen auch aufsteigende und abfallende Tritoni.

Im Gegensatz dazu steht das mit Takt 22 einsetzende Vibraphon. Es begleitet das Orchester, zusammen mit einem zweiten Schlagzeug aus drei hängenden Becken, über 100 Sekunden ohne ein konkret festgelegtes Metrum, aber mit einer wellenförmigen Melodiebildung, z. T. mit Halbton- und Sekundschritten, oft aber Intervallsprüngen bis zur Oktave. Auch hier ist eine tonale Zuordnung wegen der häufig gebrauchten Versetzungszeichen nicht möglich. Der Ambitus reicht vom *fis* bis zum *g3*. Der Komponist gibt dem Spieler die Möglichkeit des freien Vortrags, so dass sich durch dessen Phrasierung trotz fehlender Terz Anklänge an bestimmte Modi ergeben können, z. B. in der letzten Zeile g- Moll mel., d- Moll mel., g- Moll rein und, abschließend, g-Moll rein.

Zur Dynamik gibt es keine konkrete Vorgabe, doch sie soll dem Orchester angeglichen werden.

Mit diesen Gestaltungsmöglichkeiten wird der Spieler zum Interpreten. Er kann Phrasierung, Dynamik, Klangfarbe und, in Grenzen, auch das Tempo gestalterisch einsetzen, so dass trotz der weitgehend dissonanten Intervalle ein Klanggebilde entsteht, das den „mor-

gengrauen Tag“ im Sinne der Herbeckverse vorbereitet, die die ‚Männer‘ mit Takt 44 vortragen.

Gleichzeitig mit dem Vibraphon, also in Takt 22, nach dem Textvortrag des ‚Blindgängers‘, setzt ein zweites Schlagzeug ein, bestehend aus drei hängenden, verschieden großen Becken, doch im Gegensatz zum Tempo des Orchesters (M.M. $\downarrow = 48$) gilt hier die Anweisung M.M. $\downarrow = 40$, so dass auch die rhythmisch-metrische Ordnung asynchron zum Orchester liegt. Der rhythmische Grundwert der 20 Takte beträgt einheitlich Viertel, der Zähler wechselt jedoch zwischen 3 und 5. Bei durchgehend zweifachem *piano* hat der Spieler zwischen weichen und harten Schlägeln und Trommelsticks zu wechseln.

C. Das Leben ist schön

Das Ensemble der ‚Frauen‘ setzt den Wortvortrag der ‚Männer‘, die den aufkommenden Tag begrüßen, durch die fünfstimmig vertonte Reihe von Herbeckzitaten fort. Nach dem Libretto könnte der Hörer eine rhythmisch betonte Textur erwarten, deren Tempo zunächst lebhaft beginnt und bald in feierliche, im Dur-Modus dargestellte Bewegung übergeht.

Doch so klar ist der Komponist dem Librettisten nicht gefolgt. Schon im Takt 44 hat er das Orchester auf sieben Instrumente zurückgenommen, und zur Begleitung des ‚Frauen‘-Ensembles beschränkt er sich auf Celesta, Harfe und Klavier. Das Tempo beschleunigt er nur sehr behutsam auf M.M. $\downarrow = 48$, also *etwas bewegter*, und ebenso behutsam hebt er die Dynamik der Stimmen vom dreifachen auf ein zweifaches *piano* an, das die ‚Frauen‘ auch durchgehend einzuhalten haben. Vor diesem Hintergrund bilden die wenigen Crescendo-Decrescendozeichen auf langwertigen Noten milde Konturen. Lange, teilweise mehrfach übergebundene Noten, verbunden mit bis zu 6/4 ausgedehntem Metrum, prägen den melodischen Verlauf, dessen rhythmische Gestaltung oft gegen die vom Takt vorgegebene Ordnung verläuft.

Das erste Wort des Textes, die Konjunktion „und“, wird mit vier Zählzeiten bewertet, deren Einsatz jedoch auf der unbetonten zweiten Taktzeit liegt. Die durch den Bindebogen zum nächsten Takt aufgehobene rhythmische Ordnung des vorgegebenen 4/4-Metrum erersetzt der Komponist durch einen dynamischen Akzent, der jedoch nicht im rhythmischen Ablauf des Taktes, sondern zwischen den Zählzeiten drei und vier liegt. Für die restlichen 3/4 des übergebundenen Taktes ist eine Pause notiert.

Die nächsten beiden Worte, „ist so“ (T. 51), erhalten je einen Achtelwert, und zwar am Anfang und am Ende des Taktes mit einer dazwischenliegenden 3/4 Pause. Im nächsten Takt 52 setzt das Wort „hell“ nach einer 1/2 Pause ein und wird mit zwei weiteren Zählzeiten in den Takt 53 übergebunden. Hier wird der rhythmisch wirkungslos gewordene Taktwechsel dynamisch durch ein *crescendo – decrescendo* akzentuiert. Das folgende „und“ liegt jetzt zwar auf betonter Zeit (T. 54), doch bleiben die drei oberen Stimmen auf unveränderter Tonhöhe *g1 – a1 – b1*, so dass das „und“ nur wie ein Anhängsel zum vorangegangenen „hell“ erscheint. Im Gegensatz dazu schiebt sich das folgende „groß“, obwohl rhythmisch auf verlorenem Posten und nur ein Achtel wert, durch einen Septimenaufwärtssprung im Hohen Sopran vom *b1* zum *a2* und durch einen Oktavsprung im Sopran von *a1* auf *a2* deutlich in den Vordergrund.

Zu dieser gesangstechnisch inszenierten Betonung addiert sich der harmonische Effekt: Das als Gleiteton⁹² wirkende *b1* wird nicht zum naheliegenden *a1*, sondern zum extrem hohen und entfernten *a2* geführt, die zweite Stimme springt von *a1* auf *a2*, die fünfte dagegen von *es1* um eine verminderte Quinte abwärts auf *a*. Nur die beiden mittleren Stimmen halten die harmonische Balance, weil sie sich nur um eine Stufe bzw. gar nicht bewegen, um, wie alle anderen Stimmen, das angestrebte Ziel zu erreichen: das Achtel *a – a1 – a1 – a2 – a2* zwischen zwei für alle Stimmen geltenden Achtelpausen.

Das folgende „und“ wirkt wieder wie an- oder auch abgehängt. Das Wort „weit“ bildet den Schluss des ersten Verses, seine prosodische Bedeutung bezieht es aus der über acht Viertel ausgedehnten, harmonischen Delikatesse, die ihm der Komponist verliehen hat: *es1 – a1 – d2 – es2 – a2*. Das Bemühen, das im Libretto gefundene jambische Versmaß und darüber hinaus dessen ethische Bedeutung in der musikalischen Gestalt wiederzufinden, scheint jetzt eher zu gelingen als zunächst vermutet:

„und“ – T. 49 u. 50 – steht als *d1 – d2*-Einklang auf unbetonter Zeit, sein über den Taktstreich gebundener langer Notenwert vermittelt zögerliche Unsicherheit, das Gegenteil von Betonung im Sinne von Thesis.

„ist“ – T. 51 – liegt auf betonter Zeit und führt darüber hinaus einen Akzent, harmonisch mit Grundton und Sexte aus g-Moll ausgestattet, also eindeutig als betont (Thesis) einzustufen.

„so“ – T. 51 – auf unbetonter Taktzeit liegend, harmonisch dissonant (*d1 – a1 – b1 – d2 – a2*), also unbetont.

⁹² Gleiteton: gemeint ist der dem leittönig wirkenden Halbtonschritt von der 3. zur 4. Stufe entgegengesetzte Schritt von der 4. zur 3. Stufe.

„hell“ – T. 52-53 – setzt zwar nicht auf erstbetonter Taktzeit ein, gewinnt aber durch den langen Notenwert an Gewicht, verstärkt durch den dynamischen Akzent, also betont.

„und“ – T. 54 – im melodischen Verlauf unauffällig, harmonisch dissonant, textlich ohne semantischen Gehalt, insgesamt also einzeitig unbetont trotz seiner rhythmisch betonten Stellung.

„groß“ – T. 54 – durch herausragende Intervallsprünge bis in den Grenzbereich der oberen Stimmlage wird der Semantische Gehalt des Textes betont und durch den Eintonklang $a - a1 - a2$ harmonisch gestützt.

„und“ – T. 54 – melodisch wie harmonisch und auch vom Notenwert mehr als eine Konjunktion.

„weit“ – T. 55-56 – mit einem Notenwert von neun Vierteln, die Viertelpause am Ende des Taktes 56 mitgezählt, und der Grenzlage $a2$ des Hohen Soprans über $es2 - d2 - a1 - es1$ wirkt dieser Mehrklang wahrlich schwer genug für ein deutlich betontes Versende.

Nach dieser ins Einzelne gehenden Analyse des ersten Verses ist die im Libretto gefundene rhythmische Versordnung auch weiterhin wiederzufinden: Vers zwei umfasst die Takte 57 bis 59 und lässt sich trochäisch betonen; Vers drei besteht ausschließlich aus zweizeitigen Substantiven, die, mit Takt 19 beginnend, auch durchweg mit halben Notenwerten dargestellt sind. Sie liegen jedoch stets auf zweiter Zählzeit und werden innerhalb des Taktes durch Viertelpausen ein- und ausgeleitet. Ein besonderes Gewicht kommt dem letzten Wort des Verses zu: nach einem spannungsreichen Takt 65 ($es1 - g1 - a1 - es2 - a2$) gilt eine Pause von sechs Takteinheiten für das Ensemble, bevor der Einklang auf $g1$ in Takt 67 einsetzt und bis Takt 74 gehalten wird. Deutlicher kann man den Spondeus nicht artikulieren.

Auch die Jamben des vierten Verses sind in einer dem ersten Vers entsprechenden Faktur gestaltet. Sie umfassen die Takte 76, 77 und 78, wobei das Wort „schwer“, Takt 79, als akzentuierter Anfang des fünften Verses auch hier die im Libretto gefundene Katalexe des vierten Verses darstellen kann.

Der fünfte Vers hat zwar das gleiche Versmaß wie der zweite, er unterscheidet sich jedoch durch ein sehr gemessenes Tempo und vermittelt dadurch eine ruhige Distanziertheit., die durch die häufigen, zwischen den Worten liegenden Pausen noch betont wird. So wird auch der Schluss, das Wort „Welt“, mit einer über den ganzen Takt 84 ausgedehnten Pause

eingeleitet, dann aber lang anhaltend über zweieinviertel Takte ausgedehnt. Der Rest bis einschließlich des Schlussaktes 88 ist wiederum Schweigen.

Das Ensemble der Frauenstimmen wird von den drei Saiteninstrumenten Celesta, Harfe und Klavier begleitet, doch nur die Harfe liegt harmonisch im g-Mollmodus der Vokalstimmen.

Celesta und Klavier spielen durchweg leiterfremde, weitgehend hochalterierte Noten, so dass eine harmonisch gebundene, den Vokalstimmen zugeordnete melodische Gestalt nicht zu erkennen ist. Stattdessen entsteht, dem Charakter der Saitenschwinger entsprechend, eine glockenähnliche, idiophone, tröpfelnd klingende, aber harmonisch scharfe und rhythmisch spannungsreiche Begleitung des Ensembles. Der Komponist erreicht das durch Spielanweisungen wie z. B. „*sofort abdämpfen*“ oder „*non arpeggio*“ (T. 51), durch häufige sprunghafte, zu Triolen bis Septolen zusammengefasste Figuren (T. 55) und dynamische Besonderheiten wie z. B. $p < f$ *subito p* (T. 58 u. 59) oder überganglose, kurze Wechsel der Dynamik von $f - p - ff - p - ff - p$ (T. 75 - 77). Darüber hinaus ist die Dynamik der Begleitung weitgehend unabhängig vom Chor und zudem auch untereinander oft gegenläufig. So kommt es vor, dass die Celesta eine Auf- und Abwärtsfigur in *ff*, die Harfe dazu zwei Viertelnoten *mp* und *pp* und das Klavier gleichzeitig einen Zweiklang *mp* und eine Triole mit angehängtem Achtel im dreifachen *piano* spielt (T. 75).

Der Librettist hat der Szene eine Aufzählung von Worten zugrunde gelegt, die er verschiedenen Herbeckgedichten entnommen hat. Die Textanalyse zeigte, dass die unter dem Titel „Das Leben ist schön“ scheinbar willkürlich ausgewählten Begriffe der Wortkette auch Gemeinsamkeiten aufweisen, die sich zu einer konkreten, nachvollziehbaren Aussage entschlüsseln lassen, nämlich Schönrederei und mit Satire gepaarte Ironie als Antwort auf den Vortrag der ‚Männer‘.

Dieses Ergebnis lässt sich nunmehr auch in der Musik wiederfinden. So erinnert der für Chor und Harfe auf die Noten *D – Es – G – A – B* festgelegte Tonvorrat an die fünfsaitige Kithara zu Zeiten des griechisch-archaischen Stils, also zu Lebzeiten des Archilochos. Den drei mittleren Saiten entsprachen drei Ganztöne, der Abstand zur unteren und oberen Saite betrug jeweils einen Halbton. Der unserer heutigen Hörgewohnheit entsprechende Schluss, es handele sich um Stammtöne der g-Molltonleiter, ist also nur vordergründig zutreffend, denn es fehlen die wichtigsten funktionalen Beziehungen der Tonalität, die zu hören wir heute gewohnt sind, z. B. der eindeutige Grundton, der Molltetrachord oder eine durch ihren Leitton erkennbare Kadenz. Stattdessen vermittelt der Komponist durch seine

Fünftonordnung einen eigentümlich schwebenden, unschlüssig klingenden Chorgesang, der jedoch in der Begleitung durch die Selbstklinger fast spielerisch getragen wird. Hier findet sich der feine, verdeckte Spott, der die Ironie kennzeichnet und zur Satire werden lässt, und die Zweittonlücke zwischen *Es* und *G* ist die künstlerische Idee, einen solchen Vortrag zur Schönrederei, sprich zum Ausdruck hohler Artigkeiten, zu gestalten.

Die griechische Ethoslehre bietet jedoch noch einen zweiten Weg, der zum gleichen Ergebnis führt, denn der vom Komponisten auf die fünf Noten *d – es – g – a – b* beschränkte Tonvorrat und die damit verbundene Ordnung der Halb- und Ganztonabstände entspricht der Tonqualität der altgriechisch-lydischen Oktavgattung. Ihr Grundcharakter steht für Schmerz, so dass sie besonders in der Tragödie zu finden war. In Verbindung mit hesychastischem Tropos, dem insbesondere das gemessene, ruhige Tempo des fünften Verses entspricht, erzeugt sie nach griechischer Ethoslehre inneres Gleichgewicht und unterstützt die besonnene Distanziertheit der Chorlyrik. Wird dem Zusammenspiel von Tonqualität und Tropos ein trochäischer Rhythmus unterlegt, so erhält diese Musik, sofern sie feierlich getragen gespielt wird, die auch für den Tempeldienst notwendige Würde, nach Archilochos aber auch die zum Vortrag satirisch-ironischer Gedichte beliebte Zweideutigkeit,⁹³ deren ureigenes Gesicht die Schönrederei ist.

So findet sich die Botschaft des Librettos in der Musik bestätigt.

D. In einer Stadt Trumau

Der erste Takt der neuen Szene ist wiederum auf 30 Sekunden bemessen. „Der Blindgänger“ und „Der Zwerg“ haben darin insgesamt 20“ Zeit, um nacheinander ihre Verse zu deklamieren. Die beiden Gedichte entwickeln den dramatischen Verlauf einer zunächst harmlos erscheinenden jugendlichen Spielerei mit dem Feuer, die jedoch schon bald außer Kontrolle gerät. Aus einer Zigarette wird ein Buschbrand, und schließlich brennt ein Haus ab.

Der Textdichter hat die Gefahr und den dramatischen Ablauf des Geschehens in seinen beiden Gedichten so lapidar wie stringent dargestellt, und der Komponist trägt der Nüchternheit des ersten, der Emphase und Fiebrigkeit des zweiten Gedichts durch den außerordentlich knappen Zeitrahmen Rechnung, den er den beiden Sprechern zugesteht. Er zwingt sie damit, alle Affekte allein durch den rhetorischen Vortrag darzustellen, ohne die im Operngenre mögliche Unterstützung durch die Musik – oder fast, denn hier hilft der

⁹³ Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Tutzing 2/1968, S. 67, 68, 93, 94, 128 u. 142.

Komponist auf eine besondere Weise mit einem Ensemble aus Holzbläsern und Streichern. Für die Erste Violine sind im freien Vortrag anzuspielende Cluster von Flageolettönen notiert, die übrigen Streicher begleiten, ebenfalls ohne Takt- und Rhythmusvorgaben, mit gezupften, mit Springbogen oder Bogenstange geschlagenen Tönen. Die Bläser überlagern das Spiel sporadisch und punktförmig im *staccatissimo*. Somit gestaltet der Komponist die Instrumentalisten zu einer Gruppe von Solisten, die gleichsam als Nebendarsteller mit Ton, Klang und Geräusch die Melodik und Prosodik der beiden Sprecher unterstützen können. Das Zusammenwirken der Instrumente ergibt den Höreindruck eines leise züngelnden Flamentteppichs, der auch nach diesem Einführungstakt weitergeführt wird, jetzt aber auf leicht modifizierte Weise, bei der auch die übrigen Orchesterinstrumente beteiligt sind, so dass aus dem bisherigen Instrumentalgeräusch ein vielschichtiges Klanggebilde wird. Der Komponist erreicht das, indem er den Violinen im nächsten Abschnitt bis Takt 110 die Vortragssanweisung „unentwegt individuelle Flageolettabläufe in sehr kurzen Einzeltönen“ gibt. Die Ersten Violinen bekommen jetzt eine Auswahl von Tönen, *fis2 – g3 – as3 – h3 – c4 – und fis4* (alle *flag.*), aus dem „unentwegt individuelle Flageolett-Abläufe aus sehr kurzen Einzeltönen“ *pianissimo* zu spielen sind. Parallel dazu spielen die Zweiten Violinen *sempre pizzicato* aus dem ihnen zugewiesenen Tonvorrat *f1 – ges1 – b1 – c2 – e2*, dynamisch jedoch noch einen Grad gedämpfter, also *ppp*.

Über dieser Grundlage formt der Komponist sein Klanggebilde, indem er die Orchesterinstrumente Takt für Takt, gelegentlich auch taktübergreifend, einsetzt oder auch pausieren lässt. Um das Spektrum der Klangfarben noch zu erweitern, gibt der Komponist verschiedenen Instrumenten auch Sonderaufgaben. So sollen z. B. die Flöten aus zwei Tonhöhenebenen, nämlich aus *ais2 – h2 – c3* und *ais3 – h3 – c4*, *staccatissimo*- Punkte individuell, d. h. gemeinsam, aber jede für sich, bilden. Dafür bekommen sie innerhalb des Abschnitts zwischen Takt 90 und Takt 110 vier Einsätze zu je sechs bis neun Sekunden. Oder die Klarinetten: Für sie sind sieben Einsätze „tonloses Luftgeräusch“ notiert, fünf Zeiten lang jeweils einen ganzen Takt füllend und in den nächsten Takt gleitend. Die Blechbläser verleihen den Klängen und Geräuschen eine (halbwegs) melodische Grundlage mit kontrapunktisch gesetzten Stimmen, die wiederum auf die schon aus dem vorigen Satz bekannten fünf Töne *D – B – Es – G – A* beschränkt sind. Sie werden verstärkt oder auch abgelöst durch die Bassinstrumente Kontrabass mit *C1*, Cello und Kontrabass mit *D*, beide am Steg zu spielen.

Der Komponist überschreibt diesen Satz mit der Spielanweisung *äußerst rubig*, Tempo M.M. $\text{♩} = 40$, und zwingt das Orchester in eine außerordentlich sensibel abgestimmte Dynamik,

die sich weitgehend zwischen dreifachem und einfachem *piano* bewegt und nur bei Harfe und Klavier ein einziges mal für eine Sechszzehntelnote ein *mf* zulässt. Auf diese Weise entsteht ein Klanggebilde mit deutlich rhythmisch geprägtem Charakter ohne tonales Zentrum, dessen ruhiges Tempo und akzentarme Dynamik die harmonischen Dissonanzen glättet.

Die fehlende Spannung müsste den auf Ankündigung und Erfüllung wartenden Hörer enttäuschen, wenn es nicht den Einsatz der beiden Schlagzeuge gäbe. Der Komponist hat hier je drei Tom – Toms unterschiedlicher Größe vorgesehen, die bereits in den letzten sechs Sekunden des Taktes 89 einsetzen. Laut Partitur sind dafür 20 Takte zu je fünf Sekunden, also insgesamt 1'40", vorgesehen; andererseits heißt es in der Vorbemerkung für die Schlagzeuge, der gesamte Abschnitt solle „etwa 1“ dauern. Im ersten Falle ergibt sich daraus eine Begleitung bis zum Takt 105, im anderen Fall aber nur bis Takt 98 der Orchesterpartitur, für die ja nach wie vor M.M. $\text{J} = 40$, entspr. sechs Sekunden pro Takt, gilt.

Das Metrum des Schlagzeugs ist also in keinem Falle gleichlaufend mit dem des Orchesters, und das wird der Komponist im Sinne des Librettos auch beabsichtigt haben. So entsteht ein Konflikt rhythmus, der dem Klangbild der Orchesterinstrumente die den Affekten des Librettos angemessene Spannung vermittelt. Jetzt ist das Sujet der schizophrenen Dichtung, vorgetragen durch ‚Partzifall‘ (*Wie ein Adler* T. 96 - 100) und ‚Der Pfadfinder‘ (*Die Familie* T. 101 - 105), mit Händen zu greifen: der ungewöhnliche Umgang mit Worten und Wortteilen, die Arrhythmie der Behindertensprache, die Wahl des Schlagzeugs als Metapher für alles Feindselige und Unentrinnbare und schließlich das Ende des inneren Kampfes mit dem erlösenden Zielwort „Trumau“ als Antwort auf die Herausforderung des Therapeuten (T. 104 - 105). Die Schlagzeuge klingen aus, begleitet von einer *staccatissimo* – Phrase der Flöten und einem Septimenvorschlag der Oboe auf drei Viertel *g1*.

Während der anschließenden fünf Takte, bis Takt 110, ist nur die Sonanz der Orchesterinstrumente zu hören, und im auf 30 Sekunden gedehnten Takt 111 setzen zunächst nur die Ersten und Zweiten Violinen ihr seit Takt 90 durchgehendes Spiel noch 25 Sekunden lang fort, doch sie werden schon nach wenigen Sekunden durch die nunmehr erneut, jetzt aber energischer auftretenden Tom – Toms begleitet und zeitweise auch erdrückt. Nach etwa 20 Sekunden bricht das Spiel unvermittelt ab, der schizophrene Dichter hat die Herausforderung seines Therapeuten bewältigt, seine Selbstzweifel überwunden; der Komponist würdigte diesen Wandel, indem er ihn durch ein Nachspiel in Musik umsetzt, und aus der Spiel-

anweisung *plötzlich rascher* mit der konkreten Tempoangabe M.M. $\downarrow = 72$ nach fünf Sekunden Generalpause erfährt auch der Hörer den Paradigmenwechsel eindeutig.

Aus dramaturgischer Sicht ist dieses Orchesterstück gleichzeitig als Vorspiel für die Verse „Des mit der Wunde“ zu verstehen. Die Partitur lässt eine dreiteilige Gliederung erkennen. Der erste Teil betrifft die Takte 112 bis 122. Hier fallen besonders die hektisch wirkenden dynamischen Forderungen des Komponisten auf, z. B. die auf unbetonter Zeit einsetzende 3/8-Sonanz der Blechbläser, *cis – d – f – b – c1* in Takt 113, die er von *pp* auf *f* an- und sofort auf *pp* wieder abschwellen lässt. Bei den Holzbläsern versieht er Viertel- und Achtelnoten mit einem *fpp* (T. 115 u. 116). Nach den ersten Takten glätten sich die dynamischen Sprünge zu *decrecendos*, z. B. *ff > pp* (T. 117 Holzbläser), die dann zwar weniger hektisch, doch immer noch unstet wirken.

Der Wechsel zum zweiten Teil wird bereits im Takt 121 durch eine zart wirkende *pp*-Sonanz der Streicher, *e – b – e1 – g1 – b1*, vorbereitet, im übrigen aber färbt das *ff* die dynamische Grundhaltung des ersten Teils, der mit Takt 123 in eine Generalpause mündet.

Im zweiten Teil, von Takt 123 bis 152, herrschen die leisen Töne von *p* bis *ppp* vor, von wenigen Ausnahmen abgesehen, wie z. B. bei den Flöten (T. 138/139) oder Streichern (T. 144/145). In diese dynamische Regel sind auch die beiden Schlagzeuge eingebunden, die wiederum mit je drei unterschiedlich großen Tom - Toms besetzt sind. Sie begleiten das Orchester von Takt an 141 40 Sekunden lang. Der zweite Teil klingt mit einer den vollen 6/4-Takt anhaltenden Sonanz *E – d – d3 (flag.) – F – E – d – G* im *pp* (Blechbläser *pppp* !) aus und gleitet so in den dritten Teil.

Dieser Teil umfasst nur vier Takte, in denen sich die Dynamik stufenweise bis zum *ff* der Streicher erhebt. Der Schluss, Takt 158, ist wiederum ein 30-Sekudentakt. Er beginnt mit einer Viertelpause mit Fermatezeichen, deren Wirkung der Dirigent dramaturgisch frei gestalten kann, bevor das Klavier mit einer furiosen Phrase einen dynamisch deutlichen und durch die Vortragsanweisung *so schnell wie möglich* einen energischen Akzent bildet. Die Figur enthält in der rechten Hand acht f- Moll-32stel, in der linken sechs b- Moll-16tel in gleicher Zeit als Sextole. Beide münden abwärts in eine *b – g1 – e2 – as2* -Sonanz, die durch das Pedal während der Verse „Des mit der Wunde“ innerhalb der 30 Sekunden des Taktes 158 durchgehalten werden.

Das Metrum verläuft im ersten und dritten Teil gleichbleibend im Viervierteltakt. Im zweiten Teil jedoch wechseln die Betonungsverhältnisse sehr häufig. So kommen für jeweils

einen oder wenige Takte zwei, drei oder vier Viertel und drei und sechs Achtel vor. Besondere Akzente setzen auch hier die beiden Schlagzeuge. Statt eines in Takte gegliederten Metrums sieht die Partitur acht taktähnliche Abschnitte zu jeweils fünf Sekunden vor, aus denen sich rein rechnerisch eine Orchesterbegleitung von Takt 141 bis 152 ergibt, die jedoch rhythmisch stets neben den Taktschwerpunkten des Orchesters liegt und somit zu einem deutlichen Konflikt rhythmus führen könnte, zumal innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen weitgehend Isorhythmik herrscht. Doch das Spiel der Holzbläser, Blechbläser und Streicher ergänzt sich gegeneinander so, dass in allen drei Teilen der Eindruck einer durchgehend gleichförmigen Bewegung entsteht, die durch die gedämpft geschlagenen Tom-Toms nur sehr behutsam überlagert wird.

Durch die kompositorische Gestaltung, die Wahl der Instrumente und den Verzicht auf thematischen Melodieverlauf und ein klares tonales Zentrum hat Hirsch sich darauf beschränkt, rhythmische und dynamische Elemente in Verbindung mit der Wirkung von Klangfarbe zu nutzen, um den künstlerischen Gehalt der von Herbeck übernommenen Verse ‚Des mit der Wunde‘ in Musik umzusetzen.

Die Melancholie der ersten beiden Zeilen findet sich im unsteten, dynamisch fast pathologisch gebrochenen ersten Teil wieder. Der ausgedehnte zweite Teil erinnert an die angenehme Kühle beim Spiel im Schnee. Der bedrückende Schluss des Gedichts findet sein musikalisches Gegenstück in der Klavierphrase und der f-Moll-Sonanz, die durch das gehaltene Pedal die Worte leise ausklingend begleitet:

Das Mädel weint, der Bub ist dumm..-

Schade deshalb darum.⁹⁴

E. Der Tod in der Schule als Mädel

Hirsch hat sich die Herbecksche Verbindung von Weiblichkeit, Leiden und Tod im Szenentitel zueigen gemacht und die damit verbundene innere Befindlichkeit in dem Gedicht *Stich* wiedergefunden. Seine Wehrlosigkeit gegen die in seinen Wahnvorstellungen erlittenen seelischen Leiden und die ihn bedrückende psychische und physische Unfreiheit hat der Dichter in Worte gekleidet und damit künstlerisch verarbeitet. Hirsch, der Komponist, übernimmt die Verse, um sie mit den Mitteln seiner Kunst durch Musik auszudrücken.

⁹⁴ Siehe Kap. Libretto, S. 49.

Eine hohe Sopranstimme verkörpert das weibliche Wesen, in dessen Treiben er die Ursache der Wahnvorstellungen sieht. Sie wird im Ensemble von den übrigen vier Frauenstimmen und vom Orchester getragen, das jedoch auf kleine Besetzung, bestehend aus zwei Flöten, Harfe, Klavier, Violinen und Bratsche, reduziert ist.

Die Stereotypie der Versanfänge und den geringen narrativen Gehalt des Gedichts trifft Hirsch durch die vorangestellte Spielanweisung „starr“. In Verbindung mit der Tempoangabe M.M. $\downarrow = 60$ schwingt darin auch die Vorstellung von ‚verstört‘ oder ‚verwirrt‘ mit.

Folgerichtig löst sich Hirsch bei der Vertonung des Textes von vielem, was der Opernrezipient vom Vortrag eines hohen Soprans erwarten mag. Der Auftritt des ‚stillen Kindes‘ hat Elemente eines Liedes, einer Arie, eines Rezitativs und ist doch keines von allem. Auf der Suche nach einer Gattungsbezeichnung scheint der Begriff Sprach-Gesang am ehesten zutreffend. Wenngleich dieser Terminus musikwissenschaftlich nicht genormt ist, passt er doch inhaltlich am besten zu diesem Werk, wenn man beiden Lexemen, Sprache und Gesang, gleichgewichtige Bedeutung zusisst.

Mit dem ersten Vers „Stich mit dem Messer“ verwandelt Hirsch die aus den Worten klingende Bewegung mit ihrem affektiven Gehalt ebenso eindringlich in Musik (T. 159 - 175). Der Zischlaut „sch“ wird, ausgehend von *forte*, in langgezogenem *crescendo* zum *gis2* angespannt. Die folgende Koloratur dehnt das „i“ aus „Stich“ über vier Takte, dynamisch unruhig zwischen *mf* und *pp* an- und abschwellend, melodisch von *gis2* nach *a2* und *dis2* verlaufend und mit *c3* abschließend. Diese ausgeprägte Betonung des Vokals „i“ ist bemerkenswert, zum einen, weil der in hoher Zungenvertikallage zu formende Laut in dieser Diskantlage, dynamisch gegen Ensemble und Orchester gestellt, sanglich schwer zu meistern ist, zum anderen, weil dieser Buchstabe oft negativ geprägte Worte kennzeichnet (z. B. fies, mies oder i-gitt). Und dennoch, im Zusammenwirken von melodischem und dynamischem Verlauf, auf die Spitze getrieben durch das im *forte* angesungene und innerhalb einer Vierstelnote auf *pianissimo* vom „i“ zum „ch“ zurückgenommene *c3* drückt die Angst vor dem Stich mit dem Messer, vor dem zu erwartenden Schmerz, beklemmend eindrucksvoll aus, und der Komponist verstärkt die Erregung noch durch die Gestaltung der übrigen Vokal- und Instrumentalstimmen. Die zweite Stimme begleitet das „i“ vier Zeiten lang auf *e2* und setzt dann in Takt 163 mit *a1* aus. Die Stimmen drei bis fünf halten den Zischlaut „ch“ auf *c2* bzw. *a1* für den bis zum *a2* reichenden Teil der Koloratur, also bis einschließlich Takt 162, und schweigen dann ebenfalls drei Takte lang. Die Orchesterinstrumente leiten die Koloratur zwar durch bewegte Figuren lautstark ein, lassen die Vokalstimmen aber mit Takt 161 unvermittelt allein, abgesehen von den sporadischen Flöteneinwürfen in Takt 163

und 164. Das Schweigen der Instrumente und die zurückhaltende Dynamik der Ensemblestimmen erleichtert dem Hohen Sopran die stimmliche Gestaltung seines anspruchsvollen Parts.

Die Takte 167 und 168 wiederholen den lautlichen Reiz durch die Dehnung des Vokals „i“ des Versteils „mit dem“ und setzen dabei aber noch einen harmonischen Akzent durch den Tritonus $g1 - cis2$ auf betonter Zeit in Takt 167. Der Sopran erreicht, melodisch und dynamisch ansteigend, über einen Quint- und Quartsprung das $cis3$, das innerhalb von drei Achteln auf p zurückfällt. Das abschließende „t“ aus „mit“ wird als dentaler Verschlusslaut noch einmal auf f akzentuiert, bevor die Phrase im pp mit dem Wort „dem“ auf $g2$ beendet wird.

Die nächsten zwei Takte bis Takt 170 gehören den Orchesterinstrumenten, von denen in Takt 171 und 172 jedoch nur die äußerst zurückgenommenen Bratschen zu hören sind. Umso härter und unerbittlicher wirkt die Vertonung des den Vers abschließenden Wortes „Messer“, vorgetragen nur durch die Sopranstimme und das Ensemble. Sie setzen in Takt 173 wie aus dem Nichts im *fortissimo* mit einer im e- Moll-Modus zu findenden Sonanz $dis1 - g1 - cis2 - a2 - dis3$ ein, und während die Stimmen drei bis fünf den ganzen Vers noch einmal rhythmisch scharf akzentuiert sprechend wiederholen, bewegen sich der hohe Sopran und die zweite Stimme schrittweise, den Doppelkonsonanten „ss“ sprechend, abwärts. Zum abschließenden gerollten „r“ treffen sich alle Stimmen zu einer *decrescendo* ausklingenden Sonanz $g1 - a1 - d2 - dis2 - f2$.

Damit ist der erste Vers „abgearbeitet“, das ‚stille Kind‘ hat den verschlüsselten Worten des Dichters auf seine Weise eine zusätzliche Dimension verliehen, den Vers aus dem Dunkel des Pathologischen befreit und dem Therapeuten zugänglich gemacht.

Danach scheinen die weiteren Verse ihre Schärfe verloren zu haben und wie in Trance den anhaltenden Schmerz durchzustehen. „Stich mit der Schere.“, das ist nur ein Hauch im Sopran, *pianissimo* syllabisch auf $fis1$ in ganztaktigen 3/4-Werten gesungen, vokal nur durch die zweite Stimme auf $dis1$ begleitet und instrumental nur schwach durch sprunghafte Figuren der Ersten Violinen gestützt. Das Orchester setzt erst mit Takt 182 wieder ein, um den dritten Vers zu begleiten, der vom Ensemble jedoch nur gesprochen vorgetragen, von den Flöten mit Sputatotönen und von den Streichern im *pizzicato staccatissimo* und *pianissimo* aus jeweils vorgegebenem Tonvorrat begleitet wird. Der Klangeindruck wird durch einen Klaviercluster, in Takt 182 angeschlagen und durch Pedal bis zum Ende des Verses in Takt 185 nachklingend, überlagert. Die Harfe setzt mit ihren nur aus jeweils einer Note der rech-

ten und der linken Hand bestehenden Sonanzen rhythmische Akzente, die jedoch stets vor oder nach den gesprochenen Textsilben oder –Worten gegen die Betonung des Ensembles erklingen – mit Ausnahme der letzten Silbe des Verses, Na - „del“.

Bis hierher gilt für alle Verse das Metrum Dreiviertel, so, als habe das ‚stille Kind‘ die erlittenen Affekte noch nicht wirklich angenommen. Doch mit dem vierten Vers, „Stich mit der Gabel.“, wird aus dem ungeraden, kopflastigen ein ausgeglichener Vierviertelrhythmus. Die Reibelaute „st“ und „ch“ spielen keine Rolle mehr, der Vokal „i“ trägt den Sopran von Takt 187 bis in den Takt 190 auf langwertigen Noten $e2 - d2 - as2$, in Achtelsprüngen abfallend über $a1$ auf $b1$. Diese Takte „St---i---ch - m---i---t - der“ singt das ‚stille Kind‘ im *forte*, während alle anderen Stimmen abschnittsweise den Vokal „i“ auf jeweils gleichbleibender Tonhöhe $d1 - e1 - f1 - as1$ bis in Takt 189 vortragen. In Takt 191 trifft sich das gesamte Ensemble wieder für die beiden Schlusssilben „Ga – bel“, die, nach einer kurzen Pause der Instrumente (ausgenommen Flöten), durch je einen langen Cluster $b - b - c1 - d1 - e1$ wie resignierend im *pianissimo* angehängt werden. Doch nach kurzem Einhalten kommen, jetzt als Sprechgesang, die rhythmisch scharf akzentuierten Silben: „Stich – mit der – Ga – bel“ – wie ein plötzliches Erwachen.

Das ‚stille Kind‘ und das Ensemble setzen aus, das Orchester nimmt den klangtragenden Unterbau wieder auf, von Takt 195 an verstärkt durch die beiden Schlagzeuge, bestehend aus Wood-Blocks und Temple-Blocks. Während das Orchester bis Takt 199 beim 4/4tel-Rhythmus bleibt, anschließend bis Takt 208 mehrfach zwischen 3/4, 4/4 und 5/4 wechselt und ab Takt 209 wieder zum 3/4-Metrum der Eingangsverse zurückkehrt, ändern die Schlagzeuge beinahe von Takt zu Takt das Metrum zwischen 3/4 bis 6/4. Die sich daraus ergebende rhythmische Unruhe zwischen Schlagzeugen, Orchester und Ensemble wirkt, bedingt durch die klangstarken Holzinstrumente, in diesem Falle noch wesentlich deutlicher als bei den bisherigen Schlagzeugeinsätzen, zumal die Spielanweisung fordert, die Dynamik dem Orchester anzupassen. Rein rechnerisch reicht die Begleitung bis zum Takt 215.

Der fünfte Vers, „Stich mit dem Holz.“, nimmt innerhalb des Gedichts eine besonders auffällige Stellung ein und es liegt nahe, ihn als Ausdruck des die Schizophrenie kennzeichnenden Dualismus zu werten. So liegt er schon syntaktisch im Zentrum der Verse, und semantisch kann man das „Holz“ als Brücke zwischen den fremden, metallenen Objekten der ersten vier und den warmen, körpereigenen Gliedern der letzten vier Verse verstehen.

Die ersten, durch Härte und Kälte bestimmten Verse eins bis vier gestaltet Hirsch in den Takten 198 bis 209 durch eine clusterähnliche Sonanz des fünfstimmigen Ensembles, $a - cis$

– *d – e – f*, die durch ihren Dreiklang auffällt und die er abwechselnd oktavversetzt einsetzt. „Stich“ beginnt in der tieferen Lage, also mit *a – cis* usw. im *pianissimo* (T. 198 – 199); „mit“ bekommt nur die Zeit einer Viertelnote in Takt 202, die jetzt aber um eine Oktave höher liegt und mit *forte* vorgezeichnet ist; „dem“ liegt wiederum über *a, pianissimo*, und hat vier Taktzeiten; „Holz“ beginnt mit Takt 206, hat fünf Zeiten, bildet den höheren Fünfklang über *a1*, jetzt aber wieder im *forte*, und nach einer Viertelpause deklamieren alle fünf Stimmen im Sprechgesang den Vers noch einmal: „Stich mit dem“ als Achteltriole auf notiertem *g1*, und im Takt 209 abschließend „Holz“, ebenfalls als Achtel auf approximativer Höhe *g1*.

Das Orchester, reduziert auf Flöten, Harfe, Klavier und Violinen, begleitet das Ensemble durchgehend mit unruhigen Achtel- bis Zweiunddreißigstel-Figuren, die oft noch unregelmäßig unterteilt sind. Besondere Akzente setzt das Klavier, das jeden Einsatz des Ensembles durch einen dynamisch deutlich über den Vokalstimmen liegenden *forte- bzw. fortissimo-Cluster* vorbereitet, und weil die Schlagzeuge sich anzupassen haben, wird die Dramatik nochmals verstärkt, bis sie im Takt 209 vor dem letzten Wort, „Holz“, mit dreifachem *forte* ins Extrem geführt wird. Der Dramaturg bzw. Dirigent wird es schwer haben, den inneren Zusammenhang zwischen Stimmen und Orchester zu gewährleisten, ohne die Polarität zu ersticken. Oder sollte das Kräftespiel als Ausdruck des schizophrenen Dualismus vom Komponisten gewollt sein ...?

Die Takte 210 und 211 wirken wie ein tektonisches Nachbeben der Instrumente, während das Ensemble bis zum Einsatz des siebenten Verses in Takt 212 - „Stich in das Herz.“ - acht Viertel Pause hat.

So, wie der Text seinen Duktus durch den Wechsel vom intransitiven „stich mit“ zum transitiven „stich in“ verändert, macht auch das ‚stille Kind‘ mit Takt 212 einen neuen Anfang.

Der Komponist übernimmt diesen Wandel auch für den Vortrag des ‚stillen Kindes‘ und sein Ensemble. Nicht tastend oder suchend, sondern im *forte*, jede Silbe im gleichen Klang *dis1 – fis1 – gis1 – a1 – dis2* isorhythmisch betonend, Schritt für Schritt, „Stich – in – das –“, sich dem Ziel nähernd, und nach fünf Vierteln Pause der kaltblütige Vollzug, nach dem Zielen das Treffen. Der Sopran hebt die Stimme um eine verminderte Terz, „in – das“, lässt das *forte* im *decrecendo* ersterben und trifft das „Herz“ mit einem Quintsprung zum *forte c3* in Takt 220, *decrecendo* ausklingend in die Fermatepause, Takt 221.

Die übrigen Stimmen bleiben in ihrer jeweiligen Lage, zunächst singend, in den letzten zwei Takten rhythmisch scharf artikuliert sprechend, mit Ausnahme der dritten Stimme, die das ‚stille Kind‘ auf *gis1* weiter begleitet und im letzten Takt um einen Halbton höher, also auf *a1*, eine Dezime unter dem Sopran schließt.

Während Flöten, Harfe und Klavier schon seit Takt 211 schweigen, werden die ersten Schritte des ‚stillen Kindes‘ bis Takt 216 durch die hölzernen Schlagzeuge noch ermutigend begleitet. Die Streicher stützen das Ensemble mit einem anfangs dynamisch unruhigen, ab Takt 215 mit einem ins *forte* übergehenden Ostinato in höchster Lage, *dis3 – ais3 – f4*, das ins *niente* erstirbt, sobald das ‚stille Kind‘ sein Ziel, das Herz, erreicht hat.

Der Bann ist gebrochen, die Verse sieben und acht, „Stich in den Finger. / Stich in das Auge.“ halten den Schmerz auf Abstand, sie verkörpern die abgeklärte, undramatische Seite des Anstaltslebens. ‚Das stille Kind‘ verzichtet auf jedes Auflehnen, hält den melodischen Gang in mittlerer Sopranlage, beschränkt sich auf Intervallschritte und sanglich federnd abgestufte Intervallsprünge. Die Vokale sind häufig zu melismatischen Figuren ausgedehnt, während deren das Ensemble schweigt, oft werden die Silben durch eingefügte Pausen untereinander auf Abstand gehalten. Schnell verklingende Töne sind häufig durch kurze Vorschläge verziert, die um eine verminderte Sekunde, aber auch bis zur Quinte, über oder unter der Hauptnote liegen. Die Dynamik bleibt in jedem Vers zunächst im *piano*-Bereich, umso kontrastreicher wirkt das *forte* jeweils zum Substantiv am Versende, „Finger“ und „Auge“.

Das zusammengenommen, die durch Vorschlagsverzierungen und Zwischenpausen beinahe weinerlich klingenden melismatischen Figuren und die das Objekt betonende Dynamik, vermittelt diesen beiden Versen einen larmoyanten Charakter.

Mit dem letzten Vers jedoch setzt der Komponist einen aufbegehrenden Schlusspunkt: Sopran und Ensemble tragen ihn in äußerst prägnantem Rhythmus als Sprechgesang *fortissimo* vor, und sie brauchen dazu nur fünf Achtel des Dreivierteltaktes, Takt 235.

Das Orchester begleitet das Ensemble bis zum siebenten Vers, der achte Vers dagegen, „Stich in das Auge“, wird nur durch das Klavier gestützt. Seine in hoher Lage gespielten Figuren sind rhythmisch durch Triolen, Sextolen und Septolen bestimmt, die insbesondere die melismatischen Passagen des Soprans überstrahlen. Die dynamische Bewegung ist weitgehend der des Soprans angeglichen.

Mit dem letzten, in Takt 235 der Partitur gedrängten Vers nehmen die Flöten und Streicher ihre schon bekannten *staccatissimo* (sic!)- Improvisationen von *sputato*- bzw. *pizzicato*- Tönen wieder auf. Mit den in Takt 237 einsetzenden Feuergeräuschen aus Lautsprechern gehen die Streicher Gruppe für Gruppe in ein Ostinato *dis1* über, klanglich durch *pp* und *arco* sehr zurückgenommen; die Flöten wechseln zunächst in sprunghafte Achtelfiguren und legen bis zu sechs Viertel Pause ein, bevor sie sich mit einer gehauchten Aufwärtsbewegung von *cis3* zu *dis4* (Piccolo) bzw. *fis1 – dis2* (Flöten) mit den Streichern zum Schlusstakt 241 treffen und dort vom *pianissimo* ins *niente* ersterben, während die Streicher ihr *pianissimo* zum *forte* verstärken und zusammen mit dem durch Pedal gehaltenen Basscluster des Klaviers den instrumentalen Schlusspunkt der Szene setzen. Nur das Feuergeräusch wird in die unmittelbar (*attacca*) anschließende Szene übernommen.

F. Aufruhr

Am Anfang der Szene steht ein auf 30 Sekunden gedehnter Takt, in dem das Tonband mit den Feuergeräuschen weiterläuft, das Orchester und das Ensemble aber schweigen und die fünf ‚Männer‘ das Gedicht *Der Aufruhr* mit seinen zwei Strophen und insgesamt elf Versen in verteilten Rollen vortragen. Eine den semantischen oder gar affektiven Gehalt des Textes würdigende Rhetorik ist angesichts der kurz bemessenen Zeit nicht möglich, die jedoch holt der Komponist musikalisch nach. Er gestaltet einen ersten Teil, Takt 243 – 258, in dem er nur Blechbläser einsetzt, deren erste drei Takte *gedehnt*, M.M. $\text{J} = 48$, zu spielen sind.

Die Spannung steigt jedoch, zunächst *poco*, nach vier Vierteln aber schon *molto accelerando*, bis das Tempo in Takt 248 M.M. $\text{J} = 80$ und die Spielanweisung *angespannt* erreicht hat. Eine motivisch oder thematisch strukturierte Melodik oder harmonische Bezüge im Zusammenspiel der fünf Instrumente sind nicht zu erkennen. Stattdessen gibt es, besonders für die Trompeten, hektisch wirkende, aus Achteln oder Sechszehnteln, zum Teil auch aus beiden Werten zusammengesetzte, häufig zu Triolen, in einem Fall (T. 251 Trp.) zu Quintolen geformte Figuren, deren Intervalle jedoch kleinräumig sind und häufig nur Halbtorschritte beschreiben.

Die ersten beiden Verse des Gedichts beschreiben ein aus der Ruhe der Nacht sich entwickelndes Unheil, das in den nächsten beiden Versen Gestalt annimmt und den am Ende zu erwartenden Untergang bereits ahnen lässt. Der Komponist gibt dieser Stimmung Ausdruck, indem er die Takte 243 bis 245 den Posaunen und der Tuba, also den tiefen Instrumenten, im drei- bis einfachen *piano* überlässt. Sie spielen anfangs zum Teil übergebundene

B1-, in den Takten 244 bis 246 auch *B – b*- Klänge, wobei das *b* der Tenorposaune in nur zwei Zählzeiten dynamisch von *pianissimo* auf *forte* zu verstärken und zurück auf dreifaches *piano* zu dämpfen ist. Der eröffnende, auf *b* bezogene Einklang bildet später auch den Schluss der Szene, so dass man diese Einleitung bereits als bewusste Vorahnung verstehen kann.

Die Verse drei und vier der ersten und die Verse eins bis drei der zweiten Strophe schildern den Kampf der Indianer um ihren Lebensraum, den sie in verzweifelter Wildheit, aber ohne Hoffnung auf Erfolg führen. Der Komponist hat den Zwiespalt zwischen Wildheit und Verzagtheit durch die fast nur auf einer einzigen Notenlinie liegenden, durch häufige Pausen immer wieder unterbrochenen Figuren der Trompeten dargestellt, deren Dynamik zwischen *f* und *ff* liegt. Das Ende des Kampfes kündigt sich in Takt 258 an: Die erste Trompete fällt zögernd, doch durch den Tritonus *b1 – e1* innerhalb einer Triole auch verstörend deutlich, auf *b* ab (Takt 259), dynamisch unterstützt durch das *decrescendo* von *mf* auf *pp*. Gemeinsam mit den übrigen Bläsern bildet sie zum Abschluss des ersten Teils den Klang *B – B – b – b1 – b* und stellt damit, wie angekündigt, die Verbindung zum ersten Takt her.

Der Tag neigt sich, das Unvermeidliche ist Wirklichkeit geworden und muss innerlich verarbeitet werden. Diese Einkehr beschreibt der Dichter mit den Versen vier und fünf der zweiten Strophe, der Komponist setzt den Abgesang mit den Takten 259 bis 264 in Musik um.

Die Blechbläser des ersten Abschnitts werden durch die Holzbläser und zwei Schlagzeuger mit Tempelblocks ergänzt. Die Tempelblocks sind als ostasiatisches Sakralinstrument dank ihres runden, volltonenden Klangs besonders geeignet, innere Ruhe vorzubereiten und seelische Erregung zu glätten. Hirsch nutzt diese Wirkung, indem er jedem der beiden Schlagzeuger nur ein, aber möglichst tief klingendes, Instrument zuordnet. Er schreibt als Tempo M.M. $\downarrow = 60$ vor und verwendet zwischen drei, vier und fünf Vierteln wechselnde Metren, so dass sich, wie schon bei vorangegangenen Schlagzeugeinsätzen, ein vom Orchester unabhängiger Rhythmus ergibt. Rein rechnerisch endet die Schlagzeugbegleitung nach 30 Sekunden, also etwa in der Mitte des Taktes 263.

Der melodische Verlauf der Orchesterinstrumente ist durch gezielte Bewegung geprägt. Charakteristisch sind sowohl lange Notenwerte mit kleinen Intervallschritten als auch Sechszehtelfiguren mit Halbtorschritten, die, z. B. in Takt 260, drei- bis sechsfach unregelmäßig untergliedert sind. Das letzte Sechszehtel der Klarinette ist nochmals geteilt, schließt mit einem unvermittelten Quintsprung nach oben und hält diese Höhe über den

Taktestrich hinweg, bevor der ausgleichende Schritt in die Gegenrichtung die Entspannung bringt. Dieses Beispiel beschreibt musikalisch die gemessene Bewegung eines geordneten Rückzugs.

Im Gegensatz zu diesem geglätteten Spannungsverlauf vermittelt die Dynamik dem Abschnitt die nötige Kraft. Dem Beispiel der Klarinettensextole in Takt 260 geht in Takt 259 ein dreizeitiges *b1* im dreifachen *piano* mit *<mf* voraus. Die beiden Noten des ersten Viertels Takt 260 sind durch *sforzando*-Zeichen zusätzlich betont, vom zweiten zum dritten Viertel ist das *mf* durch ein *decrecendo* zurück zu nehmen bis zur Viertelpause, anschließend setzt die Sextole im *forte* ein, steigert sich innerhalb dieses Viertels zum *fortissimo* und fällt innerhalb des Taktes 261 zunächst im *decrecendo* auf *mf* und schließlich auf *piano* ab.

Das zusammengenommen, die instrumentelle Besetzung, das Tempo, der zwischen Orchester und Schlagzeug angelegte rhythmische Konflikt und die melodische und dynamische Faktur vermittelt den vom Textdichter in der zweiten Strophe, Verse vier und fünf, beschriebenen Rückzug der Schützen mit den Ausdrucksmitteln der Musik. Aber noch deutlicher als der Dichter lässt der Komponist das Aufbegehren der Empfindungen bei der emotionalen Bewältigung des dramatischen Geschehens durch die kurze, heftige Phrase im Übergang von Takt 262 zu Takt 263 erkennen. Dieser melodische und dynamische Höhepunkt wird gemeinsam von der Piccoloflöte und der ersten Klarinette in parallelaufenden Fortissimofiguren getragen. Beide Instrumente springen in Sechszzehntelwerten, die Piccoloflöte von *d3* ausgehend, zunächst um eine Quarte auf *g3*, um eine große Terz auf *h3* und eine übermäßige Sexte auf *g4*, übergebunden auf die ersten zwei Zählzeiten in Takt 263, die Klarinette eine Oktave tiefer. Bis zur Pause in der dritten Zählzeit geht das *fortissimo* bis auf *pianissimo* zurück, gleichzeitig mit dem Ausklingen der Holzbläser haben auch die Schlagzeuge ihre Begleitung beendet. Flöte und Klarinette werden durch zwei kurze *fortissimo* Sechszzehntelstöße der Posaunen und Tuba akzentuiert.

Der letzte Abschnitt der Szene umfasst die Takte 265 bis 269. Der Komponist verzichtet auf die Blechbläser und setzt dafür Celli und Kontrabässe ein, so dass das Klangbild um einige Grade filigraner, von Takt 268 an, nach dem Hinweis Solo – Vc und Solo – Kb, sogar fast durchscheinend wird, bis zum letzten Aufbegehren im letzten, sechs Viertel zählenden Takt: Die Kontrabässe spielen wieder tutti und ihre dynamischen Zeichen wirken wie ein letzter Stoßseufzer *pp* *<f>* *pp*. Die Klarinetten und Flöten lehnen sich noch einmal, rhythmisch gegeneinander versetzt, mit Sechszzehntelfiguren im dynamischen *forte* auf. Das für Bläser und Streicher gleichermaßen geltende, abschließende Atemzeichen aber do-

kumentiert: Jeder Einzelne des (Indianer-) Volkes fügt sich in sein Schicksal nach einem von Anbeginn aussichtslosen Aufstand.

Mit den Takten 270 – 290 gestaltet Hirsch den Abschluss der Szene. Zunächst reduziert er 16 Takte lang die instrumentale Besetzung auf die erste Klarinette und ein Solocello, *sehr ruhig*, bei gemessenem Tempo (M.M. $\text{J} = 48$) und aufs äußerste zurückgenommener Dynamik. Bewegung lässt vor allem der melodische Gang der Klarinette erkennen. Langen, über die Taktgrenze gebundenen Notenwerten folgen Viertel in Oktav-, vermindert Quint- und groß Sept-Sprünge aufwärts, None abwärts, mit kleiner Septime auf ein vier Viertel langes *as2* springend und schließlich ein Undezimesprung abwärts auf *e1* (Takte 270 – 273). Mit der dritten Zählzeit Takt 270 setzen die beiden Schlagzeuge ein, diesmal mit je zwei Maracas. Für sie gilt das Tempo M.M. $\text{J} = 80$, so dass sie rhythmisch unabhängig von beiden Melodieinstrumenten spielen. Dynamisch sind sie jedoch gleichermaßen zurückgenommen, so dass ihr an lateinamerikanische Tanzrhythmen erinnernder Charakter nur von ferne anklingen kann und stattdessen nur ein hauchdünner, fast einschläfernder Klangteppich entsteht. Vor diesem Hintergrund wirken die Klarinettensprünge wie die Konjunktionen und Bin nenreime der Verse eins bis vier des ‚Partzifall‘-Textes, mit denen der Dichter den unauf haltsamen Weg von der elterlichen Wohnung zum Leben in der Anstalt („unterhalb des Sees“) beschreibt. Dem Cello obliegt in diesem Bereich eine klangstützende und –färbende Aufgabe, und gelegentliche Akzente oder eine *sul ponticello*-Anweisung wirken wie Hinder nisse auf dem Weg.

In Takt 279 treffen sich Klarinette und Cello zu einem dreistimmigen Klang *f – e1 – f1* und bereiten mit einem *crescendo* vom dreifachen *p* zu *mp* den Monolog des ‚Partzifall‘ vor, mit dessen Einsatz in T. 280 das *mp* schlagartig wieder zum *ppp* zurückfällt, aus dem Dreiklang wird ein künstlich verfälschtes *g (flag.) – des*. Nach dem Textvortrag leiten die Takte 282 bis 285 mit einem ausgedehnten *crescendo* und ruhigem, melodischem Gang zum Einsatz der vollen Holzbläser- und Streicherbesetzung über, die beiden Maracas-Paare setzen aus, das Tempo wird in den Takten 286 und 287 zunächst zögernd, dann aber, ab Takt 288, ener gisch bis auf M.M. $\text{J} = 80$ beschleunigt, und gleichzeitig wechselt der Vierviertel- zum Drei vierteltakt.

Schon während das Tempo beschleunigt wird, baut der Komponist, zunächst in tiefer La ge, eine Passage mit charakteristischem Verlauf auf. Beginnend in Takt 286 mit tiefem *G* steigt der Gang in Achtel-, 16-tel- und z. T. 32-stelnoten vom Kontrabass ausgehend bis zum Cello-*cis1* auf. Das Besondere am Verlauf dieser Phrase ist die nach jeweils vier Se

kundschritten eingeschobene Folge von kleiner, übermäßiger und wieder kleiner Sekunde, so dass der Gang durch diese, dem harmonischen Moll entsprechende, Störung einen der Durmollskala ähnlichen Charakter annimmt. Weil aber die letzten Schritte der Passage stets große Sekunden sind, ein leittontragender Halt also fehlt, bleibt der Lauf insgesamt schwébend. Umso mehr überraschen und verstärken die eingeschobenen vermindernden und übermäßigen Sekundschritte.

Die Reihe wird nach dem Cello-*cis1* unmittelbar von der Klarinette aufgenommen, bis zum *e2* weitergeführt und von der Piccoloflöte vom *e2* bis zum *dis3* fortgesetzt. Eine entsprechende Skala leitet das Cello in Takt 289 ein (*Fis – g*), die Erste Violine übernimmt und führt die Skala bis *d2* fort, gibt an die Klarinette weiter (*d2 – c3*), die letzten beiden Teile spielen die Flöte von *c3* bis *g3* und die Piccoloflöte von *b3* bis *b4*. Die Dynamik bleibt zunächst bei *piano*, steigert sich aber mit der letzten Passage bis zum *ff* der auf der letzten Note bei Flöten und Piccolo. Das Metrum wechselt zum Schluss, also mit Takt 291, wieder vom Dreiviertel- zum Viervierteltakt, gleichzeitig setzen die Schlagzeuge mit je zwei Rumbahölzern ein. Sie überlagern das bereits in Takt 289 über Tonband eingespielte Feuergeräusch.

Die Faktur dieser wenigen Takte von 286 bis 291 entspricht den letzten beiden Versen des Dichters: „Eine Dame ließ mich stehn. Untergang war mir angenehm.“ Die ‚gestörten‘, über alle Lagen aufwärts führenden Ganztonreihen, das für wenige Takte eingestreute ungrade Metrum, die aus zartestem *piano* bis zum aufschreienden *forte* gesteigerte Dynamik und schließlich die zur Klangfärbung gewählten Hölzer der Schlagzeuger bilden mit musikalischen Mitteln ab, was die Verse des Textes aussagen: Er, der behinderte Dichter, muss einsehen, dass seine Not von niemandem beachtet wird. Er nimmt seine eigene Bedeutungslosigkeit an und fügt sich in sein Schicksal, doch mit der Einsicht gelingt die Entspannung, dargestellt durch das nunmehr wieder geradzahlige Metrum, die verspielt klingenden Claves und die ohne Leitton ins Unverbindliche verklingende Ganztonfolge.⁹⁵

G. Weltuntergang 1

Hirsch führt die Szene mit einem 30-Sekunden-Takt (T. 292) ein und leitet mit den Versen aus *Der Flieder steht im Garten* von der eben erreichten Gelassenheit, textlich durch drei lyrisch betonte Zeilen dargestellt, zur ausweglosen Katastrophe, dem Weltuntergang über:

⁹⁵ Siehe Kap. Libretto, S. 54.

„Da war es aus mit drum und dran. / die Welt sah anders aus.“ Beide Elemente werden tönen begleitet, die seit Takt 291 mitgeführten Claves sprechen für die anfangs unbefangene Beschaulichkeit, gleichzeitig lassen die vom Tonband eingespielten Feuergeräusche die bevorstehende Gefahr ahnen, die anschließend vom Chor der fünf ‚Frauen‘ vorgetragen wird. Sie besingen die Stationen des Weges, der – nach den Worten des Herbeckgedichts *Weltuntergang* (3) - letztlich ins Chaos führt.

Hirsch hat den Aufbau des fünfstimmigen Chors eng an die emotionale Struktur des Gedichts gebunden. So entsprechen die Takte 293 bis 298 den einleitenden Versen, mit denen die Betroffenen das unfassbare Geschehen mit starken Verben in streng geordneten Sätzen beschreiben. Schon der erste Takt lässt die Stringenz der musikalischen Umsetzung erkennen: Das Ensemble setzt erst auf zweiter, also unbetonter Taktzeit ein, doch die ersten beiden Stimmen bringen den ersten Satz im Rest des Viervierteltaktes unter. Der Rhythmus verläuft syllabisch, auf einem Ton rezitierend, und die vier Noten des Verses „Die Mut - ter weint“ tragen drei verschiedene Artikulationszeichen: *portato*, zweimal *staccato* und *marcatto*. Die herbe Strenge dieser ersten Phrase wirkt aufschreckend, und das umso mehr, als die übrigen drei Stimmen darunter und die nächsten drei Takte danach den Text der weiteren Verse mit langen Notenwerten lautmalerisch beschreiben, die Verben der Satzaussage aber wiederum deutlich dagegen absetzen. So ist „Der E – sel“ rhythmisch in 1/4 *a1*, 3/4 *a1* und 1/4 *g1* durch Phrasierungsbogen zusammengehalten, danach liegt eine Viertelpause, die die Dramatik des folgenden „stirbt“ vorausnimmt, melodisch durch einen Oktavsprung von *g1* auf *g2* bestätigt und dynamisch zusätzlich durch ein über den ganzen Dreivierteltakt gestrecktes *crescendo* von *mp* auf *f* verstärkt. In ähnlicher Weise, aber deutlich resignativ ist der melodische Verlauf der Stimmen vier und fünf gestaltet: Langwertige, über die Taktgrenze gebundene, dynamisch ansteigende *d1*-Noten für die betonten ersten Silben der Subjekte „Mö – we“ bzw. „Mu – tter“, jedoch nur ein Halbtonschritt zum *es1* für die Satzaussage „krahnt“ bzw. „weint“, und auch die dramaturgisch wirkungsvolle Pause der oberen Stimmen fehlt. So, wie der Dichter die starken Verben „stirbt“ und „schreit“ gegen die blasseren „krahnt“ und „weint“ gestellt hat, betont auch der Komponist den Gegensatz mit seinen musikalischen Mitteln.

Zwischen beiden Ebenen nimmt, textlich wie musikalisch, die dritte Stimme eine Sonderrolle ein. „Die M – ie – ze nickt dem O – heim.....m (zu)“. Als menschbezogenes Stubentier hält sie sich an den Oheim, zunächst fragend durch einen Schritt vom *b1* zum *b1* und den Terzsprung vom *b1* zum *d2* im Übergang vom Nasallaut „M“ auf das gedehnte „ie“ und die angehängte Schluss Silbe „ze“. Doch mit einer Viertelpause ist auch hier die kreatürliche

Angst angekommen, dargestellt durch ein *staccato-d2* auf betonter Zeit in Takt 296, Abwärtsprung auf zwei Viertel *b1* im Dreivierteltakt 296 und im nunmehr fünf Viertel langen Takt 297 auf *g1*. Zudem wirkt der abfallenden Linie der Stimmen eins und zwei, Takt 296/297, dem sanglichen Impetus ein *crescendo* zum *forte* dramatisch entgegen.

Harmonisch ist der erste Teil zunächst auf g-Moll bezogen. Im Gegensatz jedoch zum Libretto, das die Explosion des Höllenfeuers durch den Ofen nur symbolisch andeutet und dann übergangslos in Szene setzt, bereitet der Komponist den Hörer mit den Takten 293 und 294 zwar auch ohne Umschweife, aber doch etwas subtiler vor, indem er die bis dahin auf g-Moll bezogene Harmonik der Vokalstimmen in den Takten 297 und 298 über C-Dur und d-Moll und mit *a1 – f1 – gis1 – b1 – c2*, bezogen auf die Worte „Beiz“ und „O – fen“, in a-Moll überführt. In diesen beiden 5/4-Takten kommen Melodik und Dynamik zur Ruhe. Musikalisch bilden die drei Zählzeiten dieses Taktes den Schluss des ersten Teils, die Generalpause des vierten Viertels, sie entspricht dem Gedankenstrich des Librettos zwischen „Beiz“ und „Dummm“, ist jedoch wegen ihrer dramaturgischen Wirksamkeit eindeutig Bestandteil des zweiten Abschnitts. Hervorgehoben durch *marcato*-Zeichen, erschreckend durch das aus der Ruhe explosionsartig einsetzende *fortissimo* lässt der Komponist das Höllenfeuer lodern durch einen Fünfklang aus der g- Mollskala *d1 – es1 – g1 – a1 – b1*, der innerhalb des Sechsvierteltaktes 300 dynamisch bis zum *piano* abfällt und in Takt 301 vier Zählzeiten lang zum ausklingenden Grollen wird, dargestellt durch innerhalb der oberen Oktave beliebig einzusetzende Melismen auf nasalem „m“. Dieses Grummeln wird durch den Klang der Schlagzeuge dramaturgisch unterstützt, indem sie den schon aus Takt 291 bis 295 bekannten Text der Claves wiederholen, jetzt aber im doppelten Tempo, M.M. $\text{J} = 80$.

Während die fünfte Stimme ihr Melisma durchgehend bis in den Takt 302 fortsetzt, machen die Stimmen eins bis vier den Übergang zum dritten Teil durch eine 1/8-Zäsur deutlich. Die Melodik zeigt kaum noch Bewegung, abgesehen von drei kurzen Vorschlägen in der vierten und einer mordentähnlichen Figur von kleinen Sekunden des hohen Soprans. Sie liegen auf den Anfangssilben von „Ku – ckuck“ und „Mäh – ne“ und entsprechen dem Hang des Dichters, dem Leiden der Tiere menschliche Ausdruck zu verleihen. Begleitet von den immer noch rasselnden Claves vollzieht sich der Untergang zunächst in sehr ruhigen, syllabisch und isorhythmisch gestalteten Klängen. Die starken Verben, z. B. „brüllt“ und „schreit“, schließen als 1/2-Noten *g1 – a1 – f2* den Takt 303 ab, bevor nach einer 1/4-Pause auf betonter, erster Zählzeit die Worte der letzten Verse in immer drängender werdendem Rhythmus den Vollzug des Untergangs darstellen. Der Kuckuck ruft nicht mehr,

er brüllt, die Amsel schreit statt zu singen; die vermenschlichten Schmerzlaute der Tiere finden in einem Cluster $g1 - gis1 - c2 - cis2 - d2$ Ausdruck. Gleichzeitig setzen die Claves mit Takt 305 aus, und die Dynamik fällt von *mf* auf *piano* zurück. Harmonisch und melodisch verläuft dieser Abschnitt von g - Moll über b - Moll im Bereich der Verben der Zeiten drei und vier in Takt 303 und in d - Moll von Takt 304 an. Es wäre jedoch nicht sinnvoll, hieraus eine tonale Ordnung abzuleiten, denn zur Gestaltung emotionaler Affekte setzt der Komponist immer wieder Versetzungszeichen und Sonanzen mit leiterfremden Tönen ein.

Der letzte Abschnitt umfasst die Takte 306 bis 311. Der hohe Sopran führt das „schrein“ der Schafe durchgehend melismatisch mit der Vorgabe des Tonvorrats $es - g2 - a2 - b2 - d3$ über dem Grundton $d2$ bis zum Ende fort. Die zweite und vierte Stimme gestalten innerhalb des 6/4-Taktes 306 den letzten Textvers „Nun muss noch – mal ge – schie – den sein“. Hier mündet der Text in ein abwärts gerichtetes Melisma mit den vorgeschriebenen Stationen $d2 - b1 - a1 - g1$ unter $es1$ bzw. $b1 - g1 - es1 - d1$ mit dem Grundton $a2$. Im Gegensatz dazu hat die fünfte Stimme nach rhythmisch gleichem Verlauf ein über b aufwärts notiertes Melisma $d1 - es1 - g1 - a1 - b1$. Mit der dritten Stimme übernimmt der Komponist die Ambiguität, die aus dem letzten Vers des Gedichts spricht und deren Sinn wir als „Fluchtburg“ gedeutet haben. Der Hirsch führt die Faktur der Stimme aus dem vorigen Abschnitt mit den Worten „... der Kuh ein ...“ in den Takt 306 fort und markiert das „Bein“ durch eine ganze Note $g1$, die ebenfalls melismatisch aufwärts mit $a1 - b1 - d2 - es2$ fortgeführt wird. So treffen sich in Takt 307 alle Stimmen, deren Grundtöne $b - a1 - g1 - es2 - d2$ über vier Vierteltakte durchgehalten werden, ab Takt 307 im Tempo drängend bis zu M.M. $\downarrow = 104$. Die Dynamik wird zu jedem Taktwechsel stufenweise angehoben, von Takt zu Takt aber auf niedrigerem Niveau, und innerhalb jedes Taktes *decrecendo* wieder zurückgeführt, bis schließlich mit Takt 310 das *niente* erreicht ist. So verabschiedet sich die als real empfundene Welt und zieht sich, Takt für Takt, zurück in „Das stille Zimmer“.

Das Lied der ‚Frauen‘ wird, neben den Schlagzeugen, instrumental von den Holzbläsern begleitet. Vor allem das Klavier setzt durch seine kurz angeschlagenen Mehrklänge immer wieder prägnante Akzente. Nach einer formklarenden Pause setzt das Orchester, ergänzt durch Blechbläser, Celesta und Harfe, in Takt 313 mit Auftakt ein. Die Schlagzeuge spielen den dritten Teil ihres Claves-Parts, nunmehr nochmals im Tempo verschärft auf M.M. $\downarrow = 160$. Damit reicht ihre Begleitung nur vom zweiten Teil, Takt 313, bis einschließlich Takt 315. Sie geht dann in die Feuergeräusche vom Tonband über, während Streicher und Bläser mit einem $E - e1 - e2 - e4$ in Takt 319 noch einmal *fortissimo* aufleben und mit dem Schluss- takt 320 ins *niente* verklingen.

2. Bild: Das stille Zimmer – die Worte, die Mauern

Der Komponist bezeichnet sein Werk als Oper, doch das zweite Bild enthält weder instrumentale noch vokale Musik. Stattdessen beschränkt sich Hirsch auf die affektive und emotionale Wirkung akustischer Medien, die er im Bühnenraum in Szene setzt und damit eine in sich geschlossene Welt gestaltet. Der Zuschauer hat die Wahl, sich mental auf das Geschehen auf der Bühne einzulassen oder als Paria seine Ausgrenzung zu akzeptieren.

So, wie der Titel des Bildes ankündigt, findet die „Handlung“ im stillen Zimmer statt und es gibt „Worte“, die allerdings schon im Schriftbild mit dem Lexem „Mauern“ verknüpft sind. Nach der Regieanweisung sollen sich die beiden Sprecher an einem Tisch gegenüber sitzen, das Profil dem Publikum zugewandt. Sie reden in einer Sprache, die der Zuhörer nicht versteht, ja, er fragt sich, ob die beiden Sprecher sich gegenseitig verstehen. Vielleicht steht hier schon die mentale Mauer zwischen ihnen?

Es bleibt dem Dramaturgen oder auch den als ‚Sprecher‘ agierenden Schauspielern überlassen, wie sie ihren glossolalen Text verstehen und umsetzen, z. B. als Eingebung im Zustand ekstatischer Gemütsbewegung, oder als automatisches, fremdgesteuertes Sprechen eines schizophren veränderten Bewusstsein Leidenden.⁹⁶

So, wie die beiden ‚Sprecher‘ sich laut Regieanweisung gegenüber sitzen, wäre auch ein Arzt-Patientengespräch zu arrangieren. In dem Falle wäre für den Patienten die zweite Erscheinungsform des glossolalen Sprechens anzunehmen: Der spricht wie von fremder Zunge angeregt. Doch der Arzt kann ihn nicht verstehen so, wie die Worte des Arztes den Kranken nicht erreichen. Für eine solche Rollenteilung spricht die folgende Szene (Text 10d der Partitur), denn dort lenkt der Therapeut in der Rolle des ‚Sprechers 2‘ das Zungenreden seines Patienten auf das Phänomen des *Ovalen Spiegels*,⁹⁷ und auf diesem Umweg glaubt er, einen Zugang zum Selbstbild des Kranken zu finden. Der nimmt das Stichwort auch auf, doch anstatt das Bild seiner Emotionen und Affekte darin zu offenbaren, versteckt er sich dahinter, indem er in die Märchenwelt ausweicht und Klartextworte mit sinnlosen Füllseln tarnt. Der Arzt geht auf den Kunstgriff seines Patienten ein und erschließt, Vers für Vers, den Zugang zur Welt seines Schützlings – und kommt doch nicht zum Ziel, denn der ‚Sprecher‘ verschweigt den abschließenden Satz, mit dem sich der Dichterpatient erlöst: „Ich war der Schönste vom ganzen / Land.“. Die fiktive Mauer ist nicht zu überwinden.

⁹⁶ Siehe auch Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994, S. 27-35.

⁹⁷ Siehe auch Kap. Libretto, S. 59 u. 60.

Der nächste Textbeitrag der beiden ‚Sprecher‘ hat nicht mehr die Form des Dialogs. Vielmehr reihen beide Sprecher im Wechsel anscheinend wahllos gefundene Fragmente aus ebenso zufällig aufgelesenen Herbeckgedichten aneinander. Die Regieanweisung erlaubt es auch, die Zitate gelegentlich überlappend zu sprechen, und obwohl die Auszüge jetzt im Klartext stehen, bleibt ihr Sinn für den Zuschauer geheimnisvoll. Er kann sie nur als sinnloses Duell mit Halbsätzen oder Worthäufen verstehen, und seine Anteilnahme ist darauf beschränkt, eine zwischen beiden Sprechern sich aufbauende emotionale Spannung zu erleben. Sollten die Akteure den Text jedoch ohne innere Unruhe in fremdgesteuerter, automatischer Manier vortragen, so wirkt die Mauer auch zwischen Bühne und Parkett.

Wir wissen nicht, ob das vielleicht in der Absicht des Komponisten liegt, denn alles, was während dieses zweiten Bildes zu hören ist, scheint nur den Kranken und seinen Arzt anzugehen, es geschieht in der Geschlossenheit des „stillen Zimmers“. Nur die eingespielten Sprachteppiche und Silbenkolonnen lassen Bewegung erkennen, aber es ist Bewegung hinter Mauern.

3. Bild: Der Mittag – der Vulkan, das Leben der Berge

A. Verlautbarungen und Pegelstände

Während das Tonband aus dem zweiten Bild nachklingt, artikulieren sich Soloklarinette und –Cello mit allem, was die Spieltechnik den beiden Solisten ermöglicht, um die Textausage musikalisch auszudrücken. Hier sollen nur die Takte drei *ff*. als Beispiel für die Vielfalt der Spielanweisungen zitiert werden.

Zunächst die Klarinette: *fast tonlos, gehaucht / Flatterzunge / tonloses Luftgeräusch / quasi pizzicato ...*

Und für das Cello: *senza vibrato / sul ponticello / auf Saitenhalter / zweifingerpizzicato / sul ponticello / ...*

Diesem Klangverlauf ist eine auf äußerste Zurückhaltung bedachte Dynamik zugeordnet. Sie fällt innerhalb der vier Viertel des vierten Taktes vom dreifachen *piano* bis zum *niente* ab und setzt im nächsten Takt mit *pp* (Klarinette) bzw. *p* (Cello) wieder ein. Doch da, wo weder Zunge noch Saiten schwingen, ist ein *mf* bzw. *f* erlaubt, das sich nach einer Zweiviertelpause für den Augenblick dreier *pizzicato*-Achtel noch einmal verstärken darf und somit innerhalb der streng homorhythmisch gesetzten 17 Takte bis zum Einsatz des Gesangparts auch einen dramatischen Höhepunkt darstellt.

In den letzten beiden Takten der Soloinstrumente fasst der Komponist noch einmal die ganze Unsicherheit zusammen, mit der der Textdichter seinen ersten Versuch, das Werk eines fremden Dichters zu verarbeiten, bewältigt hat. Das Ergebnis ist eine Impression ohne zielführendes Verb: „Tiefblauer Himmel – Zwei Segel.“, und es sieht in der Sprache der Musik so aus: Nach einer Viertelpause spielt die Klarinette in Takt 16 eine Phrase, bestehend aus einer Quintole $c3 - des2 - g1$, die durch Überbindung bis zum Ende des Taktes gehalten wird. Die Phrase soll im vierfachen *piano* (!), *fast tonlos, gehaucht*, geblasen werden, und darüber hinaus ist das ausklingende $g1$ noch mit einem *decrescendo*-Zeichen versehen. Das Cello begleitet, rhythmisch ähnlich, mit einer Aufwärtsquintole $c - ges - b$ und bis zum Taktwechsel gehaltenen $c1$. Der im *pianissimo possibile* ansetzende und durch *sul ponticello* zusätzlich abgeschwächte Ton wird durch *decrescendo* im übergebundenen $c1$ nochmals zurückgenommen. Im letzten Takt 17 bilden beide Soloinstrumente die das Duett der ‚Braut‘ und der ‚Mutter‘ einleitende Sonanz: Die Klarinette durch eine Dezime zum $b2$, das Cello durch eine Undezime zum G , beide mit einem *marcato*-Zeichen versehen und im dreifachen *piano* über die vier Viertel des Taktes gehalten.

„Tiefblauer Himmel – Zwei Segel“, ein Wortbild, mit dem der Dichter dem Therapeuten antwortet. Der Komponist zeichnet es in den Takten 16 und 17 des Vorspiels zum Duett der beiden ‚Frauen‘ nach.

Die Melodieführung der Stimmen verläuft rezitierend, ohne auch nur die geringsten Anzeichen innerer Spannung den Textsilben Note für Note folgend, weitgehend in Quintparallelen $des1 - as1$, dynamisch auf *pianissimo* gehalten. Eine affektverratende Ausnahme macht der Komponist bei dem Wort „Himmel“. In Takt 23 heißt es im Sopran der ‚Braut‘ zu den Worten „blau – er Him – mel“: $1/8\ as1 - 1/8\ b1 - 1/4\ des2 - 1/4\ as2$. Darunter liegt ein $4/4\ des1$ der Altstimme, das *mp* ansetzt, innerhalb des Taktes anschwillt und bis zum Taktwechsel bis auf *p* zurückgeht. Noch deutlicher und beinahe innig wird dieser Text im Alt hervorgehoben (T. 25 bis 27): Über der ersten Silbe, „Him ...“, liegt eine in Achtelwerten verlaufende Phrase $es1 - des1 - c1 - d1 - des1$ und $3/4\ d1$, und die zweite Silbe, „...mel“, schließt, ebenfalls auf $d1$, mit einer halben Note im Takt 27 ab. Darüber liegt der Text des Soprans, „Zwei Se – gel“, mit zweiwertigem $as1$ für jede der drei Silben auf betonten Zählzeiten der Takte 26 und 27.

Nach einer Pause von eineinhalb Takten folgt mit den Takten 29 bis 33 der Schluss des Duos. Beide Stimmen singen nach wie vor syllabisch und isorhythmisch und in gleicher Lage wie zuvor. Doch nach einer tektonischen Pause in Takt 31, die ‚Männer‘ schalten ihre mitgeführten Kassettenrecorder ein, folgt der Vers zum letzten Mal, jetzt aber in deutlich

gespreiztem Ambitus. Den zweiten Halb-„Satz“, „Zwei Se – gel“, singt die ‚Braut‘ auf *f2* bzw. *e2*, während die ‚Mutter‘ den ersten Teil, „Tief – blau – er Him – mel“, bei *c1*, *des1* und *b* bzw. *b* singt, so dass zwischen beiden Stimmen Intervalle von Undezime und – abschließend – übermäßiger Undezime liegen. Segel und Himmel driften mit zerstörerischer Energie auseinander und scheinen den Rahmen zu sprengen. Wie urteilt Navratil? „Er reduzierte, parodierte, verunstaltete“⁹⁸.

Die folgende Szene (Takt 34 bzw. Text 11 der Partitur) ist zunächst den ‚Männern‘ zugeordnet, die mit verteilten Rollen mehrere Gedichte vorzutragen haben. Das Orchester schweigt, nur die seit den letzten Takten der vorangegangenen Szene laufenden Kassettenrecorder begleiten die Texte im *pianissimo*. Den Anfang macht der ‚Partzifall‘ mit dem zweiten Versuch zur Nachbildung des C.-F.-Meyer-Gedichts *Liebesjahr*, und ohne Übergang werden die Herbeckgedichte *Die Wolken*, *Die heutigen Pegelstände*, *Eine angenehme Unterhaltung* und *Verehrte Zuhörer* mit häufig sich abwechselnden Sprechern vorgetragen.

Der Komponist gibt keinerlei Regie- oder Spielanweisungen, er überlässt dem Regisseur den zeitlichen Ablauf und damit das Tempo der Szene, den Sprechern erlaubt er die prosodische Gestaltung ihrer Texte und die Artikulation der Affekte. So müssen sie dem Zuschauer die Oppositionshaltung vermitteln, die der Auftrag des Therapeuten zur Nachdichtung des C.-F.-Meyer-Gedichts beim Patienten Herbeck auslöst, und sein Ausweichen in Parodie und Ironie darstellen.

Die im Hintergrund mitlaufenden Kassettenrecorder bilden die akustische Brücke zwischen dem Leben der Mitpatienten in der Anstalt und der Abgeschlossenheit des Behandlungszimmers, den die Bühne hier darstellt. Sie erinnern daran, dass die Verse der Sprecher aus einem gespaltenen, schizophrenen Bewusstsein geboren wurden.

Hirsch beschließt die Szene, indem er das von den ‚Männern‘ bereits vorgetragene Gedicht *Die Wolken* wiederholt, jetzt aber als Duett der ‚Sphinx‘, Sopran, und des ‚Engel‘, Mezzosopran, begleitet von vierhändig gespieltem Klavier. Der paarweise Einsatz von Vokal- und Instrumentalstimmen, verbunden mit den Anweisungen *leicht* für die ‚Sphinx‘, *ruhig strömend* für den ‚Engel‘ und *Fließend* für den Gesamtvortrag, und schließlich das ungerade Metrum verleihen dem Satz seinen lyrischen Charakter. Die noch aus dem vorangegangenen Vortrag der ‚Männer‘, Takt 34, mitlaufenden Kofferradios werden mit dem Einsatz der Frauenstimmen nacheinander abgeschaltet.

⁹⁸ Siehe Kap. Libretto, S. 62.

Der melodische Verlauf der Sopranstimme ist durch abwärtsführende Halbtonschritte geprägt, deren Rhythmus der Prosodie des Textes folgt. Die Bewegungen bleiben, obwohl z. T. in Achtel- und Sechszehntelwerte aufgelöst, stets ruhig und eng begrenzt. Nach drei bis sechs Abwärtsschritten folgt in der Regel nur ein Terz- oder Quintsprung in Gegenrichtung, der die nächste Phrase einleitet.

Der Mezzosopran begleitet die Oberstimme isorhythmisch und in eigenständiger Melodieführung, deren Bewegung ebenfalls sehr gemessen verläuft und zudem auf die Reihe der Mollskala *d1* bis *a1* festgelegt ist. Je nach Textverlauf ergeben sich drei bis fünf Schritte, die jeweils am Versende einen betonten Zweiklang mit der Oberstimme auf den Zählzeiten eins und zwei eines Taktes bilden, z. B. *a1/e1* bei Vers eins, *c2/g1* bei Vers zwei oder *g2/g1* bei Vers drei usw. Erst zum Schluss des Liedes kommt Leben in Melodie und Rhythmus. „woll – te auf – blicken“ im Libretto als Anzeichen inneren Gesperrtseins gedeutet, durch vor- und nachgeordnete Pausen überraschend und verunsichernd wirkend, wenngleich der charakteristische Melodieverlauf in beiden Stimmen mit Halb- bzw. Ganztonschritten gewahrt bleibt. Doch diese Regel wird in der Unterstimme drei Takte weiter aufgegeben: „auch auf sie die da her – niederprasseln“. Dieses als Ausdruck von Sperrung im Textfluss gedeutete, unvermittelt eingeschobene ausdrucksstarke Verb vor dem folgenden bildhaften, von Eis und Schnee erzählenden Vers gestaltet der Komponist in der zweiten Stimme (Takt 61) durch zwei Triolen *a1 – d1 – e1* und unterbricht damit die stets aufwärtsführende Reihe.⁹⁹ Die Oberstimme löst indessen den Text silbenweise in Achtel- und Sechszehntelwerte, bleibt aber in der Melodieführung in engen Grenzen, so dass sie eher an Sprech – „Gesang“ erinnern: *d2 – dis2 – e2 – dis2*. Beide Stimmen treffen sich in Takt 62 mit isorhythmischen, lautmalerischen Sechszehntelfiguren auf den Silben „... - niederprasseln“, die „Sphinx“ *d2 – cis2 – c2 – b1*, der „Engel“ *f1 – g1 – a1 – d1*, beide *staccato*. Damit ist die Spannung gelöst, die Ruhe des sechsten Verses kehrt zurück, nur die vier Silben des letzten Wortes, „Regentropfen“, werden noch einmal lautmalerisch nachgezeichnet, im Sopran von *e2* abwärts auf *cis2*, in der zweiten Stimme von *e1* aufwärts bis *a1*, jede der vier Sechszehntelnoten mit einem *staccato*- Punkt nochmals verkürzt und hervorgehoben.

Beide Stimmen verlaufen dynamisch ungeachtet der beiden melodisch hervorgehobenen Phrasen durchweg im *mezzoforte*. Die im Text des Librettos enthaltenen Affekte verarbeitet der Komponist in der Instrumentalbegleitung. Sie ist durch kurzzeitige, doch sanft angeschlagene Cluster, rhythmische Verschiebungen wie Syncopen, Triolen und Quintolen geprägt und durch den intensiven Einsatz des Pedals klanglich gefärbt.

⁹⁹ Siehe Kap. Libretto, S. 64.

Die Dynamik soll unmittelbar nach dem Einsatz von *mp* auf dreifaches *piano* zurückgenommen werden, und zwar *subito*, und diese Zurückhaltung gilt durchgehend, von Ausnahmen abgesehen, z. B. bei den textlichen Zäsuren wie Versübergänge und vom Dichter innerhalb der Verse eingelegte Pausen, während deren die Vokalstimmen schweigen. Hier gilt für das vierhändig besetzte Klavier ein über etwa drei bis fünf Zählzeiten gedehntes *crescendo* auf *mp*, *mf* oder *f* mit anschließendem *decrescendo* zurück zum dreifachen *p* (z. B. T. 48/49). Eine Grundspannung erhält der Abschnitt durch den Gegensatz zwischen den tonal gesetzten Vokalstimmen und dem weitgehend aus Clustern bestehenden Klavierpart, doch besonders erregend wirkt das in der zweiten Zählzeit, Takt 62, aus dreifachem *p* einsetzende *subito f*, das noch vor dem nächsten Taktwechsel wieder auf *subito ppp* zurückgenommen wird. In diesem Takt haben beide Vokalstimmen eine Pause nach ihrer *staccato*-Figur zu „... –niederprasseln“. Umso eindringlicher wirkt jetzt die mit dem letzten Vers des Librettos verbundene Entspannung. Erst nach dem Abschluss des Vokalteils bereiten die Klavierstimmen den Übergang zur nächsten Szene (Teil B) durch ein von Takt 65 bis 67 gedehntes *crescendo* bis zum *ff* vor.

B. Dort in dem dunklen Wald

Diese Szene ist zunächst den ‚Männern‘ vorbehalten, die teils in Wechselrede, teils auch im Ensemble die Texte 12 bis 14 deklamieren und dabei von der Violine 1 als Solovioline, den Streichern, Blechbläsern, Piccoloflöte und Kontrabass instrumental begleitet werden. Den Abschluss der Szene bildet das ‚stille Kind‘ als Solosopran.

Der erste Textbeitrag *Die Sonne*¹⁰⁰ wird von Takt 68 an durch eine 17 Takte lange Einleitung vorbereitet. Der bisherige Dreivierteltakt wechselt auf Vierviertel, das Tempo geht von M.M. $\text{J} = 60$, über vier Takte gestreckt, auf M.M. $\text{J} = 48$ zurück, verbunden mit der Spielanweisung *naturhaft atmend*.

Nach dem *fortissimo*- Ausklang der vorherigen Szene beginnt der Teil B zwar *attacca*, aber mit einer den ganzen Takt 68 durchzuhaltenden Generalpause der neuen Instrumente. Dennoch herrscht keine Stille, denn die Sonanz des vierhändigen Klaviers wird durch das Pedal über den Takt 67 hinaus bis zum Verklingen gehalten. Er gleitet in den von Kontrabass, Cello, Viola und Posaunen in Takt 69 aus *niente* eingeleiteten Klang *d – dis3(flag.) – ffs3(flag.) – d*, der innerhalb des Taktes auf *piano* (Posaunen *pp*) an- und bis zur drei Zählzei-

¹⁰⁰ Siehe Kap. Libretto S. 67.

ten währenden Pause in Takt 70 ausklingt. Jetzt erst klingen alle Instrumente zusammen, um die Botschaft des Librettos in Musik zu übersetzen.

Szenentitel und Textvortrag (Text 12) zeugen von dem Zwiespalt des Dichters, der sich nach sozialer Einbindung sehnt, seine linkische Berührungsangst aber nicht überwinden kann. Dem Therapeuten gegenüber verschlüsselt er seine Not durch Diminution, durch Verstecken hinter einem Zweit-Ich und Flucht in die Einsamkeit der Natur, die er als Wald, Berg oder Tal darstellt und die der Komponist durch den pastoralen Charakter der gewählten Instrumente, Piccoloflöte und Solovioline, aufnimmt. Die melodische Bewegung ist äußerst sparsam angelegt, beschränkt sich anfangs auf einen über zwei Taktgrenzen übergebundenen Klang von elf Achteln *dis3 – fis2/fis3*, getupfte *marcato*- Sechszehtel *as3(flag.) – c3/c4*, in Takt 73 zwar noch auf erster Zählzeit, in beiden folgenden Takten jedoch durch Pausen um 1/8 bzw. 3/16 vom betonten Taktanfang zurückversetzt. Nach einer weiteren rhythmischen Verschiebung folgt in Takt 76 nach 1/4 Pause eine Formel, die aus drei Triolen auf *c1/c2* besteht und deren erste Note durch Versetzungszeichen um einen Halbton erhöht ist. Die Violine begleitet die drei Triolen auf *b3(flag.)*. Die Flöte sollen mit auf Tonhöhe gefärbtem Luftgeräusch, die Violine mit obertonreichem Flageolett spielen. Im übrigen findet sich das rhythmische Muster der Soloinstrumente auch in den Takten 70 bis 72 der Streicher und, ganz ähnlich, bei der Tuba in den Takten 73 bis 76.

Für die Orchesterinstrumente gelten scharf abzustoßende Akzente und zurückhaltende Dynamik, für die Tuba sogar ein vierfaches *piano* (!) in Takt 74, die Triolen der Soloinstrumente in Takt 75 verklingen vom *mp* zum *niente*. Mit diesen gestalterischen Mitteln hat der Komponist die Intention des Librettos instrumental umgesetzt: Das Stolpern über das eigene Ich, das Ausweichen in naturhafte Abgeschiedenheit.¹⁰¹

Mit dem Einsetzen des Textvortrags, Text 12, wird das Tempo über die Takte 85 und 86 wieder sehr behutsam angehoben, und diese Beschleunigung ist Teil der musikalischen Gestaltung der Wortbegleitung, so, wie auch die mit langen Notenwerten verbundene an- und wieder abschwellende Dynamik der Instrumente den Textvortrag unterstützen. Als Beispiel seien hier die Takte 88, 89 und 90 beschrieben. Etwa eineinhalb Takte lang trägt der „Zwergk“ seine drei Zeilen vor: „Zwerge gehen tief hinein / in den Wald / bis ihr Liedlein widerholt.“, während sich das Tempo von M.M. $\text{J} = 60$ auf M.M. $\text{J} = 72$ beschleunigt. Die Flöte und Solovioline spielen in Takt 88 vier Viertel *as2 – c2/3*, in Takt 89 *1/4 Pause, 3/4 b2 – ges1/ges2*, in Takt 90 *1/4 Pause, c3 – c1/c2*. Jede Note wird sehr leise (*pp*) angespielt, auf

¹⁰¹ Siehe Libretto S. 68ff.

forte angespannt und wieder auf *pianissimo* zurückgeführt. Der harmonische Weg beginnt in hoher Lage (T. 88: *as2/c3*), der Vortragsstimme angemessen. Von dort aus fällt die Piccoloflöte in zwei Schritten um eine ganze Oktave ab. Die Violine steigt chromatisch, zuerst um drei, dann um einen Halbton, so dass sich beide Stimmen in Takt 90 auf *c* treffen, jetzt verstärkt durch die bis dahin pausierenden oder nur einzeln kurz einfärbenden Orchesterinstrumente. Damit wächst, beinahe aus dem Nichts und auf rhythmisch unbetonter Zeit, ein vom Kontrabass bis zur Piccoloflöte über fünf Oktaven gebildeter Einklang *C1 – c3*, der von den Melodieinstrumenten innerhalb der drei verbleibenden Zählzeiten des Taktes 90 auf *forte* angehoben und wieder in die Ausgangslage zurückgeführt wird. Die Orchesterinstrumente sind angesichts ihrer Klangfülle und –Farbe dynamisch gleich, aber um einen Grad zurückhaltender notiert.

Das arithmetisch gestufte melodische Gefälle der Holzbläser, die eingeschobenen Pausen auf betonter Taktzeit, die dynamischen Hebungen auf jeder Note und die in Takt 90 erreichte volltönende Sonanz lassen die zugleich unsicher und tapfer wirkenden Schritte der Zwerge, den Widerhall ihres Liedes und die schutzbietende Dichte des Waldes beinahe auch ohne die Hilfe der gesprochenen Worte erkennen.

Für den Rest des Textvortrags wird das Tempo innerhalb der Takte 92 und 93 von M.M. $\downarrow = 72$ bis auf M.M. $\downarrow = 48$ zurückgenommen. Der in Takt 90 aufgebaute Einklang wechselt nach einer Generalpause der Orchesterinstrumente (T. 91) zu einer *c*–Moll-Sonanz *A1 – Es – as – b1 – c3 – c4*, deren Klang auch die letzten Verse, in Takt 93 vom ‚Blindgänger‘ vorgetragen, begleitet: „Die Krähen fliegen in der Luft / und halten Tageswacht.“. Den klanglichen Bezug zu den die Tageswacht haltenden Krähen stellen *marcato* angestoßene Sechszehntelnoten her, die Flöte mit einer verminderten Quinte *ges3 – c3*, die Solovioline mit einem Sprung *g3(flag.) – as1*.

Den Schluss des Textvortrags bildet die aus Takt 76 bekannte Triolenfigur der Flöte, auch hier wiederum nicht klingend, sondern als rhythmisch strukturiertes, auf notierter Höhe gefärbtes Luftgeräusch, das mit einem *decrecendo* in der zweiten Triole verklingt, die dritte Triole ist durch eine Pause ersetzt.

Die szenische Überleitung zum Text 13, vorzutragen durch das Ensemble der ‚Männer‘, lässt bereits die zweifache Erscheinungsform des Eichkätzchens und das Wirken der jeweils eigenen Feinde erkennen. Ersteres wird in den Takten 95 bis 98 deutlich, deren Rhythmus und Artikulation identisch verlaufen, deren melodische Notierung gegensätzlich aufgebaut

scheint, tatsächlich jedoch nicht ist, wie die Phrase in Takt 95 bis 96 zeigt. Hier ist das „Eichkätzchen“ durch die Flöte und ihren in den Wipfel eines imaginären Baumes führenden Weg $b2 - g2 - as2 - c2 - f2 - e3$ verkörpert, während die Solovioline gleichzeitig $b - g3(flag.) - as3(flag.) - c3 - f2$ spielt und auf $e1$ abstürzt. Ein weiteres deutliches Beispiel liefert Takt 98: Flöte und Solovioline spielen *portato* – Viertel, die Flöte aufwärts *gebaucht f2 – b2 – c3*, die Violine aber im obertonreichen *sul ponticello* abwärts $f1 - b$ und von dort zum $c1$.

Das Wirken der Feinde manifestiert sich in Takt 99, auch hier getrennt für das „Es“ und das „Eichkätzchen“, aber in musikalisch deutlich vom Leben der beiden Erscheinungsformen abgesetzter Faktur: An die Stelle der ruhigen, weitgehend in Viertelnoten und konsonant verlaufenden Melodieführung tritt eine auf zwei Zählzeiten gedrängte Phrase mit elf bzw. neun Noten. Die Flöte hat eine Sextole aus 32-stel- und 16-telwerten zu bestehen, die sich zunächst in kleinen Schritten um das $a3$ bewegt, dann mit einem Tritonus $as3 - d4$ und einer Terz $d4 - f4$ den dramaturgischen Hochpunkt erreicht und mit einer anschließenden Figur aus 32-stel-, 16-tel- und 8-telwerten bis zum $d3$ zurückfällt. Gleichzeitig hat die Solovioline mit acht akzentuierten 32-stelwerten ein Feuerwerk von Quarten, Quinten und Septen zu bestehen, die mit $a4$ beginnen und auch dort wieder landen. Und indem die Flöte ihre abschließende Figur spielt, steht für die Violine ein *des4*, dessen Viertel noch mit einem *crescendo – decrescendo* ausgezeichnet ist. Die verbleibenden zwei Viertel des Taktes tragen ein Pausenzeichen, ebenso die ersten zwei Viertel des folgenden Taktes 100.

Das Zwischenspiel schließt mit den nun schon bekannten (s. T. 76 o. 94), als Luftgeräusch gefärbten $c2$ -Triolen der Piccoloflöte. Hier sind es deren vier über dem $b3(flag.)$ der Solovioline, dynamisch p einsetzend und in Takt 101 ins *niente* ausklingend. Darunter begleitet nur das Kontrabassfagott mit ebenfalls ausklingendem *B2*. Die darüber hinaus beteiligten, bis dahin in jeder Beziehung zurückhaltend eingesetzten Orchesterinstrumente, d. s. Kontrabass, Cello, Viola, Tuba und Posaune, setzen schon mit Takt 100 aus.

Mit Takt 102 setzt der Textvortrag ein. Hirsch lässt die ‚Männer‘ als Ensemble auf der rhythmischen Grundlage der Flöte und Solovioline rezitieren. Die aus den Versen des „Eichkätzchen“ sprechende innere Zerrissenheit als Folge der zwei Erscheinungsformen des Subjekts und das Verdrängen aufkommender Angst durch Rückwendung auf den Peiniger¹⁰² verarbeitet der Komponist in der musikalischen Faktur der Begleitung. So steigert er das Tempo über zwei Takte von M.M. $\text{J} = 48$ auf M.M. $\text{J} = 60$, behält es aber nur vier Takte lang bei und verzögert anschließend auf gleiche Weise wieder auf M.M. $\text{J} = 48$. Statt

¹⁰² Siehe Kap. Libretto, S. 69.

eines Motivs oder Themas gibt es punktuelle, abwechselnd auf- und abspringende, Quarte bis Dezime umfassende Intervalle. Die kurzen Notenwerte, das sind Achtel und Viertel, sind durch Pausen getrennt, die zwei Zählzeiten langen Noten erreichen durch *crescendo* – *decrescendo* ähnlich zögerlichen, rückwärtsblickenden Ausdruck. Die beiden Stimmen verlaufen isorhythmisch, Note gegen Note, doch folgt jede Stimme ihrem eigenen Tonart: die Flöte c-Moll, die Violine dagegen b-Moll. Im übertragenen Sinne heißt das: Beide Stimmen beanspruchen trotz aller Gemeinsamkeiten einen eigenen Status als Subjekt.

Der Vortrag endet mit Takt 110: Nach einer zweizeitigen Pause folgt die für diese Szene bekannte Schlussformel, nämlich zwei Triolen aus Achtel *c1*, wobei das erste Achtel durch Versetzungszeichen zum *cis1* und durch *marcato* und das darunterliegende *b1 (flag.)* der Violine zusätzlich besonders hervorgehoben wird. Innerhalb der fünf Sekunden dieses Taktes sprechen die ‚Männer‘ die letzten Verse ihres Textes: „Das Eichkätzchen war tot. Der Fuchs war / lang. Wie der Förster sein Gewehr / und schoss. Er traf es nicht.“. Wie der Dichter mit seinem letzten, nachgeschobenen Satz alles Vorangegangene widerruft, hebt auch der Komponist seine Schlussformel wieder auf, indem er in Takt 111 zunächst eine 3/16-tel Pause und dann ein 1/16-tel *g3 (flag.) – f1/f2* nachsetzt, für die Bläser aber nicht mehr als geflüstertes Luftgeräusch, sondern *marcato* geblasen.

Das Zwischenspiel bis zum Text 14, *Die Frau In Mir*,¹⁰³ beginnt nahezu so, wie die letzte Szene geendet hat, nämlich mit zwei zu Sechszehtelfiguren abgewandelten Triolenformeln der Bläser mit zum *cis1/2* alternierten *marcato* – *c* des ersten Tons und, auch hier der Formel entsprechend, klangverfremdend durch auf Tonhöhe gefärbtes Luftgeräusch. Gleichzeitig spielt die Solovioline ihr Flageolett – *b1* in der Form zweier Triolen, die jedoch als solche nicht oder nur sehr schwer zu erkennen sind, weil sie von Takt 111 auf Takt 112 übergebounden sind. Für beide Stimmen gilt ein von *mp* ausgehendes *decrescendo*.

Für den Komponisten geht es darum, die Ambivalenz der Zwergenexistenz zu überwinden und die Idylle des kommenden Bildes vorzubereiten.¹⁰⁴ Dazu gibt er der Flöte in einer furiösen Phrase von 16-tel- und 32-stelnoten, ausgehend von *c3* mit *ges4* als Gipfel, die dramaturgische Gelegenheit, und er nutzt diese Phrase gleichzeitig, um in den Tonraum der Violine, also b-Moll, zu wechseln. Von da an verlaufen beide Stimmen bis Takt 116 homophon, wenn auch z. T. oktavversetzt, um die Bewegung gegenläufig erscheinen zu lassen. Das Tempo wird von Takt 114 bis 116 auf M.M. $J = 60$ beschleunigt, und so, wie der Dicht-

¹⁰³ Siehe Kap. Libretto, S. 70.

¹⁰⁴ Siehe Kap. Libretto, S. 78f.

ter des folgenden Textes eine Ortsbeschreibung liefert anstelle der zu erwartenden Satzaussage zur Überschrift, so gibt der Komponist den Gleichklang seiner Stimmen auf, wechselt die Tonart von b-Moll zu c-Moll und lässt Bläser und Violine in kontrapunktierenden Viertern und Achteln durch die Takte 117 bis 119 ziehen, in Takt 120 übergebunden in Takt 121 und begleitet durch ein *es2 – c4(flag.)* der Violine. Anstelle der bisher verwendeten Triolenformel bildet jetzt eine gehauchte 32-stelfolge beider Stimmen in Halbtorschritten von *d1/d2* bis *f1/f2* mit abschließendem *a – as* bzw. *a2 – as2* und, nach einem Achtel tektonischer Pause auf erster Zeit Takt 123, *f3* bzw. *f2*.

Die Streicher begleiten die Melodieinstrumente, beginnend mit dem des *ritardando* von Takt 120 bis 122, mit einem ostinaten *pianissimo F – a1(flag.) – d2(flag.)*- Klang, der sich nach einem gezupften Übergang zum *c – es – c1* in Takt 124 auflöst. Die Blechbläser setzen in Takt 123 ein und gestalten den Übergang des Zwischenspiels zum Textvortrag durch eine Phrase *b – c – d/g*, so dass die ersten zwei Verse des ‚Partzifall‘, „Hoch droben auf dem Berg / Wo die Zwei Englein stehn.“, sowohl melodisch wie auch harmonisch als Teil des Zwischenspiels erscheinen. Angesichts der seit der Überschrift fehlenden Satzaussage ist der Komponist eigentlich noch gar nicht im Kontext des Gedichts angekommen, und dieser Eindruck des Suchens wird durch Flöte und Soloviolin bestätigt, die nach einem Viertel *ges2 – ges2* mit dem Taktwechsel zu Takt 124 eine Viertelpause einlegen, um sich danach mit einem Sprung zum *d1 – d2* in den *c – es – c1 – G – d* -Klang der Streicher (*arco*) und Blechbläser zu schmiegen, dynamisch so zurückhaltend, dass ‚Partzifall‘ sein Bild von den „Zwei Englein“ auf dem Berg fast flüsternd, der Intention des Dichters angemessen, von einem Ich zum andern sprechen kann.

Diesem Weg folgen Flöte und Violine bis in den Takt 127, während der ‚Partzifall‘ die nächsten vier Verse vorträgt. Sie stellen den Zwerg vor, zu dem das ‚alter ego‘ mutiert ist, um über die schutzbedürftigen Engel zu wachen. Die mit der Zwergenfigur verbundene romantische Szenerie von dunklem Wald auf immergrünen Höhen ermutigt das „Ich“, die innere Deckung zu verlassen und unterdrückte Träume und Wünsche in den Wald zu rufen. Und dennoch, er schafft es nicht, wie die Takte 127 und 128 bezeugen: Ihre sich durch die Skalen des Tonraums kämpfenden, in Triolen, 16tel- und 32stelfiguren aufgelösten Phrasen, die schließlich in eine Triole der Hilflosigkeit münden, von der Flöte *gehaucht*, von der Violine grundtongeschwächt *sul ponticello b/a2 – c1/d3 – fis1/es3*, von *pianissimo decrescendo* ausklingend, und doch jede Note *portato* artikulierend. Der so energische Anlauf erstirbt

zur Sprachlosigkeit (T. 129), befreit durch den Zauber der letzten beiden Verse: ‘Dort habe ich ganz schön. Das Wörtlein Frau gelallt.’¹⁰⁵:

Diese letzten vier Worte begleitet der Komponist durch seine $c2$ -Triolenformel, die auch hier mit einem $cis2$ beginnt, taktfüllend dreimal wiederholt wird, nur als auf Tonhöhe gefärbtes Luftgeräusch klingen soll, von der Solovioline auf $b3$ (*flag.*) begleitet wird und, ausgehend von mp , innerhalb der vier Zählzeiten ins *niente* ersterben soll. Hier, in Verbindung mit diesem letzten Vers und seiner verschlüsselten Botschaft, liegt die Idee zu der schon seit dem Zwischenspiel mehrfach verwendeten Formel.

Die Überleitung zum Lied des ‚stillen Kindes‘ gestaltet Hirsch mit nur fünf Takten. Zunächst spannt er das Tempo an, von Takt 131 bis 133 erst allmählich, dann aber bis Takt 135 *molto accelerando* bis auf M.M. $\text{J} = 112$.

Das Orchester wird in Takt 134 durch das Klavier ergänzt, es übernimmt ab Takt 136 die Begleitung des Liedes vom *Heidenröslein*.¹⁰⁶ Doch schon hier, in der Phase der drängenden Temposteigerung, stellt der Komponist mit den Takten 134 und 135 das Tonmaterial für den ersten von drei Bausteinen vor, aus denen er den Klavierpart zusammensetzen wird. In der Dynamik passt sich das Klavier zunächst dem im *piano*-Bereich spielenden Orchester an, steigert sich aber innerhalb des ersten Taktes zum *mf* und bis Ende Takt 135 auf *fortissimo*, das erst in der zweiten Hälfte des Taktes 134 durch die Streicher verstärkt wird, während sich die Bläser dynamisch durchgehend zurückhalten. So wird durch Temposteigerung, dynamische Anspannung und das *sempre marcato* des Klaviers die Atmosphäre erreicht, die der Komponist mit seiner Satzbezeichnung *Manisch* fordert. Doch bis hierher ist noch nicht klar, ob damit eine kränkhaft – heitere oder eine nur erregte Stimmung gemeint ist.

Hirsch hat das nunmehr folgende Herbeckgedicht *Heidenröslein!*, die Geschichte eines Knaben, für eine Frauenfigur vertont und mit dem Sopran ‚Das stille Kind‘ besetzt. Der melodische Ambitus umfasst den Bereich von $a1$ bis $d3$ und lässt damit den tiefen Bereich der Sopranstimme aus. Hirsch verwendet das $d3$ als Schluss einer Formel, mit der er die dramatischen Höhepunkte des Textes gestaltet: Das Brechen (der Rose), den Stachel und das Stechen. Die Formel lautet $d2 - a2 - d3$ (T. 139/140) oder $gis1 - d2 - a2 - d3$ (T. 156/157) für ‚brach es ab‘, Zeile eins bzw. fünf, $a2 - c2/d3$ (T. 162/163) für ‚der Stachel‘, Zeile acht, und $gis1 - (\text{Pause anstelle } d2) - d3$ (T. 164 bis 167) für ‚und stach‘, letzte Zeile des Gedichts.

¹⁰⁵ Siehe Kap. Libretto, S. 70.

¹⁰⁶ Siehe Kap. Libretto, S. 71.

Ein anderer Topos gilt für das „Röslein“ bzw. „Röselein“, dessen Anmut den Dichter in emotionale Erregung versetzt. Hirsch ordnet diesem Reizwort das leiterfremde *dis1* zu und erreicht damit einen zweifachen Effekt: Er hebt es aus der Ordnung des auf die D-Dur-Stammtonreihe bezogenen Liedes, und er erzeugt durch den Tritonus *a1 – dis2* (es Rös...) zusätzliche Unruhe. Hirsch belässt es nicht dabei, die Spannung des Dichters allein auf das Subjekt, die Rose, zu beschränken, er lässt sie vielmehr auf deren Standort, die Heide, ausstrahlen. In schizophrener Manier verbindet er sein musikalisches Ausrufezeichen aber nicht mit dem Objekt selbst, sondern stellvertretend mit der Präposition „auf“ und versieht dieses einsilbige Wort ebenfalls mit einem aufwärtsgerichteten Tritonus *d2 – gis2*.

Je nach dem Kontext werden auch an anderer Stelle die gleichen Formeln verwendet: „brach es ab, es Röslein auf der Heiden“ (Zeile 1/2 bzw. 5/6) = *d2 – a2 – d3 – a1 – dis2 – d2 – cis2 – d2 – gis2 – a1 – d2 – cis2 – a2* (T. 139 – 142 und T. 156 – 158). In Zeile 4 – 5 des Gedichts wird das Röslein nicht abgebrochen, sondern nur angesehen, also verwendet Hirsch auch nur den auf die Worte „Röslein auf der Heiden“ bezogenen Teil seiner Formel (T. 152/153). Im übrigen gleicht sich der melodische und rhythmische Verlauf der semantischen und syntaktischen Struktur des Textes an, doch es fällt auf, dass das ‚stille Kind‘ den gesamten Vortrag im *forte* singt. Ein Hinweis, die Überschrift *Manisch* als ‚krankhaft heiter‘ zu verstehen?

Die Klavierbegleitung besteht aus drei zweitaktigen Bausteinen, die jeweils fünf Mal imitiert werden. Die Takte 134 und 135 sind noch Bestandteil des Vorspiels, wie oben erwähnt. Sie werden als Takt 140/141, 150/151, 154/155, 160/161 und Takt 168/169 wiederverwendet. Der zweite Baustein ist in den Takt 136 und 137, der dritte in den Takt 138 und 139 zu finden, und alle drei werden in gleicher Art innerhalb der Takte 140 bis 169 verwendet. Die Reihenfolge lässt einen Bezug zur Sopranstimme oder zum textlichen Gehalt nicht erkennen.

Die Sonanzen des Klavierparts dienen weitgehend der klanglichen Wirkung ohne Rücksicht auf harmonische Konsonanzen. Doch die Faktur wird verständlich, wenn man sich an die von Hirsch im Libretto gewählte Schreibweise in Großbuchstaben erinnert. Der darin liegende Nachdruck spiegelt sich in den Achtelfiguren, die den Rhythmus pausenlos bestimmen, insbesondere wenn die linke Hand, wie z. B. in Takt 136, parallel dazu Duolen spielt oder, wie im zweiten Takt desselben Bausteins, die rechte Hand anstelle der Figuren ausnahmsweise Einzelnoten als Viertel oder Achtel anschlägt. So trifft der Komponist die Spannung, mit der das Libretto den Knaben als roh, die Blume als zart darstellt, und das „Manisch“ ist nunmehr nicht anders als mit dem Adjektiv ‚erregt‘ zu erklären.

Der den Ausdruck des Sieges des Rösleins beschreibende letzte Vers wird nicht mehr vom ‚stillen Kind‘, sondern von den ‚Männern‘ sprechend dargestellt, aber nicht mit Freude oder gar Schadenfreude, sondern eher beiläufig innerhalb nur eines Taktes, begleitet durch Klavier und Harfe in ausklingender Dynamik. Die Männer, die den Part des ‚Stillen Kindes‘ abwartend zuschauend beobachtet haben, lösen somit die Spannung, die sich auf sie übertragen hat.¹⁰⁷

C. Gespräch über Farben

Das Gespräch über Farben wird von den ‚Männern‘ rezitierend vorgetragen, begleitet vom Ensemble der ‚Frauen‘, mit Holzbläsern, Streichquartett, Streichern und Harfe. Hirsch hat die Vortragsanweisung *Weich*, das Tempo M.M. $\text{J} = 60$ und als Metrum 5/4 vorgegeben.

Dem Libretto entsprechend wird zunächst das Gedicht *Rot* als Text 16 vorgetragen. Bevor ‚Der Partzifall‘ den Rhythmus der Sprache mit den Versen zwei bis vier aufnehmen kann, teilen sich der ‚Pfadfinder‘ und ‚Der Zwerlk‘ den ersten Vers mit den lexikalisch einfachen Aussagesätzen, um die Anspannung des Startimpulses zu überwinden. Das einführende, mit viel Luft gehauchte, aus *pp* zum *mp* anschwellende *e2 / e4* der Flöten mündet nach zwei Zählzeiten in den Text des ‚Pfadfinders‘ und des ‚Zwerlk‘: „Rot ist der Wein, rot sind die Nelken.“

Jeder der beiden Sätze ist auf einen ganzen Takt (T. 173 u. 174) bezogen, und die durch Sachlichkeit kaschierte Erregung findet sich im Schweigen der Holzbläser. Das wird erst durch den Einsatz der Klarinette gelöst, die mit einem akzentuierten, aber im *pianissimo* auf fünfter Zählzeit, Takt 174, einsetzenden *g1* die Verse zwei bis vier, vom ‚Partzifall‘ in Takt 175 vorgetragen, ins *niente* ausklingend begleitet. Die anfängliche Unsicherheit ist nunmehr überwunden, der ‚Pfadfinder‘ und ‚Der mit der Wunde‘ tragen die emphatisch wirkenden Verse fünf und sechs vor, nur durch ein für drei Zählzeiten *gehaucht* geblasenes, von Takt 176 auf Takt 177 übergebundenes *c3* und *legato dis3* gestützt. Die Zurückhaltung der Holzbläser unterstreicht die Eindringlichkeit der Verse: „Rot ist die Fahne, rot der Mohn. Rot sind die Lippen und der Mund.“.

Der Übergang zu den letzten, durch die abstrakten Begriffe „Wirklichkeit“ und „Herbst“ geprägten Versen wird durch einen aus der f-Moll-Leiter bezogenen Klang *g1 – des1 – f2 – as3* eingeleitet, der in Takt 178 einsetzt und in das erste Viertel des folgenden Taktes übergebunden ist, dynamisch *piano* einsetzt und innerhalb dreier Takschläge, vor dem Einsatz

¹⁰⁷ Siehe Kap. Libretto, S. 73f.

des ‚Blindgängers‘, ausklingt: „Rot ist die Wirklichkeit und der Herbst.“ Der paradoxe Schlussvers, in dem der Dichter den Ausdruck des in den vorangegangenen Versen liegenden Gefühls aufkommender Zärtlichkeit versteckt, gestaltet ‚Der mit der Wunde‘: „Rot sind manche Blaue Blätter.“, sehr zurückhaltend unterstützt vom ostinaten *pianissimo* *G1 – G* von Kontrabass und Cello, gefärbt durch *g4(flag.)* und *a4(flag.)* der Violinen. Die Tutti-Violinen gelangen über zwei Viertel fallend in eine Triole und bilden damit den Schluss des Textes 16, „Rot“.

Das Ensemble der ‚Frauen‘ beschränkt sich darauf, den Vortrag der ‚Männer‘ durch vier lange Akkorde zum titelgebenden Wort „Rot“ zu festigen. Bei den ersten beiden Stimmen gibt es gar keine melodische Bewegung, die drei unteren Stimmen liegen nur beim dritten um einen Sekundschritt über den ersten beiden und dem letzten „Rot“. Ihr erster Einsatz liegt auf unbetonter zweiter Zeit im Takt 171, er beschränkt sich auf $1/4\ b - d1 - e1$. Der zweite liegt in Takt 172 auf dritter Zeit auf gleicher Höhe, er wird dynamisch von *pp* im *crescendo* über die verbleibenden drei Viertel des Taktes so verstärkt, dass er zusammen mit den Flöten den Einsatz des ‚Pfadfinders‘ in Takt 173 unterstützt. Nach acht Vierteln Pause setzen jetzt in Takt 174 auf vierter Zeit alle fünf Stimmen zum dritten „Rot“ ein und helfen, die aus dem Start des ‚Pfadfinders‘ noch spürbare Spannung mit den Versen des ‚Zwergk‘ und des ‚Partzifall‘ abzuleiten. Ihr *c1 – e1 – f1 – a1 – b1* setzt im *pp* ein, wird bis zur ersten Zeile des ‚Partzifall‘, „Rot ist schön“, zum *forte* angehoben und bis zur vierten Zeit des Taktes 175 ins *niente* zurückgeführt, während die Klarinette ihr *g1* bläst und der ‚Partzifall‘ die Verse drei und vier spricht. Das vierte „Rot“ liegt in Takt 177 im Übergang der Verse fünf und sechs, also in der als emphatisch bezeichneten Phase, während die Holzbläser schweigen, abgesehen von dem gehauchten Einwurf *c3 – d3* der Flöten. Der Komponist dehnt das „o“ über alle fünf Viertel des Taktes auf der Sonanz *b – d1 – e1 – a1 – b1*, und mit dem durchgehaltenen *mf* betont er zusätzlich, dass die anfängliche Unsicherheit nunmehr überwunden ist. Jetzt hat das Ensemble der ‚Frauen‘ seine Aufgabe erfüllt.

Harfe, Solo- und Tuttistreicher bilden den klanglichen Hintergrund. Auch hier setzt der Komponist wieder verschiedene gestalterische Mittel ein wie Flageolettöne, Wechsel von *senza - molto - senza vibrato* und Dämpfer, und alles in Verbindung mit der dynamischen Skala vom dreifachen *piano* bis zum *mf* und zurück ins *niente*.

Rhythmisches Verhalten sich alle Gruppen untereinander streng einheitlich, melodisch werden enge Grenzen eingehalten, doch eine harmonische Zuordnung ist auch hier problematisch. So lässt sich der Tonvorrat der Holzbläser und des Frauenensembles in der C- Dur-Tonleiter finden – mit Ausnahme der letzten Sonanz, *g1 – des1 – f2 – as2* in Takt 178/179,

die besser zu b-Moll passt, der Tonart der Solostreicher von da an bis zum Schluss des Teils „Rot“ in Takt 181. Vom Beginn des Teils C in Takt 170 bis Takt 172 spielen Solo- und Tuttistreicher zwar isorhythmisch, die Soli jedoch mit Sonanzen aus c-Moll, die Tutti in b-Moll. Beide wechseln anschließend nach C-Dur, die Soli bis zum bereits beschriebenen Wechsel in Takt 178, die übrigen Streicher bleiben beim C-Dur bis zum Schlusstakt 181.

Das zweite Gedicht dieser Szene, *Gelb*, wird in den Takten 182 bis 194 vertont. Die Besetzung wird nur in zwei Punkten verändert: Die Harfe entfällt, dafür werden die Holzbläser durch eine Bassklarinette verstärkt und eine der beiden Flöten durch eine Piccoloflöte ersetzt. Das Ensemble der ‚Frauen‘, die Solo- und die Tuttistreicher werden weitergeführt. Ganz anders gibt sich dagegen die musikalische Faktur der Instrumentalbegleitung. Anstelle der ruhigen, bewegungsarmen Rhythmik und Melodik gibt es jetzt Achtel- bis 32stelfiguren und Phrasen, die oft noch mit unterschiedlichen Artikulationsvorschriften versehen sind.

Der Komponist lässt die ersten zwei Verse durch das Ensemble der ‚Frauen‘ vortragen. Jede Stimme bleibt im Wesentlichen auf ihrem Ton, so dass der Text fünfstimmig „gesprochen“ wird: *d1 – f1 – g1 – c2 – as2*. Die Lexeme „Sand“, „Erde“ und „Wälder“ werden isorhythmisch vorgetragen und mit drei bzw. fünf Viertel langen Notenwerten ausgestattet, so dass sie in Verbindung mit den dynamischen Anweisungen die Bedeutung dieser Substantive überzeugend zur Wirkung bringen können. Das Subjekt „Sand“ wird gleich dreimal hervorgehoben, zunächst in Takt 183 in *mf*, in Takt 184 sogar als Viertelnote auf betonter erster Zeit und, nach drei Zeiten Pause, nochmals auf fünfter Zeit, übergebunden auf die ersten beiden Schläge in Takt 185, *decrecendo* in eine zweiwertige Pause mündend.

Das Wort „Erde“ bestimmt den Takt 186 und ist dramaturgisch zwischen zwei Pausen gesetzt. In Takt 186 setzt auf dritter Zeit der zweiwertige Einklang *g1 – g2* aller fünf Stimmen im durchgehenden *fotissimo* ein, die zweite Silbe wird auf Taktzeit fünf angehängt.

Das Schlusswort des zweiten Verses, „Wälder“, wird ebenfalls durch vor- und nachgeschaltete Pausen hervorgehoben. Die erste Silbe setzt in Takt 189 auf vierter Zeit ein. Beide Silben haben zweiwertige Noten auf gleichbleibender Sonanz *c1 – g1 – a1 – b1 – c2*, aber zwischen die erste und zweite Silbe hat der Komponist auf erster Zeit, Takt 190, ein zusätzliches, durch Haltebogen an die erste Silbe „Wäl -“, gebundenes Viertel, eingefügt, dessen Wirkung sich erst im dynamischen Ablauf zeigt: Das Wort setzt im *mf* ein, für die erste Silbe gilt *crescendo* bis zur Taktgrenze, die Viertelnote auf Eins in Takt 190 trägt ein *forte*, und

die halbe Note der zweiten Silbe wird *decrecendo* bis auf *pianissimo* zurückgeführt. Gleichzeitig trägt schon der ‚Blindgänger‘ den ersten Vers des Farbgedichts *Gelb*, Text 17, vor.

Die Hervorhebung dieses Wortes, „Wälder“, findet ihre Rechtfertigung durch die affektive Spannung dieses zweiten Verses, wie sie sich aus der Polarität zwischen dem Adjektiv „Ehernen“ und dem Substantiv „Wälder“ ergibt¹⁰⁸. So ist auch die subtile Faktur der Takte 187 und 188 zu verstehen, die diesen Vers: „Gelb ist die Farbe der e – her – nen Wä - l - der.“ besonders prägt: Die ersten drei Worte werden nacheinander, um je ein Achtel versetzt, von den Stimmen drei, vier und fünf, *ges1 – f1 – es1*, gesungen; dieselben Stimmen tragen auch die nächsten Silben vor: $1/2\ b1$ (Far-), um ein Viertel versetzt $1/4\ b1$ (-be), um ein Achtel versetzt $1/8\ b1$ (der), dynamisch *mf*. Das unerwartete „E – her – nen“ ist innerhalb Takt 188 auf alle fünf Stimmen im Wechsel verteilt, die Stimmen eins und drei setzen nach einer Viertelpause *forte* ein, gehen bis zur Taktmitte auf *pp* zurück, verstärken aber bis zur vierten Taktzeit wieder auf *f*. Die Stimmen zwei, vier und fünf setzen erst auf dritter Zeit im *forte* ein und überlagern damit dynamisch die erste und dritte Stimme.

Eine wirksame instrumentale Unterstützung erhält das Ensemble durch die Holzbläser. Die Flöten bereiten in Takt 186 mit einer bis zum *h2/h3* (Flöte und Piccolo) im *fortissimo* aufwärts geführten Phrase die in Takt 187 angelegte Kaskade vor. Sie fällt vom *ais3* der Piccoloflöte in harmonisch holprigen Sprüngen, vom Halbtonschritt bis zur kleinen Terz, abwärts und endet schließlich beim *B1* der Bassklarinette (T. 188) über der ersten Silbe des Wortes „E-(hernen)“, *h1 – fis2* der ‚Frauen‘-Stimmen eins und drei. Rhythmischa Unregelmäßigkeiten von der Terzole bis zur Septole verstärken die Widerborstigkeit dieser Passage, und auch die vom *f* bis zum *mp* abfallende Dynamik glättet den stolpernden Lauf nur scheinbar, denn mit dem Einsatz der Bassklarinette im fünften Viertel Takt 187 gilt wieder ein unvermitteltes *forte*.

Das Moment des Widerspruchs zwischen „ehern“ und „Wälder“ ist somit abgearbeitet und wird mit den Taktten 189 und 190 aufgelöst.¹⁰⁹

Abschließend tragen die ‚Männer‘ den zusammenhängenden Text des Herbeckschen Gedichts *Gelb* in versweiser Rollenverteilung vor, nur sehr behutsam durch instrumentale Tupfer gestützt. Der ‚Pfadfinder‘ trägt den letzten Vers vor, dessen Ernsthaftigkeit vor-spiegelnder Wortbestand durch eine Klarinettenphrase *des3 – ges2 – b1 – a1 – es1* über ei-

¹⁰⁸ Siehe Kap. Libretto, S. 74.

¹⁰⁹ Siehe Kap. Libretto, S. 74.

nem dynamisch mehr spürbaren als hörbaren Bass-C gefärbt wird: „Gelb ist zum Beispiel mein Pencil.“.

Dieser abschließende Takt 194 bildet gleichzeitig den Übergang zum Text 18, dessen Titelwort „Grün“ die zweite Stimme des Frauenensembles mit einem dreizeitigen $p < f >$ an- und abschwellenden $c2$ vorwegnimmt, als stelle sie in der Rolle des Therapeuten die neue Aufgabe. Tatsächlich wartet das Ensemble einen Takt lang die ersten zwei Verse der ‚Männer‘ ab und nimmt erst in Takt 196 die Aufforderung mit einem vier Viertel $c2$ auf, überlässt das Bühnengeschehen aber dem Vortrag der ‚Männer‘, indem es sich an die Stereotypie der Anapher hält: „Grün“ wird nach vier Zeiten Pause am Ende des Taktes 192 zum zweiten Mal wiederholt und bis zum letzten Vers ‚Des mit der Wunde‘ in Takt 198, also sechs Taktzeiten lang, durchgehalten. Der Wechsel der Außenstimmen vom $c2$ zum $c1$ bzw. $c3$ ist bis dahin das einzige, was dem deklamierten Wort wenigstens einen Hauch von Farbe gibt. Auch dynamisch bleibt das Ensemble deutlich im Hintergrund, selbst wenn sich das „Grün“ in Takt 196 bis zum *piano* erhebt, es setzt im *pianissimo* ein und gleitet ausklingend wieder ins *pp* zurück. Der c -Einklang in Takt 197 verharrt vier Zeiten lang im *piano*, für die restlichen zwei Schläge gilt wieder *decrecendo* zum *pianissimo* mit anschließender Viertelpause.

Die Instrumentalbegleitung ist von Takt 195 an auf Solovioline und –Cello zurückgenommen, mit Takt 198 setzen die Tutti - Streicher wieder ein. Die Soli wirken mit rhythmisch angelegten, oft zu Terzolen, Quintolen bis Septolen gestalteten Figuren als Kulisse für das Ensemble und die ‚Männer‘, in Takt 198 ergänzt durch ein den Takt ausfüllendes *flageolett* – c – $c1$ – $c2$ der Tutti-Streicher, das jetzt aber durch ein *crescendo* vom *pp* zum *mf* deutlich macht: Der Vortrag der ‚Männer‘ ist zwar zuende, das Ensemble der ‚Frauen‘ hat aber noch die in den Takten 194 bis 198 aufgebaute Erregung des Startimpulses aufzulösen. Es bedient sich dazu des formalen Gehalts der Verse eins und zwei, und statt sich mit dem weiteren Text aufzuhalten greift es auf des Dichters Lieblingswendung, „schön“, zu. Doch so, wie das vorangegangene Gedicht, „Rot“, mit einem Fremdwort etwa aufkommende Vertraulichkeit ins Unpersönliche, Sachliche zurückführt, erfüllt diese Aufgabe hier die semantische Dissonanz der Schlussworte „Neben Mist.“ auf recht ungefüge Weise.

In den Takten 199 und 200 deklamieren die Stimmen zwei, drei und vier einen Text aus den Versen eins und zwei des Gedichts: „Grün - ist - die / far - be - der / wie - sen - der / well - der - der / well - der - der / well - der - der“, wobei die aufeinanderfolgenden Silben von der nächsten Stimme jeweils um ein Achtel versetzt übernommen werden. Weil

sich jede der drei Stimmen auf allen ihr zugehörenden sechs Silben nur geringfügig bewegt, ergibt sich ein, wenn auch sehr flacher, melodischer Gang: *as1 – g1 – fl.* / *as1 – g1 – fl.* / *a1 – gis1 – g1* / *g1 – fis1 – d1* / *g1 – fis – d1* / *g1 – fis – d1*. Dieser rhythmisch und melodisch feingegliederte Vortrag setzt dynamisch *piano* ein und wird im Takt 200 zunächst auf *pianissimo* und mit der jeweils letzten Silbe durch *decrescendo* auf dreifaches *piano* zurückgeführt.

Die Stimmen eins und fünf halten die Innenstimmen in den Takten 199 und 200 mit dem Text des letzten Verses zusammen: „Grün – i...st“, harmonisch 4/4 *c1/c2* – 6/4 *es1/c2*, und erst nach zwei Zeiten gemeinsamer Pause treffen sich alle Stimmen im langgedehnten „schön“, *d1 – es1 – g1 – a1 – b1*, in dessen Sonanz die ersten beiden Stimmen deutlich artikulierend ihre Tritoni setzen: zweimal 1/8 *portato as1/d2* für „ne – ben“, 1/4 Pause, 1/8 *marcato as1/ d2* für „Mist“.

Die Begleitung der Streicher bleibt wie gewohnt im Hintergrund, wenngleich die Violinsoli in den letzten beiden Takten die Frauenstimmen mit Viertelsonanzen auf dem Wort „schön“ im *forte*, aber durch stegberührenden Bogenstrich und Flageolettöne klangverfremdet unterstützen: *cis2(flag.) – cis – cis1 – cis4(flag.)*, ein Viertel Pause, *dis2(flag.) – dis – cis1 – dis3(flag.)*, zwei Viertel Pause, *dis2(flag.) – d – cis1 – e3(flag.)*.

Die Rolle der Holzbläser hat auch hier, ähnlich wie beim Gedicht *Gelb*, einen besonderen Bezug zum Vortrag der ‚Frauen‘. Zunächst fällt auf, dass der Notentext in beiden Fällen gleich ist, die Klarinetten aber durch ein Klavier ersetzt werden. Hier wie dort überlagert die aus Halbton- bis Anderthalbton-Abständen bestehende Passage das Frauenensemble. In den Takten 186 und 187 führt sie in die emotionale Talsohle vor der semantisch dissonanten Wortverbindung „Ehern“ und „Wälder“, in den Takten 200 und 201 begleitet sie den Text der ‚Frauen‘ vom „Schön“- reden zur rhetorischen Bosheit „Neben Mist“. Dieser Wandel soll durch den Einsatz des Tasteninstrumentes anstelle der Klarinetten betont werden.¹¹⁰

Auch die beiden folgenden Herbeckgedichte, *Violett* und *Lila*, Text 19 und 20, vertont der Komponist nach beinahe gleichem Muster. Die ‚Männer‘ rezitieren die Verse, das Ensemble der ‚Frauen‘ unterstützt den affektiven Lauf der Sprache und gibt ihm, zusammen mit den Instrumenten, klangliche Farbe.

Die ‚Frauen‘ haben das letzte Wort (T. 219), sie brechen ihren Text ab, ohne den von den ‚Männern‘ übernommenen letzten Vers zu Ende zu bringen: „Lila ist“ ... (unsere Farbe der

¹¹⁰ Siehe Kap. Libretto, S. 74 u. 77.

toten Fahnen.). Das einsilbige Hilfsverb „ist“ ist mit einem Sechsdezimalwert nach vorangegangener tektonischer Pause als unvermittelte und zudem noch mit Akzent versehener Abschluss *gesprochen* auszustoßen, während die vier Solostreicher, von *D1* ausgehend, in kurzen Achtel- und 16-telfiguren schrittweise aufwärts streben, dynamisch von *f* zu *p* und über *mf* schließlich bis zum *fortissimo* in Takt 220 sich steigernd. Die Kette mündet in eine Phrase, die wir aus Takt 200 (s. *Grün*) kennen; sie führt bis zum *b3*.

Im Gegensatz dazu intonieren Fagott, Englisch Horn, Bassklarinette und Klarinette, in dreifachem *piano* eine Sonanz *C – d1 – A5 – c2*, verstärken den Klang zum *mf* und lassen ihn bis zum *ppp* wieder ersterben. Gleichzeitig übernehmen die Violinsoli das Klanggeschehen durch die Fortführung der Phrase aus Takt 200 im *fortissimo*, die Violine 1 bis *a13* auf vierter Zeit und die Violine 2 bis *b3* am Taktende zum Abschluss der Phrase. Die Tutti übernehmen schließlich mit einem *mf*-Cluster *C – D – g – a – b*, der in den Takt 221 übergebounden ist und dort innerhalb von drei Zeiten *ppp* verklingt.

Die folgenden sechs Takte bis Takt 226 wird die Besetzung durch Klavier und Blechbläser verstärkt. Den Abschluss des ‚Gesprächs über Farben‘ prägen die Tutti-Streicher mit einem Cluster *C – A5 – g – c4*, der in Takt 225 nach vorangegangener Pause auf dritter Zeit *pp* einsetzt, auf *forte* angespannt, bis zur ersten Zeit Takt 226 gehalten, *decrecendo* auf *pp* zurückgenommen und sogleich wieder erneut aufgenommen wird, drei Zeiten lang auf *fortissimo* verstärkt und bis zum Ende des Taktes unter einem Fermate auf *pianissimo* ausklingt. Dieser harmonisch wirkungsvolle Schluss wird durch rhythmisch betonte Cluster der linken Klavierhand eigenwillig strukturiert und durch das Pedal in die *attacca* folgende nächste Szene geleitet, die im übrigen mit einer dreizeitigen Generalpause beginnt.

D. Fröhliche Wörter (Ein gedämpftes Saitenspiel)

Hirsch widmet diesem sehr kurzen, aus nur neun, ohne grammatische Satzmerkmale aneinandergereihten Worten eine auffallend ausführliche, die Takte 227 bis 271 umfassende musikalische Beachtung.

Der Text wird durch die Sopranstimme der ‚Braut‘ gesungen, begleitet von Harfe, Klavier und Streichern. Die Gliederung des Satzes lässt deutlich den affektiven Verlauf des Librettos erkennen: Der Rückbezug des ersten Wortes, „Lustig“, auf die Überschrift (T. 227 – 234), das Bemühen, mit Hilfe der Konjunktionen „immerhin, sogar“ die Initialhemmung zu überwinden (T. 235 – 242), das Hilfsverb „tun“ als Brücke zu den nun folgenden star-

ken Verben, die ihre Aufnahme in den Text dem „r“ als Idée fixe zu verdanken haben: „arbeiten“ (T. 247 – 249), „trinken“ (T. 250 – 253), „rauchen“ (T. 254 – 257), „rauben“ (T. 258 – 264). Das letzte Wort, „singen“ (T. 265 – 267), erscheint wie ein Reflex, die paronomastische Kette reißt ab, sie bricht ohne gedanklichen Schluss zusammen. Der Komponist sagt das mit den Takten 268 bis 271.

Der erste Teil ist *Stockend* überschrieben, die Instrumente beschränken sich auf kurze, jeweils zwischen deutlichen, zum Teil mehrere Takte umfassende Pausen liegende Sonanzen, z. B. *E1 – f – b – e1 – f1* der Streicher in Takt 228 oder *Des1 – G1 – As1 – B1 – E (non arp.)* der Harfe in Takt 233. Die Dynamik der Instrumente ist vom zwei- bis vierfachen *piano* zurückhaltend bis zum Ersterben, sie wird durch spieltechnische Anweisungen zusätzlich gedämpft und in der Klangfarbe geprägt: *con sordino* und dreifaches *p* für Streicher in Takt 230. Für die ersten vier Takte gilt das Metrum 4/4, in Takt 231 wechselt das Metrum zu 5/4, der Ausdruckscharakter zu *Frei*, doch das Tempo bleibt unverändert bei M.M. $\downarrow = 48$ Vorbereitet durch eine Klavierfigur aus 32stelnoten im zwei- bis viergestrichenen Oktavbereich, wird das erste Textwort, „Lustig“, mit einem Schritt $1/2\ b1 - 1/8\ c2$ mehr fragend als frei an die Bühne gerichtet, aber schon eineinhalb Takte später mit $1/4\ f\#2 - 1/8\ e2$ erschrocken wieder zurückgenommen. Das Klavier löst die Stimme durch eine Septole von *A2* bis *B*, so tief es geht, ab. Im gleichen Takt 234 wird das Tempo auf M.M. $\downarrow = 60$ beschleunigt, die Streicher leiten mit einer Sonanz *D – B – es – g – a*, am Steg zu spielen,¹¹¹ vom dreifachen *p* zum *f* ansteigend, in den zweiten Teil über.

Er beginnt im 3/4-Takt unter der Ausdrucksvorgabe *Starr* für die erste der beiden Konjunktionen „I – mm – er – hin“. Die Unsicherheit löst sich nur zögerlich, denn das *gis2* auf der dritten Wortsilbe wird vom *d2* aus erst über den Umweg *cis2 – g2* erreicht, fällt jedoch schon nach einer Viertelzeit zunächst um eine Sekunde auf die Endsilbe „- hin“ und über eine weitere Sekunde und zwei Quartänen auf *fis1*, eine kleine Sexte tiefer als der Anfangston. Doch schon nach einer Achtelpause kommt der erste zaghafte Vorwärtsschritt, „Im – mer – hin“, von *g1* eine schnelle übermäßige Quinte zum *dis2* und über eine verminderte Quarte zum *g2* der letzten, durch Akzent scharf abzustoßenden Silbe. Die Streicher begleiten den Sopran im *pp*, teils *sul tasto*, mit flötenartig gefärbten, teils mit gezupften Tönen, und nur eine Solovioline darf in Takt 237 zweieinhalb Zählzeiten lang die dritte Silbe des Soprans mit einer Phrase begleiten, die aus einer 32-stelfigur und einer punktierten Viertelnote zwi-

¹¹¹ „*sul ponticello*“ – lt. Vorbemerkung zur Partitur soll „der Steg direkt berührt werden, um eine möglichst fahle Klangfarbe zu erreichen.“

schen *e2* und *a2* besteht, ausgehend von und endend mit *fis2*. Harfe und Klavier bleiben im Hintergrund.

Für die zweite Konjunktion gilt die Vortragasanweisung *Ruhig*, der Takt wechselt auf 4/4, und dieser klimatischen Veränderung entspricht auch der Vortrag des Soprans, „So – gar“. Er stellt das Wort zunächst nur *piano* vom 1/8 *c2* um eine große Sekunde zum punktierten 1/4 *d2* auf betonter erster Taktzeit in Takt 240 vor, wird aber nach drei Achteln Pause selbstbewusst, denn er bindet die beiden Silben *mf* mit dreizeitigem *f2* für „So –, und vierzeitigem *gis2* für „-gar“ noch zwei Zeiten in den Takt 242 über. Für die Instrumente gilt nach wie vor Zurückhaltung, nur das Klavier beschließt den letzten Takt dieses Teils mit einer Solo-Phrase, zusammengesetzt aus einem 1/8-Anschlag *c1 – c3 – f3* und Sextole, Quartole und Terzole zwischen *dis1* und *ais3*, die den Übergang zum Teil drei bildet.

Die nächsten vier Takte sind wieder mit der Vortragasanweisung *Starr* überschrieben und im Dreivierteltakt gesetzt. Ihre Gestaltung lässt den Übergang vom anfangs unsicheren Reagieren zum bevorstehenden Fluss der starken Verben erkennen. Die Sopranstimme beschränkt sich auf einen einzigen Ton, *d2*, sie dehnt das einsilbige Wort von der Zählzeit zwei, Takt 243, über sechs Viertel bis in den Takt 245, setzt dynamisch mit *pp* ein, verstärkt innerhalb von zwei Vierteln auf *mf* und fällt anschließend bis auf *piano* zurück. Und eingesinnig, wie zur Bestätigung der Vortragasanweisung, wird das „Tun“ zweieinhalb Zeiten später noch einmal mit einem *portato*-Achtel auf *d2* nachgesetzt. Die instrumentale Begleitung bleibt auch hier wieder im klanglichen Hintergrund, doch es gibt ein zaghaftes Zeichen der erwachenden Sicherheit: So, wie der Sopran im *crescendo – mf* sein *d2* erreicht, gibt es einen 1/4-Einklang aller Instrumente, außer Kontrabass, von *d1* bis *d3*, bei den Streichern *d1(flag.) – d2* und *d3(sul tasto)*, Klavier *d2* und Harfe *d3*. Nunmehr ist der Boden für die Gestaltung des nächsten Teils vorbereitet.

Zum Teil vier wechselt das Metrum für zwei Takte auf Vier- und einen Takt Sechsviertel, und während das Tempo über Takt 248 und 249 *ritardando* auf M.M. $\downarrow = 48$ zurückfällt, trägt die „Braut“ das erste der vier Verben vor, „Ar – bei – ten“, für jede der drei Silben ein Viertel *portato h1*, beginnend mit von Takt 247 auf Takt 248 übergebundenen Achteln und dynamisch selbstbewusst im *forte*. Die Wiederholung folgt nach drei Achteln Pause im 6/4-Takt 249 mit einem durch kurzen Vorschlag verzierten *g2/fis2 – a2 – dis2/c2*, mit einer Pause zwischen den Viertelnoten der Silben.

Mit den Takten 248 und 249 wird das Tempo auf M.M. $\text{J} = 48$ vermindert, das Metrum wechselt zum Fünfvierteltakt, aus der Vortragsangabe *Ruhig* wird *Frei*. Die ‚Braut‘ intoniert das zweite Verb, „Trin – ken“. Es ist bemerkenswert, dass der Komponist die Worte „Lu – stig“ und „Trin – ken“ in so enger semantischer Verwandtschaft sieht, dass er den ersten Teil, also die Takte 231 bis 234, hier unverändert und einschließlich der instrumentalen Begleitung und der Vortragsanweisung übernimmt.

Zum nächsten Verb, „Rauchen“, hat der Dichter wohl eine besondere Beziehung. Bei einem Patientengespräch fragt der Arzt, ob er, Herbeck, gerne lebe. „Ja!“ lautet die bündige Antwort, und auf die Frage, was ihm am Leben Freude mache, antwortet er: „Rauchen zum Beispiel!“¹¹² In der musikalischen Faktur ist diese Besonderheit, wenn überhaupt, nur durch die Genüsslichkeit zu erkennen, mit der die drei Spracheinheiten „Rau – ch – en“ in Takt 255 gewichtet sind: 1/4 *b1*, eine fallende Quarte zum *f1*, ein gedehntes *f1* für den Reibelaut „ch“ und *e1* auf den ersten beiden Zeiten Takt 256. Danach folgt eine hastige Wiederholung, jedoch in Achtel- und Viertelnoten, Takt 256/257, während gleichzeitig das Tempo *molto accelerando* auf M.M. $\text{J} = 112$ beschleunigt wird. Im Übrigen sind Taktmaß, Vortragsvorschrift und Instrumentalbegleitung wörtlich von den einleitenden Taktten 227 bis 230 übernommen.

Das nächste Verb, „Rau – ben“, erinnert den Komponisten an die Dramatik des *Heideröslein* (T. 136 ff.). Der Knabe sah es und verfiel seiner Schönheit so sehr, dass er es besitzen musste. Er missachtet alle Warnungen und bricht das Röslein ab – er raubt es. Darauf bezieht sich Hirsch, er gibt den Takten 258 – 264 die gleiche Vortragsanweisung, *Manisch*, wie dem Heidenröslein, auch gleiches Tempo, M.M. $\text{J} = 112$, das Metrum Vierviertel und die gleiche Dynamik, *f*. Der Notentext des ‚stillen Kindes‘ zu den Worten „Rös – lein – auf – der – Hei – den“ (T.152/153) findet sich wieder beim Sopran der ‚Braut‘ zu den Silben „Rau – ben“ in den Takten 258/259 und 261/262. Im Gegensatz dazu wirkt die Instrumentalbegleitung mit der Beteiligung von Streichern und Harfe im dynamischen *forte* nicht nur klangvoller, sondern durch die scharf akzentuierten Achtelfiguren und Triolen auch erregter. In Takt 264 schweigen die Streicher, Klavier und Harfe fangen die Manie auf mit einer 4/4-Fermate–Sonanz, *piano* *G – des – g – d2 – as2 – b2* (Klavier) und *G – g – g1 – g2* (Harfe).

¹¹² Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977, S. 34 u. 35.

Das letzte Wort, „Singen“, erscheint nicht nur sprachlich, sondern auch in der musikalischen Gestaltung wie eine Reaktion auf die in der Reihe der starken Verben aufgebaute Spannung. Mit Takt 265 wechselt das Tempo von M.M. $\text{J} = 112$ auf M.M. $\text{J} = 48$, *Plötzlich langsam*, die Dynamik von *f* zum zwei- und dreifachen *p*, die Streicher verharren in langwierigen Sonanzen, deren Klang sich von Takt 265 zu Takt 266 nur leicht und zart verändert. Darüber singt der Sopran *pianissimo* je zwei durch Haltebogen verbundene *g2* und *e2* zu den Silben „Si – ng – e – n“ und abschließend in Takt 267, klanglich nur im Hintergrund durch Klavier und Harfe gestützt, noch einmal in kleinen Sekund- und Terzstufen von *c1* bis *a2* „Sing – en -“, die Stimme setzt *pianissimo* ein und geht bis zum dreifachen *piano* zurück.

Die letzten vier Takte sind mit *Stockend* überschrieben. Statt des Soprans erklingen zwei Große Trommeln, die aber erst nach zwei Takten Pause in Takt 270 in vier Vierteln mit einem Wirbel aus weichen Schlägeln und dreifachem *p* einsetzen und danach noch einen 16tel-Akzent setzen dürfen. Der Teil C verklingt mit den Bässen auf den letzten beiden Zeiten, Takt 271: Kb. *C (sul ponticello)* und Vc. *G (flag.) pppp > ...*

E. Der Einzelle ist auch ein Elefant

Das Bühnengeschehen wird wiederum ohne Unterbrechung mit der neuen Szene fortgesetzt. Den Text (Text 21) sprechen die ‚Männer‘ in verteilten Rollen, die Anbindung an die vorangegangene Szene übernehmen nur die Schlagzeuge mit zwei Großen Trommeln. Die Vortragssanweisung lautet *Pulsierend*. Die Dynamik liegt durchweg im *piano* – Bereich, und damit gibt der Komponist den Sprechern den Vorrang zur Gestaltung des Textes.

Die Szene beginnt mit einem mit weichen Schlägeln zu schlagenden Wirbel beider Trommeln. Nach diesem einleitenden Takt kann es über den bedrohlichen Charakter¹¹³ der ersten Verse des Herbeckgedichts *Die Dame* keinen Zweifel mehr geben: Während die Trommeln sich auf einen Wechsel von Einzelschlägen, Triolen, Quintolen und Pausen in immer wieder sich ändernder Taktordnung von drei, vier und fünf Vierteln zurückziehen, tragen ‚Der Pfadfinder‘, ‚Der Zwerck‘ und ‚Der Blindgänger‘ nacheinander die von kalter Stereotypie gezeichneten Zeilen aus *Die Dame* vor, die mit den Verben „huschen“, allein „herumgehen“, viel „sprechen“ im Vortrag des ‚Blindgängers‘ sogar ins Bedrohliche gleitet, lautmalerisch betont durch einen Vierviertel-Triller in Takt 280 zu den Worten „Eine Dame spricht viel.“. Und so, wie der Gestus des Textes unvermittelt ein lyrisches Ambiente an-

¹¹³ Siehe Kap. Libretto, S. 79f.

nimmt, wechselt auch die Begleitung den Charakter; die weichen Schlägel sind gegen harte zu tauschen, die Figuren werden dichter und die Dynamik steigert sich zum *mp*. Gleichzeitig und ebenso unvermittelt, eben schizophren, springt die Semantik vom Bedrückenden zum überschwänglich Ausgelassenen: „Sie kann schön singen und im Gebirge kann sie jodeln wie ein Vogel.“, doch die Begleitung bietet dem Hörer keine dem Verständnis helfende Brücke, es sie denn, man bewertet die an den Triller in Takt 280 anschließende zwei Zeiten lange Pause als solche.¹¹⁴

Die nächsten drei Takte, von Takt 282 bis 284, sind den verwandtschaftlichen Problemen des Dichters gewidmet, vorgetragen durch den ‚Pfadfinder‘ und den ‚Partzifall‘. Die Trommeln bleiben indessen bei ihrer in Takt 281 eingeleiteten, rhythmisch lebhaften Faktur, bis sich der Dichter mit seinem „Bitte sehr, ich danke. -“ höflich zurückzieht, wengleich sein Problem auch ungelöst bleibt...

Die nächsten beiden Beiträge sind dem Hasen gewidmet. Bei Herbeck verkörpert die Figur des Hasen die Rolle des Verlierers, des Gedemütgten, sie ist aber auch Synonym für Familie und Gesellschaft.¹¹⁵ So scheint es verständlich, wenn Hirsch als Librettist die Herbeck-Zeilen aus *Die Hilflosigkeit* mit dem soeben erfolglos abgebrochenen Versuch, gedankliche Zwickmühlen zu überwinden verbindet und die aus dem folgenden Diskurs über den *Einzellnen und die Gesellschaft* vorgezogene *These Nr. 6* – „Ein schöner Hase ist meistens der Einzellne“ - als Vorbereitung auf das zwiespältige, ins Irrationale abgleitende Szenarium einsetzen will. Diese syntaktische Funktion unterstützen die Trommeln, zunächst durch eine zweizeitige Pause in Takt 284, einen alle vier Zeiten des folgenden Taktes ausfüllenden Wirbel mit weichen Schlägeln, eine Triole zwischen zwei Viertelpausen und einen weiteren Wirbel in Takt 287.

Der Hilflosigkeit des Textes aus *Der Einzellne und die Gesellschaft*. entspricht auch die Faktur der Begleitung: Unbeständiges Metrum durch ständigen Taktwechsel, z. B. 4/4 – 3/4 – 4/4 – 5/4 usw. und teilweise von Takt zu Takt sich ändernde Dynamik, z. B. *mp* – *ppp* – *p* – *p* < *f* – *mf* usw.

Die Begleitung der Thesen 1 bis 4, Takt 288 bis 292, ähnelt im Wesentlichen der Struktur der Takte 273 bis 278, doch mit dem Einsatz des ‚Zwergk‘ bekommen die Trommeln einen auf die Texte bezogenen, lautmalerischen Charakter. These 5 handelt vom Einzellnen und seinem Auto, ein Wirbel in Takt 294 mit harten Schlägeln steigert sich vom *piano* zum *forte*,

¹¹⁴ Siehe Kap. Libretto, S. 79.

¹¹⁵ Siehe Kap. Libretto, S. 81.

die Schlägel werden zum *Spiel auf dem Trommelrahmen* gegen Sticks getauscht, die Folge der 16telfiguren, Triolen und Quintolen wird wieder dichter, während in den Thesen 7 und 10 von der Gesellschaft im Gasthaus und vom Hecht, der in der Gesellschaft raubt und an seinem Geburtstag gern gegessen wird, berichtet wird.

„Der Einzellne ist ein Weihnachtsbaum, er steht im Wald.“ – mit diesem Schluss der These 10 geht der narrative Teil im Libretto zuende, das letzte Wort der Szene gehört dem „Blindgänger, der der Doppelbödigkeit der Texte, bildlich gesprochen, mit den Worten der These 9 den Fangschuss gibt: „Der Einzellne ist auch ein Elefant, ... Der Einzellne wird meistens abgeschossen.“ Die Großen Trommeln werden von Takt 298 bis Takt 301 im freien Spiel *mit den Fingerkuppen auf dem Fell* geschlagen, ab Takt 303 gelten wieder die weichen Schlägel, zunächst für einen an- und abschwellenden Wirbel, der abschließend in ruhige *pianissimo*- Rhythmen übergeht. Die letzten Worte des „Blindgängers“ sollen mit Takt 308, einem mit Fermatezeichen und vierfachem *p* versehenen, an- und abschwellenden Wirbel, verklingen.

F. Die Männer weisen das Leben ab

Hirsch leitet die Szene mit einem ausführlichen Zwischenspiel ein, an dem die Holzbläser, Englisch Horn, Bassklarinette und Fagott, darüber hinaus die Bläser und die Schlagzeuger mit zwei Großen Trommeln beteiligt sind. Das Tempo wird von M.M. $\text{J} = 60$ auf nunmehr M.M. $\text{J} = 120$ verdoppelt, als Metrum gilt von Takt 309 an durchgehend bis Takt 338 der Sechsvierteltakt.

Die beiden Schlagzeuger werden ausgesprochen rhythmusbetonnt eingesetzt, ihre oft akzentuierten, dabei aber fast gleichförmig durchgehenden Achtel sind mit sehr harten Schlägeln zu spielen, um *eine möglichst prägnante Rhythmisik erzielen zu können*. Sie begleiten die Szene als Ostinato.

Der Schwerpunkt der Holzbläser liegt in den fünf Takten von Takt 323 bis 327. Sie überlagern die währenddessen im dynamischen *pianissimo* verbleibenden Blechbläser mit ihren aus Achteln, Sechs- und Zehnteln, teils zu Terzolen oder Quintolen zusammengefassten Figuren, deren dynamischer Höhepunkt auf einer 16telphrase in Takt 325 auf vierter Zeit liegt. Die einleitende Achtel- und die anschließende Viertelpause bis zur Taktgrenze betonen das auf die Figur beschränkte *fortissimo* zusätzlich. Die drei Stimmen verlaufen überwiegend isorhythmisch; ihr jeweiliger Tonvorrat lässt keine zugehörige Tonart erkennen, doch es

gibt zwei markante Sonanzen auf erster und zweiter Zeit als melodische Ruhepunkte: in Takt 324 *g – H1 – e1* und in Takt 325 *f – H1 – f1*. Mit einem *decrecendo* von *forte* auf *pianissimo* von fünfter Zeit Takt 326 bis dritter Zeit Takt 327 verklingen die Holzbläser mit einem Dreiklang *d – C1 – e1*. – Einen ähnlichen Einsatz gibt es noch einmal in den Takten 334 bis 336, der mit einer Sonanz *C – E – d1* innerhalb der ersten drei Zeiten Takt 337 ausklingt. Auch dieser Einsatz überbrückt eine Ruhephase der Blechbläser.

Die Atmosphäre des Vorspiels aber prägen Trompeten, Posaunen und Tuba. Der melodische Gang jeder Stimme besteht aus zeitlich zunächst nicht definierten Einzeltönen. Er verläuft weitgehend in Schritten und kleinen Sprüngen, aber auch Intervalle bis zur Oktave sind immer wieder eingestreut, und um jeden Eindruck einer melodischen Idee zu vermeiden, werden sie auch nicht durch gegengerichtete Intervallschritte abgedeckt. Die in einigen Abschnitten auffallenden oberen Randnoten erinnern an Merkmale sogenannter Spitzenmelodik, doch sie kann angesichts der geforderten Vortragsweise nicht als solche reifen, denn jede der fünf Bläserstimmen soll fünf bis acht dieser scharf akzentuierten, Tropfen ähnelnden Einzeltöne in den drei Sekunden der Sechsvierteltakte *rhythmisich möglichst unregelmäßig und gegen das Metrum auf die Takte, in denen sie stehen, verteilen*, so dass aus der Vielzahl der Noten und Stimmen der Eindruck eines Tropfen-Schauers entsteht.

Die Dynamik verläuft ausgeprägt wellenförmig. Die Bläser setzen im dreifachen *piano* ein (T. 310), verstärken die Dynamik über ein bis zwei Takte und halten das *forte* bzw. *fortissimo* für die drei Sekunden der nächsten sechs Viertel, fallen in den folgenden drei Sekunden wieder zurück ins *pianissimo*, schwellen im nächsten Takt wieder auf ein sechs Viertel langes *fortissimo* an usw. Dieser Verlauf gilt im übrigen auch für die Großen Trommeln. Die bewegte, unter den Stimmen gegenläufig geordnete, wellenförmige Kontur der Melodik erzeugt ein dreidimensionales Klanggebilde aus Zeit (Metrum), Breite (Melodik) und Tiefe (Dynamik), und zusammen mit dem aus Einzeltönen verdichteten „Tropfenschauer“ entsteht daraus für den Rezipienten die Illusion bewegten Wassers, Symbol für das ambivalente Bild der ‚Männer‘ vom Leben, wie es Herbeck in seinem Gedicht beschrieben hat: „Sie [die Männer] weisen das Leben ab. [...] Die Männer haben keinen Feind.“¹¹⁶

Die Klangwellen münden in Takt 331 in eine vier Zeiten dauernde Sonanz *C – c – f – b – e1*, die bis zum Ende des Vorspiels nach jeweils halb- bis ganztaktigen Pausen noch drei Mal wiederholt wird.

¹¹⁶ Siehe Kap. Libretto, S. 85.

Von Takt 339 bis Takt 374 sind nur noch die beiden Großen Trommeln zu hören. Sie begleiten den Text 22, den die ‚Männer‘ in verteilten Rollen zu sprechen haben. Das Notenbild der Schlagzeuger entspricht in allen Einzelheiten dem der Szene E, doch im Gegensatz dazu gilt hier das doppelte Tempo M.M. $\downarrow = 120$, und um einen der Dramatik des Textes entsprechenden Klangreichtum zu erzielen, sind *die Anschlagstellen auf der Trommel häufig [zu] variieren*.

Mit dem letzten Wort des ‚mit der Wunde‘ verklingen auch die in der Fermate und von *p crescendo* ansteigenden Trommeln, und in Takt 375 wird das Tempo, *Plötzlich langsam*, auf M.M. $\downarrow = 48$ zurückgenommen. ‚Der Engel‘ trägt den von Hirsch in Großbuchstaben gesetzten, aus Versen der Gedichte *Mein Herz* und *Heldenberg* zusammengesetzten Text vor, doch nicht von Trommeln, sondern, wie das einem Engel eher ansteht, von Trompeten und Posaunen begleitet, jeweils in doppelter Besetzung und *con sordino* gedämpft.

Der Komponist hat das Lied in acht mal vier Takte gegliedert, die er dem jeweiligen energetischen Gehalt entsprechend gestaltet hat, ohne sich dabei auf ein Motiv, ein Thema oder gar auf eine Melodie festzulegen. Statt eines tonalen Zentrums findet der Hörer, dass der Schlusston *g*, der das Versende anzeigt, durch die Instrumente zwar nicht konsonant, aber mit außerordentlichem Klangfarbenreichtum ausgestattet getragen wird.

Ein paar Beispiele mögen zeigen, wie sich die Affekte des Textes im Mezzosopran des ‚Engels‘ wiederfinden.

„Hel – den – berg“, Takt 376: Die ersten beiden Silben bilden eine skalenartige Passage zwischen *es1* und *f2*, also auf einem dem Helden angemessenen Niveau mit Ruhe und Autorität vermittelnden Halb- und Ganztonschritten. Um den Berg dann auch „heldenwürdig“ erscheinen zu lassen, gibt es erst ein fallendes Intervall von *d2* auf *as1* und von da aus einen sprunghaften Aufbruch über eine reine Quarte zum *des2* und eine Quarte zum angestrebten Zielton *ges2*, doch erst nach einem letzten Abwärtsintervall über *d2* wird der Gipfel, der Schlusston *ges2*, wirklich erreicht, deren Bedeutung durch die vorgeschaltete Verzierung *c2* und die Instrumentalsonanz *des – ges – as2* noch hervorgehoben wird.

„Die - Ti – ge - rin“, Takt 395: Der Komponist nimmt den Schlusston des vorangegangenen Verses, *g2*, wieder auf, jedoch oktavversetzt auf *g1*, die Dynamik bleibt auf dem soeben von *p* und *mp* durch *crescendo* erreichten *forte*. Das Reizwort „Ti – ge – rin“ wird durch den Tritonus *b1 – e2* zunächst mutig angegangen, doch zum Glück hat das Wort noch eine dritte Silbe, die nach so viel Mut einen schnellen Sprung zum rettenden *e1* erlaubt. Beide Intervalle sind durch kurze Vorschlagsnoten abgedeckt, das *b1* durch *b1*, das *e1* durch *g1*. Po-

saunen und Trompeten leiten diese drei Viertel mit einem flatternd geblasenen $B-f-h-f$ ein, lassen die Vokalstimme dann aber mit dem Wildtier allein.

„vor – Wu - t“, Takt 390: ¹¹⁷ Diese versabschließenden Silben sind im *fortissimo* zu skandieren, „vor“ als Achtelnote auf $e1$, „Wut“ als Achteltriole, die zum letzten Viertel des Taktes führt. Die Triole beginnt mit dem Leitton der Schlussnote $g2$, jedoch eine Oktave tiefer. Sie springt aufwärts über $h1 - c2$ und erreicht mit einem weiteren Quintsprung den Schlusston $g2$. Die Bläser begleiten das letzte Wort des Verses, nur einfach besetzt und $mf > p$ ausklingend, mit der zweizeitigen Sonanz $c1 - g1$.

„Da - s Blu - t lag in den A - dern“, Takt 403 bis 406: Der Komponist hebt den energetischen Gehalt des letzten Verses durch die von mf bis ff ansteigende Dynamik und das bis M.M. $\downarrow = 72$ zu steigernde Tempo gleich zweifach an und erreicht mit dem Wort „A - dern“ in Takt 406 seine Finalis. Es wird vom vorausgehenden Artikel „den“ mit einem Nonenintervall $f1 - g2$ und dem Wechsel von f zu *fortissimo* geradezu angesprungen. Das „A -“ bleibt für eine punktierte Viertelnote dort schweben, fällt um eine verminderde Quinte, um Energie für die folgende 16tel-Triole $cis2 - h1 - g2$ zu gewinnen – gleichsam als Antizipation zur zweiwertigen Repercussionsnote $g2$ auf der letzten Textsilbe „ – dern“. Die Bläser begleiten mit einem *portato* $h - g1 - cis2 - g2$, das nach drei Zählzeiten zu einem *marcato* $h - g1 - c2 - h2$ neu angestoßen wird.

Das langsame Tempo, die auf den semantischen Gehalt der Sprache bezogene Skalenmelodik mit Phrasen von teils sehr schwacher, dann aber auch wieder sehr starker Kurvenbewegung, die Gliederung in viertaktige Einheiten, die alle in einen markanten, einem Repercussionston ähnelnden Schlusston münden, und nicht zuletzt die dynamisch weitgehend zurückgenommenen Blechbläser können den Hörer in die Welt begleiten, die der Szenenüberschrift entspricht, eine Welt, in der die Männer das Leben abweisen.

Der folgende Textbeitrag, Text 23, beginnt mit den Worten des ‚Blindgängers‘: „Der Schutzengel ist ein rasender Narr. Er tötet alle, die nichts haben.“ Mit diesen Versen verstärkt der Komponist den Druck auf den Hörer, er begleitet nicht mehr, sondern drängt ihn vielmehr in eine Schauer erregende Atmosphäre, in der der ‚Zwergk‘ in Form einer semantisch sinnlosen Wortkolonne alle „Die Männer, die das Leben abweisen“ aufzählt, *immer wieder und immer öfter* sekundiert durch die ‚anderen Männer‘: Hier! ... Hier! ... Die Wort-

¹¹⁷ Die letzten beiden Worte dieses Verses sind nicht Bestandteil des Librettos, sondern sie stammen aus dem Gedicht *Mein Herz*, das ‚Der mit der Wunde‘ an anderer Stelle vorgetragen hat (s. Kap. Libretto, S. 88).

reihe ist von Takt 407 bis 443 vorzutragen. Der ‚Zwergk‘ wird durch die zwei Großen Trommeln begleitet, deren Partitur der Komponist dem Notentext der Takte 339 bis 374 entnommen hat,¹¹⁸ doch hier lautet die Vortragssanweisung *Heftig*. Das Tempo bleibt zunächst bei M.M. $\downarrow = 120$, wird in Takt 375 *plötzlich langsam* auf M.M. $\downarrow = 48$ vermindert, in den Takten 404 bis 405 auf M.M. $\downarrow = 72$ und im Übergang zum nächsten Teil in den Takten 441 und 442 nochmals *molto accelerando* bis auf M.M. $\downarrow = 120$ gesteigert, während die letzten Worte des ‚Zwergk‘ verklingen. Der letzte Takt ist den Großen Trommeln vorbehalten, die mit einem Fermatewirbel $p < ff$ den Schlusspunkt setzen.

Der nächste Teil beginnt mit Takt 444. Das Tempo bleibt bei M.M. $\downarrow = 120$, die Großen Trommeln fallen übergangslos ins *pianissimo* zurück und ordnen sich nunmehr der durch Holz- und Blechbläser erweiterten Besetzung unter. Wie zu Beginn der Szene in Takt 309 besteht sie aus Englisch Horn, Bassklarinette, Fagott, Trompete, Posaune und Tuba. Die Vortragssanweisung lautet jetzt *Panisch*. Das Lexem „Panik“ beinhaltet Angst und Lähmung, Antrieb und Gegenantrieb zugleich. Hirsch setzt den Widerstreit der Kräfte in Musik, indem er die Achtelrhythmen der Großen Trommeln in beschleunigtem Tempo weiterschlagen lässt,¹¹⁹ den Bläsern aber lange, oft über Taktgrenzen hinweg gebundene Notenwerte gibt, deren Sonanzen immer wieder durch ebenfalls langwertige Pausen unterbrochen und neu aufgebaut werden.

Im linearen Verlauf bilden die Takte 447 und 448 durch die zum *ff* gesteigerte Dynamik den energetischen Höhepunkt dieses Satzes: Die Holzbläser behalten ihr *b – E – c1*, die Blechbläser pausieren, die Schlagzeuge führen ihre *marcato* akzentuierten Achtel fort. Die Dynamik der Bläser schwillt während der sechs Viertel des Taktes 447 vom *pianissimo* zum *fortissimo*, die der Trommeln vom *piano* zum *forte*. Die Bläser brechen ab – sechs Viertel Pause für Holz und Blech –, doch die Trommeln halten durch, fallen aber übergangslos ins *ppp* zurück, und der ‚Blindgänger‘ setzt in Takt 448 auf vierter Zeit ein: „Berge sind von Italien zum Leben ermuntert worden. ...“.

Die Blechbläser setzen in Takt 449 auf Vier wieder ein und stützen den Vortrag bis zur vierten Zeit Takt 450, harmonisch reizvoll und dynamisch zunächst noch lebendig *F – e – c1 – f2 – b2, ppp < ff > ppp*. Mit dem letzten Textvers, Takt 453/454, „dann wurde er dem

¹¹⁸ Im Bereich von Takt 339 bis 374 ist dem Komponisten ein Übertragungsfehler unterlaufen; die Anzahl der Takte beträgt 37.

¹¹⁹ Ein Teil des Notentextes der Großen Trommeln ist aus den vorausgegangenen Taktten 309-338, „Die Männer weisen das Leben ab“, bekannt. Das betrifft folgende Dreiergruppen dieses Satzes: T. 327 bis 329, T. 321 bis 323, T. 315 bis 317 und 312 bis 314.

Erdboden gleichgemacht.“, fällt die Spannung: Das Tempo geht *molto ritardando* bis auf M.M. $\downarrow = 60$ zurück. Von Takt 454 bis zum letzten Schlag Takt 455 klingt das Blech *e – e1 – b – e1 – f1*, in vierfachem *piano* aber kaum wahrnehmbar; die Holzbläser setzen noch einmal von Vier, Takt 453 bis Vier, Takt 454 mit *f – d – fis1* ein, zunächst *pp < mp*, verklingen dann aber mit Flatterzunge über die letzten vier Zeiten ins *niente*.

Die Männer weisen das Leben ab, das Leben der Berge ist mächtiger.¹²⁰ Feuergeräusche lösen den Sprecher ab und leiten zur nächsten Szene über ...

G. Weltuntergang 2

Dieser Satz bleibt im Tempo M.M. $\downarrow = 60$, ist mit der Ausführungsanweisung *Weich* über schrieben und mit Holzbläsern (Picc., Fl., Kl., B.-Kl.), dem Ensemble der ‚Frauen‘, Soli (Vi. 1 u. 2, Vla., Vc.) und Tutti (Vi 1 u. 2, Vla., Vc., Kb.) besetzt. Hirsch, der Librettist und Komponist, überschreibt die Szene mit einem Herbeckzitat, „Weltuntergang 2“. Das Thema des Satzes ist auf das Herbeckgedicht *Schwarz*, bezogen, mit dem der Dichter sich zur Dunkelheit als dem ihm gemäßen Wesen bekennt. Er anerkennt die Überlegenheit der Natur und ordnet sich unter.¹²¹

Die ‚Männer‘ sprechen das Gedicht versweise in verteilten Rollen, während das Ensemble der ‚Frauen‘ nur die erste Zeile, „Schwarz ist der Tag“, singt. Die unbehagliche, düstere Konnotation des Textes übernimmt die Musik durch den ungeraden 5/4-Takt und die ständig zwischen ein- und vierfachem *piano* an- und abschwellende Dynamik, die nur in den Takten 463 und 472 ein kurzes *f* bzw. *mf* erreicht.

Der Gesang der ‚Frauen‘ hat einen sehr dunklen deklamatorischen Charakter. Die wenigen Silben sind über die Takte 457 bis 474 gestreckt. Zwar setzen alle Stimmen, außer der dritten, mit dem Reibelaut „Sch -“ auf vierter Zeit Takt 457 gemeinsam auf dreizeitigem *d1* ein, doch nach einer bis in den Takt 459 ausgedehnten Pause nehmen sie ihre bis zum Versende gültige jeweils eigene Lage ein. Der dritten Stimme obliegt es, dem Reibelaut einen singbaren Ton zu vermitteln; sie verzichtet auf das *d1*, setzt in Takt 458 mit *e2* ein und hält es auf der Silbe „- wa -“ bis einschließlich Takt 461. Zusammen mit den nach und nach einsetzenden weiteren Stimmen bildet sich auf vierter Zeit Takt 460 eine Vokalsonanz *a1 –*

¹²⁰ Siehe Kap. Libretto, S. 93.

¹²¹ Siehe Kap. Libretto, S. 93.

a1 – es2 – e2 – f2, die nur auf vierter Zeit durch ein *marcato* Viertel *des2 – fis2 – h2/b3* der Bläser und *des2(flag.) – a1 – e2 – h2* der Soli betont wird.

Die affektive Schärfe liegt sicher in den Versen „Täglich sehe ich schwarz./Schwarz ist der Tod.“, rezitiert durch ‚den mit der Wunde‘ und den ‚Pfadfinder‘. Der Komponist widmet diesen Versen zwei Takte (T. 462 u. 463), in denen er das Ensemble nur durch Solovioline und –Cello begleitet. Die Vokalstimmen vier, zwei und eins führen ihr *a1 – e2 – f2* über den Takt 462 hinaus auf „*a*“ (aus schw – *a* – *rz*) fort und bilden auf Zeit eins Takt 463 mit den übrigen Stimmen die Sonanz *c1 – a1 – c2 – e2 – f2*. Unter diesem Klang singt die fünfte Stimme eine durch Legatobogen gebundene Phrase in halbtonweise ansteigenden Viertelnoten *c1 -> cis1 -> d1* zum *e1*, das bis in die erste Zeit Takt 464 gehalten und dort durch ein *crescendo* vom *pianissimo* zum *forte* verstärkt wird. Währenddessen bleibt die vierte Stimme bei ihrem *a1*, die dritte fällt in der vierten Zeit von *c2* auf *b1*, die darüber liegenden Stimmen halten ihr *e2* bzw. *f2*, die zweite jedoch nur drei und die erste nur ein Viertel lang, beide setzen in Takt 464 einen Schritt tiefer wieder ein und bilden mit den unteren Stimmen den energetischen Höhepunkt *pp < f* mit dem Fünfklang *e1 – a1 – b1 – es2 – e2* auf dem Buchstaben „*a*“ aus „schw – *a* – *r* – *z*“, der durch die anschließend scharf artikulierten letzten Wortbuchstaben geradezu versiegelt wird: „*r – z*“, dargestellt durch ein Sechszehtelpaar auf *a1*.

Die Violine springt in Phrasen aus Triolen, Quintolen und Sechszehtelfiguren, abwechselnd durch *staccato*- Punkte und *legato*- Bögen artikuliert, im Notenraum zwischen *b* und *f3*, dynamisch in den Zeiten zwei bis vier, Takt 463, von *p* auf *f* ansteigend. Mit dem ersten Viertel Takt 464 treffen sich die Streicher, *a – e1* ausklingend, mit dem Fünfklang des Ensembles. Streicher und Ensemble haben mehrere Takte Pause, Flöte und Piccolo setzen auf dritter Zeit Takt 464 mit einer hauchzarten, langwertigen Sonanz *E1 – h2/b3 niente < pp > niente* ein, während die Männer weiterhin ihren Text deklamieren: „Schwarz ist auch dunkel der Tag. ...“

4. Bild: Das stille Zimmer – der Abgrund

Der emotionale Gehalt dieser Szene ist im Kapitel zum Libretto, S. 95, beschrieben. Der Komponist erkennt die Sprachlosigkeit des Patienten, aber auch die Ohnmacht des Arztes. So, wie die Hilflosigkeit im zweiten Bild jede sinnvolle Verständigung – sowohl die zwischen Arzt und Patient wie auch die zwischen den Sprechern auf der Bühne und den Hör-

ern im Parkett – verhindert hat, so wird sie hier zum „Abgrund“ zwischen dem Hilfe suchenden Patienten in seinem „stillen Zimmer“ und der Ohnmacht des rat- und machtlosen Arztes. Wie im 2. Bild sitzen sich beide an einem Holztisch bewegungslos gegenüber. Aus den Lautsprechern klingt das Tonband, take 6, das den Szenenübergang seit den letzten drei Takten des 3. Bildes begleitet. Es wird nach etwa 15 Sekunden abgeschaltet, die Szene bleibt für ca. fünf Minuten (sic!) stumm – die ‚Sprecher‘, Arzt und Patient, werden sich des Abgrunds bewusst, die Stille auf der Bühne lässt die Menschen im Zuschauerraum nicht unbeteiligt, sie werden zu – ebenfalls stummen – emotional beteiligten Zeugen ...

Eine Tonbandkomposition legt sich über das Schweigen und leitet zum 5. Bild über.

5. Bild: Der Abend – Die Welt geht unter, der Arzt geht heim

A. Lied an den Mond

Hirsch widmet der ersten Szene dieses Bildes mit 64 Takten ungewohnt reiche Aufmerksamkeit. Ihrer Struktur nach findet sich in der Musik sowohl die Diktion der aus den Gedichten *Der Abend* und *Weltuntergang* (2) entlehnten Bildüberschrift als auch die Begleitung des ‚Partzifall‘-Vortrags, das *Lied an den Mond*. Hirsch wählt eine gestaltungsfähige Orchesterbesetzung, die aus Celesta, Harfe, Klavier, vier Streichersoli mit zwei Violinen, Viola und Cello und den Streicher-Tutti mit zusätzlichem Kontrabass besteht.

Rein konstruktiv besteht der Satz aus Pattern¹²² mit je drei oder vier Takten, bei denen die Tuttistreicher mit immer wiederkehrenden, ostinat wirkenden Sonanzen die klangliche und rhythmische Grundlage bilden. Alle anderen Instrumente sind durch die vom Komponisten vorgeschriebene „space notation“¹²³ innerhalb des vom Dirigenten zu gebenden Metrums rhythmisch frei, die graphische Anordnung innerhalb des Taktes gilt als Hinweis, ein waagrechter Strich am Notenkopf bedeutet, dass der Klang gehalten werden soll, der Raum zwischen zwei Noten gilt als Pause. Hirsch hat sechs solcher Pattern komponiert, die er, mehr oder weniger variiert, innerhalb der 64 Takte mehrfach verwendet.¹²⁴ Das klingt zunächst recht schlicht, doch der außerordentlich subtile Einsatz einer Vielzahl spieltechnischer Gestaltungsmittel in Verbindung mit den vielfältigen Elementen der Mu-

¹²² Der Begriff „Pattern“ bezeichnet im Folgenden eine modellhafte Satzstruktur.

¹²³ Space notation – nach Hirsch, Erläuterungen zur Partitur, S. III, „Noten ohne Notenhäuse, also ohne präzise rhythmische Fixierung.“

¹²⁴ Das sind die Takte 1 – 3, 4 – 6, 7 – 9, 10 – 13, 17 – 20 und 21 – 24.

sik, die dem Tondichter zur Formung von Ton, Klang und Geräusch zur Verfügung stehen, ist ein außerordentlich ausdrucks voller Satz entstanden, in dem die Affekte des Librettos auf eine Weise wiederzufinden sind, die den Hörer in die Aura beinahe zwingend einbezieht, obwohl es eine klare Tonalität nicht gibt, das gewohnte Spiel von Erwartung und Erkennen der wiederkehrenden Pattern also sehr erschwert ist.¹²⁵

Die Takte 1 bis 9 sind rein instrumental, ab Takt 10 bis Takt 36 wird der Sopran der „Sphinx“ in Abschnitten zu vier Takten mit textlosem, auf verschiedene Vokale bezogenen Gesang hinzugezogen. Die vorangegangene, als „der Abgrund“ bezeichnete stumme Szene scheint erst jetzt, mit dem ersten Pattern, Takt 1 – 3, Gestalt anzunehmen – mit allem Lärm und der Ohnmacht nach vergeblichem Kampf. Die Dynamik setzt ohne Übergang *fff* ein, Soli, Klavier und Celesta haben neun bis 13 „space-“Noten je Takt, die bei den Streichern überwiegend mit scharfen Akzenten hervorgehoben sind und gestreckt wellenförmig verlaufen. Die Notenlinie von Klavier und Celesta ist weitgehend zu Phrasen aus drei bis sechs Anschlägen zusammengefasst, deren Reihe ebenfalls in dynamischen Wellen verläuft, jedoch mit deutlich steilerem Gefälle zwischen Wellenkamm und –Tal. Die Tuttistreicher kommen nur im ersten Takt durch eine auf dem Steg zu spielende Vierviertelsonanz *D1 – Es – g – a – b, crescendo* auf *ff* ansteigend, zu klanglicher Wirkung, sofern sich die gewollt fahle Klangfarbe gegen die Soloinstrumente überhaupt durchsetzen kann. Im übrigen bleibt es bei nur sporadischen, kurzen und scharf akzentuierten Sonanzen.

Im Gegensatz zu dieser Faktur stehen die folgenden beiden Pattern, Takt 4 bis 6 und 7 bis 9. Den Violinsoli gilt die Spielanweisung *zart und ausdrucks voll*, die Stimmen setzen um jeweils zwei bis drei Zählzeiten gestaffelt mit über etwa fünf Schläge „liegenden“ Noten ein, so dass daraus wie zufällig wirkende, nur ein bis zwei Sekunden lebende Zwei- und Dreiklänge entstehen. Im anschließenden Pattern, Takt 7 bis 9, wird dieser Notentext, geringfügig erweitert, nunmehr *pizzicato* und scharf akzentuiert, doch nach wie vor *pianissimo* gespielt. Klavier, Harfe und Celesta begleiten mit nur ein bis drei „space-“Notentupfen je Takt. Verstärkt durch *marcato*-Akzente geben sie dem ätherischen Spiel der Soli den notwendigen Halt. Die Tuttistreicher bleiben bei ihrer ostinaten 16telsonanz *D/B – c/a – es1/g1 – des2/b2 – g2/d3*, die durch vielfach wechselnde Spieltechnik zugleich Klangfarbe und rhythmische Führung bietet. Und die gleiche Sonanz, die den Abschnitt in Takt 1 eingeführt hat, beschließt ihn jetzt auch in Takt 9 über vier Zeiten im *crescendo*, von *pp* zu *mp* sich verstärkend und durch Flageolett um zwei Oktaven höher klingend.

¹²⁵ Schnebel, Dieter: *Echo – einige Überlegungen. Zum Wesen der Musik*, in: *MusikTexte* 57/58. Köln 1995, S. 38: „Das musikalische Hören aber orientiert sich am Klangablauf selbst, genauer: an dessen Parametern wie Tonhöhen, Klangfarben, Lautstärken, Rhythmen, Tempi sowie den Komplexionen der Mehrstimmigkeit.

Mit Takt 10 beginnt ein neuer Abschnitt, in dem Klavier und Streichersoli von der Sopranstimme der ‚Sphinx‘ abgelöst werden.

Die Figur der Sphinx verkörpert in der griechischen Mythologie einen Dämon in der Gestalt eines geflügelten Löwenrumpfs mit Mädchenkopf. Sie tötet, so lange sie Macht über Menschen hat, und stürzt sich selbst in den Abgrund, als ihre Kraft wirkungslos wird. So gibt der Komponist schon mit der Wahl des Namens einen ersten Hinweis auf den im Szenenbild angekündigten „Weltuntergang“, dessen Verlauf und Bedeutung für den Dichterpatienten er im folgenden bis Takt 36 darstellt.

Rein formal sind die mit dem Sopran besetzten Einheiten vier- statt dreitaktig. Der Gesang ist ohne Text als „liegende Stimme“ notiert. Sie soll nach der Vortragasanweisung auf verschiedenen Vokalen, unterschiedlich gefärbt und ruhig fließend ineinander übergehen. *Mitunter auch „bocca chiusa“*, also summend.

Im hier besprochenen Abschnitt, von Takt 10 bis 36, gibt es drei mit der Sopranstimme der ‚Sphinx‘ besetzte viertaktige Teile: Takt 10 bis 13, Takt 17 bis 20 und Takt 21 bis 24. Der erste Pattern ist *molto cantabile* überschrieben, die Notenwerte bewegen sich auf engem Raum zwischen *e2* und *as1* mit nur kleinen Intervallschritten, abgesehen vom Quintsprung *es2 – as1* beim Übergang von Takt 10 zu Takt 11. Jeweils drei der gehaltenen Noten sind durch Phrasierungsbogen zusammengefasst, so dass sich insgesamt drei Phrasen ergeben, die die Sängerin weitgehend selbst gestalten kann, z. B. durch die Wahl des Vokals und dessen klangliche Färbung, durch mehr oder weniger spannungsreiche Übergänge von Ton zu Ton oder von Phrase zu Phrase oder indem sie ihren Ermessensspielraum bei der Interpretation der zu haltenden Klänge und der Pausen zwischen den „space-“Noten aus schöpft. Diese Freiheit gilt nur bedingt für die Dynamik. Hier hat der Komponist in allen drei Fällen beinahe pedantische Vorgaben gemacht: Die ‚Sphinx‘ singt die erste Phrase *p*, spreizt deren letzte Note *as1*, nunmehr in Takt 11, von Zeit Zwei bis Fünf *p < mf > p*, die auf den Zeiten Eins und Zwei, Takt 12, liegende Phrase *b1 – c2 – e2* von *p < f*, durchgehend bis Zeit Fünf, von da aus *decrescendo* auf *pianissimo* zurückgehend, bevor auf zweiter Zeit, Takt 12, die letzte Phrase *b1 – b1 – c2* einsetzt, für die zwischen den ersten beiden Noten ein *mf* gilt, das *decrescendo* bis zum Ende des Abschnitts, also etwa zweieinhalb Zeiten lang, ausläuft.

Die für den ersten Abschnitt gefundene Beschreibung gilt im Wesentlichen auch für die beiden anderen Teile, doch unterscheiden sie sich in ihrem energetischen Gehalt. Der Ambitus liegt zwischen *a1* und *b2*, die „Liegezeit“ der Noten beträgt drei bis fünf Taktschläge,

nur ausnahmsweise ist sie auf zwei Taktzeiten begrenzt, dafür umfassen die im Durchschnitt dreizeitigen Phrasen jetzt vier Töne. Fast jede Phrase hat ihre eigene spannungsreiche, ja sogar aufrüttelnde Dynamik, so z. B. die Phrase in Takt 17, dritte bis fünfte Zeit: $b1 - a1 - e2 - es2$, dynamisch ansteigend $mp < f$; Takt 18: eine halbe Zeit Schweigen, Phrase für den Rest des Taktes $b1 - f2 - e2 - a2$, dynamisch während der ersten drei Noten $mp < f$, von Zeit Drei zu Vier auf $e2 - a2$ auf f verharrend und zum Taktende, $a2$, auf $> mp$ abfallend.

Das dritte Muster der ‚Sphinx‘, Takt 21 bis 24, unterscheidet sich vor allem durch den dynamischen Sprung vom pp zum durchgehenden f wesentlich von den vorangegangenen. Die einzelnen Phrasen fassen drei bis fünf Noten zusammen, deren melodische Linie deutlich glatter verläuft, ohne über Atemzäsuren hinausgehende Pausen. Der Komponist hat die Ausdrucksanweisung *espressivo* vorgegeben.

Die Tuttistreicher begleiten die ‚Sphinx‘ im ersten Teil mit langwertigen, über die Taktgrenzen gebundenen, flageolettgefärbten Sonanzen, die das *molto cantabile* der Vokalstimme tragen und den lyrischen Charakter ihrer melodischen und dynamischen Faktur zurückhaltend und doch eigenständig unterstützen. Der Abschnitt klingt mit einem Fünfklang $B - c2(flag.) - c3(flag.) - e3(flag.) - b$ über die Zeiten Eins bis Vier, Takt 13, aus.

Im Gegensatz dazu begleiten die Tuttistreicher die Takte 17 bis 20 mit von den fünf Stimmen über alle Lagen geführten langwertigen Noten $b2 -> b1 -> des -> B -> B1$. Die anfangs über sieben, im weiteren Verlauf noch über fünf bis drei Zeiten gehaltenen Noten erhalten ihre Spannung einmal durch ausdrucksstarke dynamische Vorgaben, z. B. $pp < f > pp$ für das siebenzeitige $b2$ in Takt 17/18 oder das $mp > p$ für die vier Zeiten des B in Takt 19/20, zum anderen durch das extravagante des der Bratsche in der Reihe der in den Abgrund führenden Stufen $b2 \dots B1$.

Eine rein rhythmische Funktion dagegen übernehmen die Tuttistreicher im dritten Teil, Takt 21 bis 24, denn sie geben der fließenden Melodik der Singstimme auf jeder ersten Taktzeit einen deutlichen fünfstimmigen Akzent $c - b - b1 - es3 - e3$, der nach dynamisch kräftigem Anschlag sofort abzuschwächen ist, z. B. Takt 21: $f > pp$ in drei Zeiten oder, noch deutlicher, Takt 22: $ff > pp$ in nur einer Taktzeit. Die dreizeitige Sonanz des abschließenden Taktes führt die Vokalstimme durch ihre dynamische Bewegung zur Ruhe: $p < f$ in erster Taktzeit und zwei Zeiten *decrecendo pp*, die restlichen zwei Zeiten sind Pause ...

Harfe und Celesta begleiten alle drei Pattern durch punktuelle space notation, indem sie von Fall zu Fall durch Artikulation und dynamische Markierungen Akzente setzen.

Mit den so geformten drei mal vier Takten verkörpert die Vokalstimme die Stimmung des *Abend!*, der Frieden sucht nach einem Tag mit dem Namen „Schwarz“, des *Weltuntergang*, lärmend und aufdringlich, und der abschließenden Resignation -. Der Arzt geht heim – für den Patienten bleibt der Abschied.¹²⁶

Die Takte 37 bis 44 sind dem Mond gewidmet. Der ‚Partzifall‘ rezitiert die vier Verse, die ‚Sphinx‘ begleitet ihn mit zwei mal vier Takten, deren melodischer Verlauf durch langwerti-ge, ineinander übergehende, in Phrasen zusammengehaltene Vokalnoten Ruhe und Gelas-senheit vermittelt. Die Ausdrucksbezeichnung *zart* und die im *piano*-Bereich liegende, im zweiten Teil nur ausnahmsweise durch *crescendo*- bzw. *decrescendo*-Einwürfe belebte Dynamik helfen dem Sopran, seine Interpretation zu gestalten. Im ersten Teil, Takt 37 bis 40, geben die Tuttistreicher eine ebenso zarte klangliche Hilfe durch ihre über die fünf Stimmen auf jeweils erster Taktzeit gesetzten Klänge *e5(flag.)* -> *es4(flag.)* -> *b1* -> *e* -> *B*, ausklingend in fünfzeitiges Cello- *c2(flag.)*.

Im zweiten Teil dagegen, Takt 41 bis 44, begleiten die Tuttistreicher mit einem durch Ligatur auf acht, fünf und sieben Sekunden gebundenen Fünfklang *c – b – b1 – es3 – e3*, den der Komponist schon im dritten Teil verwendet hat, dessen Verlauf hier jedoch an einen *basso ostinato* ohne rhythmische Absicht erinnert. Und dennoch, durch die dreimal aus dem *niente* wachsende und ins *niente* sich wieder verlierende Dynamik, deren Gipfel im Schwerpunkt der vier Takte liegt, festigt er das in der Vokalstimme liegende Ambiente der entrückten Gelassenheit.

Für den Rest der Szene verwendet der Komponist weitgehend das Material vorangegange-ner Pattern, das er z. T. wörtlich, z. T. aber auch mehr oder weniger variiert übernimmt. So stellt der Abschnitt Takt 45 bis 48 eine skalen- und figurenreiche Variation der Takte 37 bis 40 dar, Takt 49 entspricht dem Takt 34, der Takt 51 ist eine Verdichtung von Takt 3 usw.

Von Takt 46 an soll das Tonband, take 7, parallel und unabhängig 12 Minuten lang mitlau-fen. Ein Vergleich mit Tempoangaben und Metrum ergibt bis zum Szenenwechsel A – B einen Zeitbedarf von rd. zwei Minuten und weitere dreieinhalb Minuten bis zum Ende der Szene B. Es gibt auch später keinen weiteren Hinweis, der sich auf das Tonband oder ein neues take ... bezieht, so dass davon auszugehen ist, dass die Zeitangabe von 12 Minuten auf sechs Minuten korrigiert werden darf.

¹²⁶ Siehe Kap. Libretto, S. 96.

Die Beteiligung der mit der Szenenüberschrift angekündigten ‚Männer‘ findet in den Taktten 50 und 60 für zehn bzw. 15 Sekunden statt. In diesen beiden Phasen herrscht Schweigen – ausgenommen das im Hintergrund laufende Tonband mit der Komposition „take 7“. Die ‚Männer‘ erzeugen durch das Reiben von Styroporteteilen *eine Art weißes Rauschen*, das sie bis in den Klang des wieder einsetzenden Orchesters durchhalten. Beim zweiten „weißen Rauschen“ sollen die ‚Männer‘ gleichzeitig rasch und ununterbrochen flüstern. Eine Manifestation der Vereinsamung des Patienten, dem die Zuwendung des Arztes verloren geht?¹²⁷

Die Szene endet mit den Taktten 62 bis 64, eine deutlich verdichtete, aber leicht zu erkennende Variation des Pattern von Takt 1 bis 3.

B. Ein Anflug von Traurigkeit

Die ‚Männer‘ sind zunächst immer noch in der Gegenwelt des Mondes, reiben Styroporteteile, um eine *Art weißes Rauschen* entstehen zu lassen, eine zu Klang gewordene Assoziation des silberweißen Lichts des Mondes. Der Klang wird nach etwa zehn Sekunden von zwei ruhig kreisenden Maraca-Paaren aufgenommen (T. 65 – 67), bis ‚Der mit der Wunde‘ mit den Versen der vier Jahreszeiten (Text 27) den Weg aus der Resignation vorbereitet. Er braucht dazu nur weniger als drei Takte, in denen ihn die Schlagzeuger begleiten, in Takt 68 durch äußerst kurze *staccatissimo*-Stöße in dynamischem *forte*, in den letzten beiden Zeiten Takt 69 aber ruhig kreisend *pp* < *p*.

Mit Takt 70 setzt ‚Der Pfadfinder‘ ein; der Komponist gibt ihm nur vier Takte, und die müssen ihm reichen, um den fünf Versen des meistbeachteten Herbeckgedichts, ihrer Klangmalerei, ihrer elfenhaften Schwerelosigkeit und ausgelassenen Lebenslust Ausdruck zu verleihen, zu zeigen, dass der Dichter in der Märchenwelt Zuflucht vor der Verzagtheit, die aus dem letzten Vers spricht, finden kann.¹²⁸ Dabei helfen ihm allein die beiden Maraca-Paare: mit äußerst ruhigem, gleichmäßigem Rasseln, vier Zeiten *p* > *pp*, drei Zeiten Ruhe, fünf Zeiten *pp* < *ff* unter „Amseln pfeifen“, drei Zeiten *ff* > *ppp* und ein Viertel Pause – „... und fressen“.

Ein solcher Text stellt höchste Ansprüche an die Vortragskunst des ‚Pfadfinder‘-Sprechers, die er – wenn überhaupt – nur mit kongenialen Schlagzeugern und einem gut vorbereiteten Publikum einlösen kann.

¹²⁷ Siehe Kap. Libretto, S. 97.

¹²⁸ Siehe Kap. Libretto, S. 99.

An den Takten 74 bis 93 sind ‚Der Engel‘, ‚Die Braut‘ und ‚Die Männer‘ beteiligt. Ihr Text besteht aus Fragmenten verschiedener Herbeckgedichte, die in dieser Aufstellung keinen für den Hörer verständlichen Inhalt erkennen lassen. Die ‚Braut‘ und der ‚Engel‘ singen ihren Vers in demonstrativer Eintracht streng syllabisch und isorhythmisch. Doch ganz im Sinne des delirierenden Charakters des Textes wird zunächst eine Pseudo-Einstimmigkeit vorgegaukelt, z. B. Takt 76 bis 78, „Der Win – ter schneit“: $b1/b1 - b1/b1 - b1/b1 - g1/g2$. Oder die beiden Stimmen nähern sich, parallelaufend, einander an, z. B. Takt 82 bis 84, „er – zählt es breit“: $as1/des1 - g2/b1 - b1/des2 - des2/es2$. Die begleitenden Maracas werden ab Takt 74 durch zwei Flöten und mit Takt 78 durch eine Klarinette, erste Violine und Cello ergänzt. Nach wie vor gilt die Ausführungsanweisung *Zügig*, das Tempo M.M. $\downarrow = 80$ und das Metrum Vierviertel. Innerhalb dieser Vorgaben sind die Vokal- wie auch die Instrumentalstimmen dieses Abschnitts von großer Empfindsamkeit gezeichnet: Die zweifach besetzten Flöten spielen *a2* (*immer gehaucht mit Luft*) nur dreizeitige Noten, die dynamische Basis liegt im *pianissimo*, für Klarinette und Streicher sogar *ppp*. Nur die Rasseln dürfen sich in den Takten 75 und 80 mit wenigen *staccatissimo*-Stößen im *forte* hervortun – unvermittelt und von Pausen ein- und ausgeleitet: aufflackernde Affekte von Traurigkeit?

„Der Blindgänger“ setzt mit dem ersten Vers, Text 28, in Takt 88 ein: „Der Winter schneit ...“, und bis zum Ende des Abschnitts, Takt 93, deklamiert jeweils eine andere Figur von Takt zu Takt ihren Vers. Die Maracas werden durch weicher klingende Tom-Toms ersetzt, die Flöten spielen nunmehr nach dem bereits im 1. Bild, Szene E, „Der Tod in der Schule als Mädel“, Takt 182 bis 185 angewendeten Muster wolkenartige Cluster, improvisiert aus *staccatissimo*- und *sputato*-Tönen aus gegebenem Tonreservoir *a2 – b2 – cis3 – ais3 – b3 – c4*. Die Dynamik bleibt zunächst auf niedrigem Niveau, steigert sich aber fast unmerklich von *ppp* in Takt 90 *crescendo* bis zum Ende Takt 93 auf *mp*.

Die letzte „Wolke“ der Flöten begleitet die Worte, die ‚der mit der Wunde‘ und ‚Alle‘ nacheinander sprechen: „Ein Anflug von Traurigkeit. / Hunger. Hunger. Hunger. // Und der Wind, der Wind / erzählt es breit.“. Sie setzt auf zweiter Zeit, Takt 92, ein und deckt vier Taktzeiten ab, *ppp* < *mp* > *ppp* sich auflehnend, ein Anflug von Traurigkeit, der den Ausweg noch nicht finden kann.

In den Takten 94 bis 109 wiederholen die Frauen als fünfstimmiges Ensemble Teile des soeben von den ‚Männern‘ in Wechselrede rezitierten Textes. Die einzelnen Stimmen folgen der Genese der Affekte von Schmerz bis Trost, wie sie im Libretto verschlüsselt sind, führen von Leiden („Hunger“) und Verdrängung zu Trauer, beschreiben das Delegieren der Emotionen auf das Tier, die Nachtigall, die Flucht in „herrliche Einsamkeit“ und

schließlich den kindlichen Trost, denn der Wind trägt ‚alles‘ fort („der Wind erzählt es breit.“) ...

Der erste Sopran beschränkt sich auf das Wort „Hunger“ als Synonym für Schmerz, und der Komponist gibt ihm drei Einsätze: zwei akzentuierte Achtel *b2* in Takt 96, zwei punktierte Viertel *b2* in Takt 101 und schließlich zwei ganze Noten *b2* in den Takten 105 und 106, jeweils dynamisch im *piano*, in Takt 105 aber *crescendo*, nach Intention der Sängerin ansteigend.

Der zweite Sopran beschreibt die reale Empfindung des Schmerzes und seine Wirkung als Anflug von Traurigkeit, von dem der Wind breit erzählt, zunächst in *portato*-Quartschritten *f1* – *b1*(!) – *e2* „Ein An – flug“, und weiter, mit kleiner Sekunde ansteigend, wird das emotionsgeladene Wort erreicht: Takt 96, „Trau – “ = *a2* auf den Zeiten Drei und Vier, anschließend drei Zeiten Pause und ein Viertel *a2* für „ – rig – “ und, nunmehr in Takt 98, wiederum *a2* auf den Zeiten Eins bis Drei für die dritte Silbe, „ – keit“, das alles *piano*. In Takt 101 erscheint das Wort noch einmal, hier aber als Vierteltriole *a2*, alle drei Silben *portato* betonend.

Der Aufbau des Taktes 101 ist sowohl harmonisch als auch semantisch interessant: Über dem *as2* der dritten Stimme liegt die *a2*-Triole des Nomens „Trau – rig – keit“ und das *b2*, „Hun – ger“, der ersten Stimme; die darunter liegenden, tieferen Stimmen singen *b1* bzw. *as1 – ges*, der Text ist hier weniger relevant.

Die dritte Stimme beschreibt die nächste Stufe im Ablauf der Affekte, das Delegieren der Schmerzempfindung auf ein Tier, dem Libretto folgend „die Nachtigall“. In Takt 101 liegen die ersten beiden Silben, „Nach – ti –“ auf der Note *as2*, eine punktierte Viertel auf dritter und ein Achtel am Taktende, die dritte Silbe, „ – gall?“, ebenfalls *as2*, hält die Zeiten Eins und Zwei in Takt 102. Der Sopran wiederholt seinen Vers von Takt 104 an und singt die drei Silben in Takt 106 nochmals auf *as2*, als punktierte Viertelnote, dann als Achtel, und die letzte Silbe als Halbe auf den Zeiten drei und vier.

Die Beschwernis ist erfolgreich auf den (Sing-) Vogel übertragen, der Protagonist kann sich erleichtert in die herrliche, schneeweisse „Ein – s – sam – keit“ fallen lassen, wie es im fünften Vers des Librettos beschrieben und von der fünften Stimme, der Altstimme, besungen wird. Sie artikuliert das Wort, beginnend in Takt 99, mit einer punktierten halben Note *as1* auf zweiter Zeit für „Ein – “; in Takt 100 auf den Zeiten Zwei bis Vier folgt *a1* für den Reibelaub „ – s – “, in Takt 101 auf Zwei und Drei wieder *as1* für „ – sam – “ und ein Viertel *ges1* für die letzte Silbe „ – keit“. In der Wiederholung liegen alle drei Silben in Takt 106: *d1*

für „Ein -“ in den Zeiten Eins und Zwei, eine punktierte Viertel *e1* für „- sam -“ und ein Achtel *f1* für „- keit“.

Schließlich bleibt noch der sechste Vers, der vom erlösenden „Forterzählen“ aller Traurigkeit berichtet, dargestellt durch das Verb „er - z - zählt“ und zunächst in den Takten 99 bis 101 vertont: Eine punktierte Viertel auf letzter Zeit, Takt 99, eine Viertelpause und dreiwertiges *b1* in Takt 100 für den Reibelaute „z“, wieder eine Viertelpause und *b1* auf der zweiten Zeit Takt 101 für „- zählt -“. Das Verb wird in Takt 106 auf zwei kurzen *as1* zu den Zeiten Zwei und Drei, „er - zählt“, wiederholt.

Harmonische Schwerpunkte finden sich in nur wenigen Takten, so z. B. im Takt 100 beim Zusammentreffen der Reibelaute: „s“ im Alt aus „Ein - s - sam - keit“, „z“ aus „er - z - zählt“ im Mezzosopran und „f“ aus „An - f - flug“ in der zweiten Stimme. Alle drei artikulieren ihren Konsonanten auf zweiter Zeit mit punktierter halber Note *b1*, *b1* und *a1*. Die Stimmen eins und drei schweigen in diesem Takt.

Ein weiteres Beispiel harmonischer Betonung findet sich in Takt 103. Hier wird der Vokal „i“ in „Wind“, zweite und dritte Stimme, und in „im“, Alt, auf die Zeiten Eins und Zwei gedehnt, *marcato* betont und *piano* > *decrescendo* in die zweiwertige Pause der Zeiten Drei und Vier geführt, harmonisch *f1* - *g1* - *b1*. Die Stimmen eins und drei schweigen.

Schließlich gehört auch der Takt 108 noch in diese Reihe. Ähnlich wie auch im Takt 100 werden hier die Reibelaute „s“ aus „es“ und „sch“ aus „Schnee“ zusammengeführt, so dass eine ganztaktige, stimmlose Sonanz, *a1* - *d2* - *e2* entsteht.

Das Ensemble beschließt den Abschnitt mit einem in den Zeiten Drei und Vier, Takt 109, aus *piano* > *decrescendo* verklingenden dreistimmigen *g1* - *c2* - *ges2*, begleitet auf *c1* - *d3* von den kaum wahrnehmbaren Streichern, und von den Bläsern auf *a1* (*fast tonlos, gehaucht*) - *g1* (*Flatterzunge*).

Die instrumentale Begleitung besteht aus zwei Flöten und Klarinette, Violine 1 und Cello und zwei Maraca-Paaren. Sie verleiht dem Ensemble durch die außerordentlich zurückhaltende Dynamik einen sehr zarten Schatten, der aber durch Hinweise zu immer neuer, variantenreicher Spieltechnik gleichwohl lebendig und kontrastreich wirkt.

Der letzte Abschnitt dieser Szene umfasst die Takte 110 bis 124; die Vorgaben lauten M.M. $\downarrow = 60$, 5/4-Metrum, *gemessen*. Zur Besetzung gehören zwei Flöten, Klarinette und Bassklarinette, Oboe, Fagott, die Blechbläser mit zwei Trompeten, zwei Posaunen und Tuba, zwei

mal zwei Große Trommeln als Schlagzeuge und die Streicher. Der Abschnitt schließt unmittelbar an den Auftritt des Frauenensembles an und bildet den Schluss des Teils B, „Ein Anflug von Traurigkeit“.

Die Holzbläser spielen weitgehend nach space notation. Das gilt für die Flöten und Bassklarinette durchgehend, für die übrigen Bläser gelten in eingeschobenen Abschnitten von einem oder mehreren Takten herkömmliche, stets auf Taktschlägen liegende, *marcato*-betonte Viertelnoten. Solche Einschübe sind jedoch so gegeneinander versetzt angeordnet, dass stets nur ein Bläser gegen die space-notierten Instrumente klingt. Im Übrigen erscheint das Notenbild der Holzbläser mit bis zu 15 Noten je Takt außerordentlich dicht gedrängt und mit z. T. weit gespreiztem Ambitus, energetisch recht hoch gespannt, z. B. Takt 116, Klarinette *b2 – e1*, oder Takt 121, Flöte *d3 – cis1*. Die horizontale Anordnung verläuft oft wellenförmig, teils mit weit gestreckten, dann aber wieder mit kurzen Abständen zwischen Wellental und Wellenkamm. Die Noten sind entweder mit Akzenten versehen, also scharf gegeneinander abzustoßen, oder durch Legatobögen zu Phrasen zusammengefasst.

Insgesamt gesehen tragen die Holzbläser den energetisch prägenden Teil des Nachspiels, und dennoch: Eine semantische Funktion als Element inhaltlicher Gestaltung ergibt sich erst, wenn man die übrigen Orchesterinstrumente einbezieht. Dabei spielen die Trommeln und Blechbläser eine klangfärbende Rolle wie z. B. in Takt 117, Zeiten Zwei und Drei: *Gis (mf > pp) – fis/ais (f > p) – cis2/d2 (f > p)*, und in Takt 118, Zeiten Eins bis Vier: *dis – ais/cis1 – fis1/g1*, insgesamt *f > p* verklingend.

In diesem Bereich sollen sich die Großen Trommeln auf dynamischem Wege durch eine markante Wellenbewegung in den akustischen Vordergrund schieben: Takt 116 *pp < ff* in dritter und vierter Zeit, *ff* in fünfter Zeit bis zur Taktgrenze und von Eins bis Drei, Takt 117, wieder *ff > pp*, nach zwei Zeiten Pause dann über alle fünf Viertel von Takt 118 *pp < ff > pp*. Aber die Dramaturgie des Abschnitts wird erst durch die Gruppe der Streicher mit Leben erfüllt. Zunächst fällt deren Rhythmus auf, der sich aus den ostinaten fünf *marcato*-Viertelnoten je Takt ergibt. Doch erst der Tonhöhenverlauf verrät, von Takt zu Takt deutlicher werdend, die Absicht des Komponisten: *E1 – F – Fis – Gis – A ...* So setzt der Kontrabass dynamisch zwar *ff* ein, und doch: mit rd. 40 Hz liegt der Grundton nur an der unteren Grenze des menschlichen Hörbereichs. Die sich anschließende Skala erreicht in Schritten von kleiner, großer, übermäßiger Sekunde oder verminderter Terz nach zwei Takten das *G*, und nach einer verminderten Septime abwärts schließt sich eine ähnliche Folge an, *Ais1* bis *Dis* von Eins bis Fünf, Takt 112. Von dort an übernimmt das Cello die Leiter und

führt sie fort bis *gis*, springt eine übermäßige Quinte abwärts auf *c* und reicht den „basso seguente“ in Takt 115 mit *d* an die Bratsche weiter. In Takt 117 übernimmt die zweite Violine mit *b1*, schöpft Energie durch einen Quartsprung abwärts auf *fis1* und steigt zunächst nur bis *ais2* weiter, um nach einer übermäßigen Quarte zurück auf *e2* erneut steigen zu können, bis sie auf Zählzeit Eins, Takt 121, *c3* erreicht und zum *d3* an die erste Violine abgibt. Die erhöht die Spannung der immer höher steigenden Viertelnoten, indem sie in Takt 122 durch einen Quintsprung von *ais3* auf *dis3* einen neuen Start unternimmt und in Takt 123 von *b3* in den Flageolett-Obertonbereich wechselt, um mit dem letzten Viertel in Takt 124 das *cis5* zu erreichen. Dabei verstärkt sie die zweite Violine während der letzten beiden Takte auf gleicher Stimme und die Großen Trommeln mit durchgehendem Triller *pp* <*f*> *pp*.

Inzwischen bilden die abnehmende Dynamik *f* > *p* und mit Takt 122 das bis zum Ende der Szene innerhalb von drei Takten auf M.M. $\text{J} = 88$ zu beschleunigende Tempo ein zweites und drittes dramaturgisches Element.

Während der rd. 70 Sekunden dieser 15 Takte haben die Streicher den Frequenzbereich von 40 bis über 4000 Hz. durchmessen, und unter dem „Notenregen“ der Holzbläser erlebt der Hörer die vom unteren bis zum oberen Grenzbereich des Spielbaren beharrlich und scharf betonenden Streicher - Ausdruck aller Affekte unter dem Szenentitel „Ein Anflug von Traurigkeit.“, von der delirierenden Rede bis zum Wind, der alle Traurigkeit annimmt und fort-„erzählt“.¹²⁹

C. Schwarz ist auch dunkel

Während der Sprachteppich der ‚Männer‘ allmählich verklingt, setzt das Orchester mit seiner sechs Takte umfassenden Einleitung der Herbeckverse ein, die danach vom Ensemble der ‚Frauen‘ gesungen werden. Die Vortragsanweisung lautet *drängend*, das Metrum Dreiviertel. Der Komponist bekräftigt seinen Ausdruckshinweis noch durch mehrfache Tempowechsel: Von Takt 126 bis 130 gilt M.M. $\text{J} = 60$, in Takt 131 *accelerando* auf M.M. $\text{J} = 76$ zum Einsatz der ‚Frauen‘, in Takt 140 *ritardando* zurück auf M.M. $\text{J} = 60$, in Takt 143 wieder Beschleunigung, jetzt auf M.M. $\text{J} = 84$, und in den letzten drei Takten, 159 bis 161, nochmals *accelerando* bis auf M.M. $\text{J} = 112$.

¹²⁹ Siehe Kap. Libretto, S. 100.

Die Grundstimmung der Verse, die das Frauenensemble hier vorzutragen hat, unterscheidet sich wesentlich von der Aura der Texte, die wir aus den Auftritten der ‚Männer‘ kennen. Anstelle mutloser Verzagtheit lässt der Text der ‚Frauen‘ Akzeptanz des Unvermeidlichen, Lebensbejahung und zunehmende Selbstsicherheit erkennen. Wie der Komponist diese Atmosphäre aufgenommen und verarbeitet hat, soll an verschiedenen Beispielen beschrieben werden.

In Vers zwei wünscht sich der Dichter Zeit, um sich auf einen befürchteten Trennungsschmerz einstellen zu können: „...Und langsam scheiden.“. Dieses Wort „Langsam!“ hebt der Komponist in den Takten 139 und 140 schon dadurch besonders hervor, dass er es in ganztaktige Pausen einschließt. Der Patient braucht die Zeit, um die Angst vor der angekündigten Trennung erträglich zu machen, doch er nutzt sie auch, indem er sich mit dem nächsten Vers eine Fortifikationslinie aufbaut. Jede der beiden Silben wird von einer gedehnten fünfstimmigen Sonanz *cis* – *g1* – *a1* – *gis2* – *b2* getragen, „Lang -“ über alle drei Zeiten Takt 139, „- sam!“ über zwei Zeiten Takt 140. Doch erst in der dynamischen Gestaltung gewinnt der Fünfklang die Kraft, den emotionalen Gehalt des Textes zu offenbaren, die Verzagtheit abzulegen und sich der Angst zu stellen: Nach dreizeitigem Schweigen setzen die Stimmen in Takt 139 *pianissimo* ein, schwellen bis zum *fortissimo* an und setzen im nächsten Takt mit der zweiten Silbe auf *piano* wieder ein, wachsen über zwei Zeiten *crescendo* an und enden im *forte*. Gleichzeitig fällt das Tempo auf M.M. $\text{J} = 60$ zurück.

Im dritten Vers resigniert der Dichter, er akzeptiert das Unabänderliche und festigt die neu gewonnene Unabhängigkeit mit einem deutlichen, mutigen „Ja“. Hirsch teilt den Vers und lässt zunächst nur das „Ja“ mit den bekräftigenden ersten Worten „So ist ...“ in Takt 142 mehr sprechen als singen, wobei das „Ja“ naturgemäß stimmlich bevorzugt behandelt wird. Die 2. Stimme trägt das Wort auf *d2* vom letzten Achtel des ansonsten pausierenden Taktes 141, übergebunden auf die Dreiviertelnote Takt 142; die 5. Stimme singt es zwei Zeiten lang auf *b* und hängt das „so“ nach einer verminderten Quinte auf *f1* in dritter Zeit an. „Ja so ist“ singt die 4. Stimme drei 16tel *gis1*, fünf 16tel *g1* und ein Viertel *a1*. Die erste und dritte Stimme ergänzen den Klang durch *dis2* – *e2* bzw. *c2* – *cis2* für „so ist“ zu e-Moll, dynamisch *mp*. Im folgenden Takt 143 setzt das Ensemble aus, Klavier und Celesta scheinen indessen trotzige Akzente durch punktförmige *fortissimo*- Achtel- und 16telnoten nachzuschieben.

Anschließend wird das Tempo auf M.M. $\text{J} = 84$ beschleunigt, so dass die in den Takten 144 und 145 folgende zweite Hälfte des Verses vorbereitet ist: „Das möchte ich haben“. Es

klingt, als müsse sich der Dichterpatient seines noch ungewohnten Status' noch einmal vergewissern: Das e-Moll wird zu E-Dur, das noch schüchterne *mezzopiano* zu mutigem *forte*. „Das möch – te ich ha – ben“, jede Silbe ein *marcato*-bewehrtes Viertel auf *gis2* für die 1. Stimme. „Ich möch – te das“, gleichzeitig von der 2. Stimme gesungen, aber, der Zahl der Silben entsprechend, vier punktierte Viertel auf *e2*. „Ja ha – ben“, eine halbe Note *a1* für jede Silbe der 3. Stimme. „ha – ben“ für die 4. Stimme auf *fis1*, zwei punktierte halbe Noten. Die Altstimme bestätigt noch einmal das „Ja“ auf *dis1*, über die Takte 144 und 145 gehalten. In der Vertikalen ergibt sich daraus auf Eins Takt 144 und Eins Takt 145 eine Sonanz *dis1 – fis1 – a1 – e2 – gis2*, deren Basis in den unteren Stimmen über beide Takte durchgehalten wird, die aber durch die *marcato*-betonten, gegeneinander versetzten Silben der oberen drei Stimmen im dritten, vierten und fünften Achtel beider Takte einen trotzig wirkenden, pulsierenden Charakter bekommt, der durch die anschließende ganztaktige Pause noch zusätzlich betont wird. Doch die Unsicherheit löst sich, dargestellt durch das fünfstimmige „Ja“ in den Takten 154 und 155: Ein Cluster *fis1 – gis1 – a1 – b1 – cis2* klingt *pianissimo* an, wächst über die erste Zeit des folgenden Taktes und findet bis zum Taktende zum dynamisch spannungsfreien *piano*.

In den letzten drei Takten verbindet der Komponist die Verse zwei und vier als Hinweis auf die Doppeldeutigkeit des Leides, das der Dichter gleichermaßen als seelischen wie auch als körperlichen Schmerz empfunden und nunmehr überwunden hat.¹³⁰ Vom Taktanfang 156 ausgehend hat die Altstimme das erste Wort. „So schnei – den ...“ wird je Silbe mit einer punktierten Viertelnote *e1*, *marcato* betont. Die 4. Stimme setzt eine 16telzeit später ein, bezieht sich aber auch auf den körperlich erfahrenen Schmerz: „Ja so schnei – den ...“, alle Silben auf *g1* und, bis auf die letzte, *marcato*. Doch die zweite Hälfte des dreitaktigen Abschnitts ist dem zweiten Vers und damit dem mit Trennung und Abschied verbundenen seelischen Leiden gewidmet: „Und lang – sam schei – den!“. Beide Stimmen treffen sich melodisch auf *d1* und bleiben bei syllabischer, aber rhythmisch selbständiger Vortragsweise.

Die darüber liegenden Stimmen setzen, jeweils um eine Achtelzeit versetzt, *fis1 – a1 – b1* ein und beziehen sich ausschließlich auf den nichtkörperlichen Schmerz des zweiten Verses. Auch hier wird syllatisch, aber rhythmisch eigenständig gesungen, jedoch mit dem harmonischen Ergebnis, dass sich die Stimmen, wie im Vorübergehen, zu Fünfklängen treffen, wie z. B. in Takt 156, dritte Zeit: *e1 – g1 – d1 – a1 – b1*, oder in Takt 157, zweite Zeit: *e1 – d1 – d1 – a1 – d2*. Konstruktiv klar aufgebaut sind dagegen die auf betonter erster Zeit, Takt 157 und 158, liegenden Sonanzen *e1 – g1 – d1 – a1 – d2* und *d1 – d1 – d1 – a1 –*

¹³⁰ Siehe Kap. Libretto, S. 101.

d2. Sie treffen sich auf den beiden Silben des gemeinsam gesungenen letzten Wortes, „schei – den!“, zum einstimmigen *d1 / d2*.

Rhythmisches und melodisch gilt für alle Stimmen eine gleichermaßen einfache und schlichte, jedoch eigenständige Faktur, dynamisch sind sie dagegen gleichgeschaltet. Alle setzen *mf* ein und steigern sich bis zur dritten Zeit *crescendo* auf *forte*. Das bleibt so bis Mitte Takt 157 und wird dann wiederum *crescendo* bis *fortissimo* zum Taktwechsel 157/158 angehoben, so dass das Schlüsselwort „schei – den“ die Szene in offener, befreiter, ja befreiender Dynamik beschließt. Die Doppeldeutigkeit des Leides ist aufgelöst, der Schmerz überwunden.¹³¹

Das Ensemble der Frauen wird durch Flöten, Klarinetten, Fagott, Celesta, Klavier und Streicher klanglich und rhythmisch unterstützt. Dynamische Schwerpunkte liegen auf der Vokalsonanz, Takt 145, und auf dem *forte*-Taktwechsel bei „Ja“, Takt 154/155. Die letzten Silben, „schei – den“, werden durch ein *fortissimo* der Instrumente in besonderer Weise hervorgehoben: Fagott und Bassklarinette mit einem *Dis/F*, Piccoloflöte mit hochgelegenen 16telfiguren, das Klavier mit einer aus Achtelclustern bestehenden Triole und die Streicher, nur im Bass, mit *A – G – H*. Während der letzten drei Takte halten die Posaunen durchgehend ein dynamisch an- und abschwellendes *d*, während die übrigen Orchesterinstrumente kurze rhythmische Akzente setzen, treten Fagott und Bassklarinette in Takt 159 und 160 noch einmal durch ein *D p <ff>* besonders hervor. Das Tempo wird von M. M. $\downarrow = 60$ auf 112 beschleunigt und die Dynamik zum Schluss der Szene bis auf *ppp* zurückgenommen – der Übergang erfolgt wiederum *attacca*.

D. Eine Danksagung

Das Libretto zeichnet den Weg nach, wie ihn der Dichter-Patient Ernst Herbeck als seinen Lebenslauf beschreibt. Der Komponist bedient sich der Figur des ‚Partzifall‘ und lässt sie den Prosatext in Teilen von 1 bis 16 abschnittsweise deklamieren, wobei jeder Teil einem Takt entspricht. Die einzelnen Abschnitte sind den Stationen des Lebenswegs entsprechend gegliedert. So ist der erste, im Kapitel Libretto, S.104, als „Erlebnisbericht“ bezeichnete, von Herbeck selbst nur passiv empfundene, Abschnitt der frühen Kindheit in den Teilen 1 bis 4 beschrieben. Der 5. Teil stellt die Rolle des Vaters dar, der dem Heranwachsenden die Welt erklärt und ihn mit oberflächlicher Zuwendung mehr abspeist anstatt ihn fürsorglich zu führen. Die Teile 6 bis 10 schildern die für den jugendlichen Herbeck sehr

¹³¹ Siehe Kap. Libretto, S. 101.

wichtige Zeit der Ausbildung und des Erwachsenwerdens. Er erlebt sie wie im Fluge, seine Schilderungen sind verbrämt von phantastischer Schönrederei, und doch sieht er sie als Fundament für alle Bürden, die er später zu tragen hat. Der 11. Teil stellt die einschneidendste Zäsur im Leben des Ernst Herbeck dar: Er wird mit 25 Jahren in die geschlossene Anstalt eingewiesen – auf Veranlassung seiner Eltern, die nach seiner Vorstellung „an Allem Schuld“ tragen. Die Teile 12 bis 14 atmen Anstaltsmonotonie, die Diminution der Persönlichkeit, das emotionale Sichgleichsetzen mit der Welt der Abgeschlossenheit, deren Mauern er als Schutz empfindet, denn sie erlauben ihm eine Unbefangenheit, wie er sie aus seinem elften Lebensjahr in Erinnerung hat. In dieser Phase singt die Altstimme der ‚Mutter‘ parallel zum ‚Partzifall‘-Vortrag einen Text, in dessen Konnotation die Erinnerung an das Zusammenleben mit dem elfjährigen Sohn liegt. Ihr Schluss, Teile 15 und 16, geht über den Vortrag des ‚Partzifall‘ hinaus, er erscheint wie das plötzliche Erwachen aus einem Tagtraum: Auch nach 25 Jahren gelingt das Verdrängen nicht, die Mutter leidet, sie kann die Bindung zum Sohn nicht lösen: „so schön schwer ist das es auch.“.

Diese Entwicklung der Persönlichkeit mit dem vom Librettisten vorgegebenen Text seelenkundlich zu erschließen und dramaturgisch in Szene zu setzen ist nun Aufgabe des den ‚Partzifall‘ darstellenden Sprechers. Hirsch gibt ihm dazu keinerlei bühnentechnische Hilfen, jedenfalls sind weder im Libretto noch in der Partitur irgendwelche Hinweise zur Beleuchtung, zum Bühnenbild, Kostüm oder zu Requisiten vermerkt. Umso größer ist damit der gestalterische Freiraum für die Beteiligten, den Dramaturgen, die Regie und den Sprecher; und das gleiche gilt für die instrumentale Begleitung. Ihre Faktur ist zwar denkbar schlicht, trotzdem aber ausdrucksstark und anspruchsvoll - für die Musiker ebenso wie für den Dirigenten, der Sprecher und Musiker der Intention des Komponisten entsprechend anzuleiten hat. Was ihm die Partitur dazu zur Verfügung stellt, wird nachfolgend an einigen Beispielen beschrieben.

Die Besetzung der Teile 1 und 2 besteht aus je einem Kontrabass und Cello und zwei Posaunen. Dieses Ensemble stellt den Übergang zur vorangegangenen Szene her und begleitet von Takt 162 an *unentwegt* und pausenlos im- scheinbaren – Einklang *D / d / d*, dynamisch *pianissimo possibile*. Und trotzdem: Bei aller Zurückhaltung vermag die „Ein-Tönigkeit“ dem Bühnengeschehen doch klangliche Farbe zu verleihen. Sie ergibt sich aus der Harmonie ihrer Obertonreihen, deren Klangcharakter wiederum aus der für Blas- und Saiteninstrumente typischen Schwingungsform der Longitudinal- bzw. Transversalschwingungen resultiert.

Erst nach ca. 15 Sekunden setzt ‚Partzifall‘ auf Takt 163 mit dem Text 30 ein: „Als Kind hatte ich mich in einem Deckerl befunden.“ Der Sprecher beschreibt die Zeit im Kinderwagen bis zum dritten Lebensjahr. Dieser verhältnismäßig umfangreiche Text wird in Takt 164 durch ein *crescendo / decrescendo* $ppp < mp > ppp$ sehr feinfühlig unterstützt.¹³²

Die Begleitung des zweiten Abschnitts, lt. Partitur Teil 5, ist als Takt 166 notiert, die Instrumente werden durch drei hängende Becken verschiedener Größe ergänzt, deren Ambiente die Weltläufigkeit des Vaters symbolisieren könnte. Dynamisch aber bleibt es beim *pianissimo possibile*.

Im dritten Abschnitt, Teil 6 bis 10, Takt 167 – 171, kommt der prägenden Phase im Lebenslauf des Dichters besonderes Gewicht zu. Der Komponist entspricht dem auf unterschiedliche Weise. Zunächst setzt er die anderen männlichen Sprecher ein und lässt sie Fragmente aus früheren Texten murmeln, den Vortrag des ‚Partzifall‘ und das Spiel der Instrumente anfangs nur leise, ab Takt 169 bzw. Teil 6 aber allmählich energischer überlagernd. Ab Takt 168 bzw. Teil 7, werden die Instrumente durch Kontrabass und Bassklarinette und einen Takt weiter noch durch die Tuba ergänzt, so dass das Klangbild durch deren zusätzliches *D1* bzw. *D* deutlich an Tragfähigkeit gewinnt, die darüber hinaus für den ersten Takt ihres Einsatzes durch eine dynamische Sonderbehandlung verstärkt wird: Die Holzbläser *niente* $< mf > niente < f > ppp$, die Tuba einen Takt später *niente* $< pp > niente < mp > ppp$. Alle anderen Instrumente bleiben bei ihrem dreifachen *piano*. Schließlich erweitert Hirsch das Ensemble ab Takt 171 durch ein Klavier und folgt damit einer Anregung des ‚Partzifall‘: „Dann spielte ich Klavier bei der Frau Göschl.“. Zum Notentext verweist er auf den Klavierpart des 1. Bildes von Takt 48 an, den der Pianist unabhängig von der übrigen Besetzung spielen und erst mit Takt 177 enden lassen soll.

Im vierten Abschnitt, Takt 172, erreicht der ‚Partzifall‘ den Tiefpunkt im Lebenslauf des Dichters: „... meine Eltern waren an Allem Schuld. Diese fünfundzwanzig Jahre werde ich nie vergessen.“ Hirsch bleibt bei der instrumentellen Besetzung und deren *D1* / *D* / *d* – Einklang, doch er gibt ihr mit der Energie des dynamischen Verlaufs eine der Dramatik des Librettos angemessene Spannung, und zwar dem Charakter der einzelnen Instrumente entsprechend und immer vom dreifachen *piano* ausgehend: den Holzbläsern $< f > ppp$, den Blechbläsern $< mp > niente$ und den Streichern $< mf > ppp$.

Mit dem fünften Abschnitt, Teile 12 bis 14, beschreibt der Komponist eine für alle Beteiligten nunmehr veränderte Welt. Die in Takt 173 auf Holzbläser und Streicher zurück-

¹³² Siehe Kap. Libretto, S. 102.

kgewonnene Begleitung erinnert mit ihrer immer noch gehaltenen, ‚ein – tönigen’ *D / d* – Harmonie an die Monotonie der Abgeschlossenheit einer Heilanstalt. Der vom ‚Partzifall’ rezitierte Text zeugt von der nun angepassten, zum Zwergen diminuierten Persönlichkeit, und schließlich ist auch die Mutter des Dichterpatienten beteiligt. Ihr in Kindheitserinnerungen verdrängtes Schuldbewusstsein drückt sie durch ein simultan vorgetragenes, auf die Prosodik des Textes bezogenes Lied aus. Semantik und Textmelodie bestimmen den zeitlichen Wert der liegenden Noten und den energetischen Lauf der Dynamik. So wird das Wort „schön“ oft gedehnt an- und abschwellend dargestellt, andererseits gibt es, z. B. in Takt 175, nur kurze, akzentuierte Noten für die Worte „... das wir das ist ...“. Mit dem Einsatz der ‚Mutter’ in Takt 173 soll sich der Sprecher des ‚Partzifall’ *nach dem Verlauf der Gesangsstimme* richten.

Dieser Teil 13, Takt 174, ist der dramatische Gipfel der Szene, der ‚Partzifall’ hat sich von den schuldbeladenen Eltern gelöst, schickt sich in die neue Umgebung, und der Bedeutung des Paradigmenwandels entsprechend müssen die Vokalinterpreten ihren Text bzw. Gesang gestalten. Das Ensemble der Instrumente wird durch eine Bratsche auf *d1* verstärkt, dynamisch bleiben alle Streicher beim dreifachen *piano*, doch die Holzbläser steigern sich bis zur Taktmitte nach einem langgezogenen *crescendo* auf *forte* und betonen somit, emotional sehr wirksam, das *staccato b – b*, den melodischen Tiefpunkt der Altstimme, und die trostlosesten Worte des diminuierten Patienten: „Danke Ihnen [Herr Verwalter wirklich sehr]“. Das *forte* verliert sich *decrecendo* zum Taktende, und damit verabschieden sich die Bläser für den Rest der Szene.

Im nächsten Teil, Takt 175, geht auch der ‚Partzifall’ ab, und gleichzeitig verklingt das Gemurmel der Männerstimmen. Die Altstimme der ‚Mutter’ hält nach wie vor an ihren Tagträumen fest, ihre Melodie fällt zur Taktmitte bis zum *staccato b – b*, diesmal gestützt durch das an- und abschwellende *mf* aller Streicher.

Die Teile 15 und 16, Takt 176 und 177, bilden den letzten Abschnitt dieser Szene. Die Mutter erkennt, dass sie ihre Schuld nicht verdrängen oder übertragen kann, denn die emotionale Bindung an den Sohn ist stärker. Der Komponist überlässt ihr von nun an ihre Einsätze, und nach ihrem Vortrag richten sich die Streicher, die jetzt durch zwei Violinen nochmals verstärkt werden. In Takt 176 fällt die Altstimme zum letzten Male auf *b*, jetzt doppelt akzentuiert durch den Sprung um eine kleine Septe von *as1* abwärts und die anschließende Aufwärtsführung per Tritonus und verminderter Quinte und durch das *staccato*-Zeichen. Auch hier wird die Altstimme dynamisch gestützt, diesmal allein durch das *ppp < f > ppp* des Kontrabass.

Der letzte Takt der Szene, Takt 177, bringt der Mutter die Einsicht, dass sie die Bindung zum Sohn nicht zu lösen vermag: „...schwer ist das es auch“.¹³³ Anstelle der beiden *b* steht jetzt ein *staccato b1 -> b* (ist das). Auch dieser sangliche Schwerpunkt wird dynamisch gestützt, doch nur von den beiden Violinen auf *d5(flag.) ppp <f> niente*. Kontrabass und Cello halten ihr *D – d* zunächst im dreifachen *piano* durch, zum Ende des Taktes gilt auch für sie das Ausklingen ins *niente*. Die Viola gleitet *pp* in den Takt 178, verstärkt *crescendo* auf *pp*, und bildet so den *attacca*-Übergang zur nächsten Szene.

E. Weltuntergang

An dieser letzten Szene des 5. Bildes sind die ‚Männer‘ mit ihren Sprechrollen, das Ensemble der ‚Frauen‘, Celesta, Harfe, Klavier und die Streicher beteiligt. Das Metrum ist 4/4, das Tempo M.M. $\text{J} = 80$. Für die ‚Frauen‘ gilt *sempre pp*, eine übergeordnete Vortragasanweisung fehlt diesmal. Wollte man sie stellvertretend für den Komponisten nachholen, könnte sie *schwebend* oder *sanft* lauten.

Die ‚Frauen‘ nehmen zunächst die Schönrederei der ‚Mutter‘ aus der letzten Szene, Takt 179 bis 196, wieder auf, fallen in tagträumerische Glücksbetrachtung, Takt 197 bis 200, und während die ‚Männer‘ von der Katastrophe des Weltuntergangs sprechen, zählen die ‚Frauen‘ eine Reihe von *nomina acti* auf, gleichsam als Liste der Betroffenen, die gleichzeitig mit den letzten Worten der ‚Männer‘ endet.: „Nun muss noch mal geschieden sein.“

Mit dem Text der ‚Frauen‘ ab Takt 207 ist der letzte Paradigmenwechsel verbunden: Die bedrückenden Erfahrungen gehören der Vergangenheit an, ihre Lasten schmerzen nicht mehr, das Bewusstsein hat den Ausweg durch ‚innere Emigration‘ gefunden.¹³⁴

Die musikalische Faktur der Frauenstimmen zeichnet den emotionalen Gehalt ihres Textes auf mehrfache Weise nach. Zu den Kennzeichen der ersten, rückwärtsgewandten Phase der Takte 179 bis 196 gehören die bewegungsarme Melodik, die auffallend langen, manchmal über mehrere Takte gehaltenen Akkorde und der Parallellauf der Stimmführung. Ein simultan angeordneter, silbenbezogener, durch keinerlei Akzente betonter Rhythmus und die völlig spannungsfreie Dynamik lassen den Satz geradezu schwebend erscheinen. Dieser Charakter wird auch durch eine Harmonik unterstützt, deren Sonanzen betont auf Klangfarbe angelegt sind. So lautet der erste Fünfklang in Takt 179 *d1 – es1 – g1 – a1 – b1*. Im

¹³³ Siehe Kap. Libretto, S. 106.

¹³⁴ Siehe Kap. Libretto, S. 106.

Übrigen singen alle fünf Stimmen 17 Viertel lang das Wort „hell“, Takt 186 bis 190, unisono *g1*.

„Die Zeit ist aus die blöde See. / Du liebe Zeit, die Welt ist nah.“, diese Verse des ‚Zwergk‘ und ‚des mit der Wunde‘ nutzen die ‚Frauen‘ zu einer drei Takte langen Pause, bevor sie mit Takt 197 ihr tagträumerisches Glücksempfinden besingen. Aus dem 4/4- wird ein ungerader 5/4-Takt, die Notenwerte sind auf Achtel verkürzt, aber nach wie vor silbenbezogen und durch *marcato* oder *staccato* akzentuiert und vertikal syllabisch angeordnet. Der melodische Verlauf ist sprunghaft und nach jeder ersten oder zweiten Note durch ein oder zwei Achtel Pausen unterbrochen, wobei die Pausen meistens auf den schweren, die Noten auf den leichten Taktzeiten liegen und somit dem 5/4-Metrum ein irritierendes Ambiente verleihen. Der Abschnitt endet in Takt 200 mit dem Wort „Glück“, und nach den irrlichternden Achteln im vorangegangenen Text, „klein und schön und Luft“, beruhigt dieser Abschluss: Nach einer zwei- und vor einer einwertigen Pause klingt auf den Taktzeiten Drei und Vier die aus dem ersten Takt der Szene (T. 179) bekannte Sonanz *d1 – es1 – g1 – a1 – b1*.

Der nächste Abschnitt begleitet die ‚Männer‘ zu ihrem Weltuntergangstext. Das Metrum geht wieder auf 4/4 zurück, das Ensemble betont jedes Substantiv mit einer zweizeitigen Sonanz, hier wiederum auf zweiter, unbetonter Taktzeit, so dass zwischen jedem Wort bzw. jedem Fünfklang zwei Zeiten Pause liegen. Das Wort „Welt“, Takt 214, wird durch die abermalige Wiederholung der Sonanz des Taktes 179 besonders hervorgehoben.

Mit Einsatz des letzten Abschnitts, Takt 207, werden die Sprecher durch das Tonband, *take 8*, abgelöst. Die ‚Frauen‘ singen ihren nunmehr aus einsilbigen Adjektiven und Konjunktionen bestehenden Text in einer dem Takt 199 im vorletzten Abschnitt ähnelnden Faktur, rhythmisch innerhalb verschiedener Metren, nämlich 4/4, 3/4, 5/4 und abschließend 4/4, und, obwohl jeweils durch Pausen zwischen den Worten unterbrochen, doch weniger widerborstig als zuvor.

Mit Takt 212 setzt eine deutlich wahrnehmbare Entspannung ein. Zunächst bringt ein drei Viertel zählender Einklang *d1/d2* nach vorangegangener Pause Ruhe. In Takt 213 liegen die Worte „stumm“ und „und“ als Achtelwerte unmittelbar hinter bzw. vor der Taktgrenze, wiederum durch Pausen getrennt, bevor das letzte Wort „Welt“ die restlichen zwei Zeiten auf *d1 – es1 – g1 – a1 – b1*, also in der Sonanz des ersten Taktes, einnimmt und sich auf erster Zeit, Takt 215, in den Klang *es1 – a1 – g1 – a1 – b1*, auflöst, dynamisch vom bis dahin unveränderten *pp* zum *mp* sich anspannend. Die letzten sieben Viertel sind Schweigen ...

Epilog: Das stille Zimmer – die Nacht

... Schweigen, das vom *piano possibile – d1* der Violinen und Bratschen und dem nach wie vor mit *take 8* laufenden Tonband begleitet wird. Sie führen die Szene *attacca* in den Epilog und bilden die klangliche Grundlage des Geschehens bis wenige Sekunden vor dem Schlussvorhang. Auf der Bühne sind nur die beiden ‚Sprecher‘ zu sehen, die sich, wie schon in früheren Szenen, an einem Holztisch gegenüber sitzen. Diesmal jedoch ist ihr Text auch dem Zuschauer zugänglich.

15 Sekunden lang bleibt die Bühne dem Klang der Streicher und des Tonbands überlassen, bevor ‚Sprecher 1‘ mit seinem Monolog einsetzt. Er zitiert aus *Die Geborgenheit*. Dort lauten die letzten Verse: „Ein Junge liegt in eiskalter Nacht. / Die Uhr steht still die Zeit geht leis. / Bis dass die Bettkante kracht.“ Die „eiskalte Nacht“ ist ein Bezug auf die Szenenüberschrift, mit der noch einmal der Schmerz und die Lethargie der Vergangenheit beschworen wird. Das Ziel aber heißt *Geborgenheit*, und der Weg dorthin heißt „Zeit“.

Der Komponist führt die beiden ‚Sprecher‘ – und damit auch die Zuschauer - auf diesen Weg, indem er dem Monolog eine Weile des Schweigens folgen lässt. Aus einer unsichtbaren, unwirklich scheinenden Welt klingt immer leiser das *d1* der Streicher unter dem *take 8*, hinter der Szene wiederholen die ‚Frauen‘ ihre letzte Sonanz *es1 – a1 – g1 – a1 – b1*, zunächst nur drei Sekunden lang, nach 15 Sekunden ein zweites Mal, jetzt fünf Sekunden lang, nach weiteren 15 Sekunden ein drittes Mal, nunmehr sieben Sekunden lang, Akkord für Akkord leiser werdend.

In der Pause nach dem zweiten Akkord beenden die beiden ‚Sprecher‘ ihr Schweigen und rezitieren im Dialog. ‚Sprecher 1‘ zitiert aus *Stille*, seine Rolle vertritt damit die Welt der Abgeschiedenheit, der Empfindsamkeit. ‚Sprecher 2‘ ist der Extrovertierte, er trägt Verse aus *Der Blick* vor, ihm gelingt nach einigem Suchen die Überwindung der Starre.

Der Dialog endet, während die nicht sichtbaren ‚Frauen‘ ihren letzten Akkord *decrescendo* singen, die Streicher ihr *decrescendo* ins *niente* entlassen und das Tonband ausklingt:

„Sprecher 2: Der Blick der Rehe. Der Liebesblick.

„Sprecher 1: Ein stiller Ozean.

Aristipp (ca. 400 v. Chr.) vergleicht die Gemütsverfassung des Menschen mit den Erscheinungsformen des Meeres:

„Die dritte Erscheinungsform liegt in der Mitte, in welcher wir weder Schmerz empfinden noch Lust, diese Form ist beinahe gleich einer glatten Meeresfläche.“¹³⁵

Schluss

Michael Hirsch hat die mentale Schattenwelt, das Reich neben dem rationalen Bewusstsein, zum Gegenstand seiner Oper gewählt. In dieses „Zweit-Ich“ hat sich der an Schizophrenie leidende Patient Ernst Herbeck zurückgezogen und sich als sprachunwilliger Dichter eingerichtet. Der Komponist mit der Liebe zum Musiktheater hat die in Herbecks Leben und Dichtung verborgene Dramatik in die szenische Ordnung eines Librettos gebracht und mit seinem „Vorrat an Werk-Zeugen“ ein dramaturgisch produzierbares, interpretierbares Kunst-Werk geschaffen.¹³⁶

Herbecks Geschichte ist der Weg der „Hilfslosigkeit“¹³⁷, des Gelebtwerdens, dessen Ziel die Stille ist. Diesen Weg hat Hirsch mit seiner Musik nachgezeichnet, in der das Ziel vom ersten bis zum letzten Takt gegenwärtig ist. Er übernimmt den ethischen Gehalt des Geschehens und setzt ihn auf eine Weise in Musik, die sich dem Zuhörer und Zuschauer zuwendet, ihn einbezieht und schließlich selbst zum Zeugen der Stille macht.

Hirsch nutzt alle Möglichkeiten der Tonerzeugung und Klangbildung, dazu gehören neben den vokalen und instrumentalen Stimmen auch elektrische und elektronische Medien, die er bis an ihre anatomischen und technischen Grenzen nutzt. Er unterstellt die musikalische Faktur der Instrumental- und Vokalstimmen nicht den Gesetzen tonaler Kompositionslehre, doch er überlässt sie ebenso wenig dem Zufall, z. B. eines Würfels nach dem Vorbild Cages. Im Gegenteil: wenngleich er auch den Ausführenden ein hohes Maß an eigener Kreativität zugesteht, die Partitur bindet sie dennoch beinahe pedantisch streng an seine Dramaturgie. Seine Klänge sind musikalischer Ausdruck der Emotionen und Affekte des Librettos, doch er setzt sie so ein, dass ihm der Zuhörer mit konventionell geprägtem Verständnis für musikalische Strukturen folgen wird.

Mit diesem Sujet und dieser künstlerischen Umsetzung hat Hirsch ein Werk geschaffen, das dem Gattungsbegriff der Oper eine neue Dimension gibt.

¹³⁵ Mannebach, Erich, Hrsg.: *Aristippi et Cyrenaicorum fragmenta*. Leiden/Köln 1961, S. 47:

„Es gibt gemäß unserer Beschaffenheit drei Erscheinungsformen der Lust. Eine davon ist die Empfindung von Schmerz, vergleichbar mit dem Sturmwind auf dem Meer. Eine weitere, in der wir Lust empfinden, ist vergleichbar mit dem ruhigen Wellengang. Denn das Gefühl der Lust ist ähnlich dem günstigen Winde. Die dritte Erscheinungsform liegt in der Mitte, in welcher wir weder Schmerz empfinden noch Lust, diese Form ist beinahe gleich einer glatten Meeresfläche“. (Fr. 201, Übers. Dirk Mölling).

¹³⁶ Siehe Kap. Michael Hirsch, S. 24.

¹³⁷ Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1960–1981*, hrsg. v. Leo Navratil. Salzburg u. Wien 1992, S. 192. Siehe auch Kap. Libretto, S. 74.

Literaturverzeichnis

Vorbemerkung: Der Komponist Michael Hirsch hat die Partitur und das Libretto zu seiner Oper „Das stille Zimmer“ nicht veröffentlicht.

Benutzte Literatur von und über Ernst Herbeck (Pseudonyme:

Alexander, Alexander Herbrich, Michael Hirsch und Leo Navratil

Dohmen, A., Hirsch, M. u. a.: *Dimensionen des Handwerks heute*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik 53. Berlin 2002.

Herbeck, Ernst u. Tschirtner, O.: *Bebende Herzen im Leibe der Hunde*, hrsg. v. L. Navratil. München 1979.

Herbeck, Ernst: *Alexander. Ausgewählte Texte 1961 – 1981*. Salzburg 1982.

Herbeck, Ernst: *Im Herbst da reiht der Feenwind. Gesammelte Texte 1961–1981*. Salzburg u. Wien 1999.

Hirsch, Michael: *Skizze zu Werken und Projekten*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik 25. Berlin 1995.

Navratil, Leo, Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

Navratil, Leo: *Gespräche mit Schizophrenen*. München 1978.

Navratil, Leo: *Schizophrene Dichter*. Frankfurt/M. 1994.

Navratil, Leo: *Schizophrenie und Kunst*. München 2/1968.

Navratil, Leo: *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung*. München 1966.

Rumler, Fritz: *Ich kann mich nicht einordnen. Über den schizophrenen Lyriker*

Ernst Herbeck, genannt „Alexander“, in: Der Spiegel 49. Hamburg 1977.

Sebald, W.G.: *Kleine Traverse - über das poetische Werk des Alexander Herbrich*, in: Manuskripte 74, 1981.

Steinlechner, Gisela: *Über die Ver-Rückung der Sprache. Analytische Studien zu den Texten Alexanders*. Wien 1989.

Weitere Publikationen von und über Ernst Herbeck (Pseudonyme:

Alexander, Alexander Herbrich, Michael Hirsch und Leo Navratil

Breicha, O.: *Etwas ist herum in der Luft. Bemerkungen zu Alexanders Gedicht „Der Morgen“*, in: Navratil, L., Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

Bütler, Heinz: *Zur Besserung der Person*. Mit Johann Hauser, Ernst Herbeck, Edmund Mach, Oswald Tschirtner, August Walla. München 1982.

Cardinal, R.: *Eine Abneigung zur Wirklichkeit. Die lyrische Welt des Alexander Herbrich*, in: *Bibliotheca Psychiatrica*, Bd. 154. Basel 1976.

Cardinal, R.: *Zur Dichtung Alexanders*, in: Navratil, L., Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

Denneker, I.: *Schreiben als Ausdruck der Freiheit*, in: Salzburger Nachrichten v. 5. 2. 1983.

Fellmann, V.: *Gedichte des schizophrenen Poeten Alexander*, in: Vaterland v. 3. 1. 1978.

Froidevaux, G.: *Das Letzte ist der Anfang. Alexanders poetische Texte*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 22. 10. 1977.

Froidevaux, G.: *Der Wille zur Verharmlosung und sein Scheitern. Gedichte von Ernst Herbeck und Zeichnungen von Oswald Tschirtner*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 13. 11. 1979.

Herbrich, Alexander: *Das ewige Schreiben* u. a. in: Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur, hrsg. v. O. Breicha, G. Eisler u. H. Spiel. Wien/München 1974.

Herbrich, Alexander: *Meine Kindheit* u. a. in: Manuskripte 54, 15. Jg.

Herbrich, Alexander: *Thesen und Tips*, in: Protokolle 72/2, hrsg. v. O. Breicha, 1972.

Herbst, W.: *Ernst Herbeck: Alexander, Gedichte*. ORF, „Ex libris“ 30. 10. 1982.

John, R.: *Poetische Mitteilungen einer Innenwelt, „Alexanders poetische Texte“*:

Das Werk des schizophrenen Dichters Herbeck, in: Kurier v. 31. 10. 1977.

Jonke, G. F. und Navratil, L. (Hrsg.): *Weltbilder – 49 Beschreibungen*. München 1970.

Kathrein, K.: „*Die Maske ist lieb*“, in: Die Presse v. 16. 3. 1983.

Kathrein, K.: „März“ – ein gestohlenes Künstlerleben. *Kipphardt plagiert Ernst Herbeck*, in: Die Presse v. 12./13. 3. 1983.

Kersten, P.: *Ein Besuch bei Ernst Herbeck, genannt Alexander*, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt v. 20. 2. 1983.

Kruntorad, P.: *Der sich mit fremden Federn schmückt. Vorwurf des Plagiats gegen den Autor Heinrich Kipphardt*, in: Nürnberger Nachrichten v. 14. 10. 1977.

Magdalinski, E., Mréjen, P.: *Alexander*. Paris 1990.

Nau, Anne-Christin: „*Verrückte*“ *Blicke in die Welt. Untersuchungen zum literarischen Werk von Ernst Herbeck*. Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Magisterprüfung an der Universität Paderborn, Fachbereich Sprach- und Literaturwissenschaften, März 1996.

Navratil, Leo: *a und b leuchten im Klee. Psychopathologische Texte*. München 1971.

Navratil, Leo: *Alexanders seelische Krankheit und die Entstehung seines literarischen Werkes*, in: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

Navratil, Leo: *Der Himmel Elleno. Über psychopathologische Kunst*, in: Protokolle 2, hrsg. v. O. Breicha, 1967.

Navratil, Leo: *Kunst – die Brücke zwischen Normalität und Psychose (Ernst Herbeck)*, in: „du“/Die Kunstschrift 9, 1979.

Rausch, M.: *Ernst Herbeck: Alexander. Ausgewählte Texte 1961-1981*. Norddeutscher Rundfunk, Hannover, 24. 2. 1983.

Roth, G.: *Eismeer des Schweigens. Ernst Herbeck: „Alexander“ – Ausgewählte Texte 1961–1981*, in: Die Zeit Nr. 3 v. 14. 1. 1983.

Roth, G.: *langsam scheiden. Ein Besuch bei Alexander*, in: Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968, und in: Navratil, L., Hrsg.: *Alexanders poetische Texte*. München 1977.

Titz, W.: „*Zur Besserung der Person*“. *Kranke als Schriftsteller*, in: Neue Zeit v. 18. 11. 1982.

Vogt, W.: *Das Leben der Hübner ist rot. Leo Navratil: Schizophrenie und Sprache*, in: Zürcher Woche, 31. 7. 1967.

Wiesner, H.: „*Du liebe Not, die Welt ist nah*“. *Alexander oder die Gedichte des Patienten Herbeck*, in: Süddeutsche Zeitung v. 6./7. 11. 1982.

Zöllner, H.-M.: *Schizophrene Sprach-Kunst und Kunst- Sprache*, in: SWISS MED Nr. 2, 14, 1992.

Weitere benutzte Literatur

Abert, Hermann: *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*. Tutzing 2/1968.

Bandur, Markus: „...alles aus einem **Kern** entfaltet“. *Zum Einfluss von „the urantia book“ auf Stockhausens „LICHT“*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 26-29.

Bandur, Markus: *Beziehungszauberei: Die Superformel von „LICHT“*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 20-25.

Brotbeck, Roman: *22. August 2103. Zum 175. Geburtstag Karlheinz Stockhausens. Ein Erklärungsversuch mit distanzierendem Zeitsprung*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 14-17.

Danuser, Hermann: *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung* Freiburg i. Br. 1993, Bd. 2. Berlin 1998.

Dibelius, Ulrich: *John Cage*, in: *Moderne Musik nach 1945*. München 1998, S. 223-236.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik 1945-1966*. München 1966.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik nach 1945*. München 1998.

Frisius, R.: *Komposition als Versuch der strukturellen und semantischen Synthese. Karlheinz Stockhausen und sein Werk-Projekt „Licht“*, in: Neuland 2, 1981/82, S. 160-178.

Gutknecht, Dieter: *Konkreter und musikalischer Raum in Stockhausens Oper LICHT*, in: *Musiktheater im Spannungsfeld zwischen Tradition und Experiment (1960 bis 1980)*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr. Tutzing 2002 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, begründet von Hellmut Federhofer, fortgeführt von Christoph-Hellmut Mahling, Bd. 41), S. 291-297.

Hiekel, Jörn Peter: *Versöhnen ist meine Absicht. Karlheinz Stockhausen im Gespräch*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003. Mainz 2003, S. 18-20.

Hossenfelder, Malte: *Stoa, Epikurismus und Skepsis.*, in Andreas Graeser: *Geschichte der Philosophie III: Die Philosophie der Antike*, hrsg. v. Wolfgang Röd. München 1993.

Kipphardt, Heinar: *Umgang mit Paradiesen. Gesammelte Gedichte. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. v. Uwe Naumann. Reinbek bei Hamburg 1990.

Kopp, Alexander: *Kunst im Leben. Interdisziplinäres bei Dieter Schnebel*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 76-78.

Ligeti, György; *Zur Entstehung der Oper „Le Grand macabre“*, in: Melos/Neue Zeitschrift für Musik 4: 1978, H. 2, S. 91-93.

Lück, Hartmut: *Pierre Boulez*, in: Moderne Musik nach 1945. München 1998, S. 123-141.

Mannebach, Erich, Hrsg.: *Aristippi et Cyrenaicorum fragmenta*. Leiden/Köln 1961.

Mette, Alexander: *Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten schizophrener und dichterischer Produktion*. Dessau 1928.

Meyer, Conrad Ferdinand: *Gedichte. Eine Auswahl*, hrsg. v. Johannes Klein. Stuttgart 1947.

Müller, Hermann-Christoph: *Licht. Drei Anmerkungen*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 30-31.

Nauck, Gisela: *Weder Musik noch Theater*, in: Positionen, Beiträge zur Neuen Musik 14. Berlin 1993.

Nyffeler, Max: *Musik, zum Sprechen gebracht. Dieter Schnebels „glossolalie“*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 78-79.

Oehlschlägel, Reinhard: *Spätwerk der seriellen Musik. Zu Dieter Schnebels „Körpersprache“*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 53-56.

Oehlschlägel, Reinhard: *Universalist. Versuch über Schnebel*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 3-5.

Schnebel, Dieter und Oehlschlägel, Reinhard: *Avantgarde und Vermittlung. Ein Gespräch 1975*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 97-113.

Schnebel, Dieter: *Echo – einige Überlegungen. Zum Wesen der Musik*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 36-40.

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Wien/Zürich/London, 4/1949.

Seedorf, Thomas: *Singen*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 8, hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1998.

Stockhausen, Karlheinz: *LICHT-Blicke, (Aus einem Gespräch mit Michael Kurtz)*, in: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik 1977-1984, hrsg. von Christoph von Blumröder. Köln 1989, S. 188-233.

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. 4. Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph v. Blumröder. Köln 1975.

Stockhausen, Karlheinz: *Texte zur Musik 1977-1984*, Bd. 5, *Komposition*, und Bd. 6, *Interpretation*. Ausgewählt und zusammengestellt durch Christoph v. Blumröder. Köln 1989.

Stoianova, Ivanka: *... aus dem Bauch*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 32-37.

Sturzbecher, U.: *Werkstattgespräche mit Komponisten*. Köln 1971.

Toop, Richard: „*LICHT*“-Emanation. Stockhausens „*LICHT*“-Zyklus außerhalb des Opernhauses, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 38-41.

Wagner, Gregg: *Symbolische Aspekte der Formel-Komposition*, in: Neue Zeitschrift für Musik, hrsg. von Schott Musik International, H. 4 Juli/August 2003, Mainz 2003, S. 42-44.

Weber-Lucks, Theda: *Emanzipatorisches Potential. Zu Dieter Schnebels musiktheatralischem Werk*, in: MusikTexte 57/58. Köln 1995, S. 57-59.

Wirtz, Markus: *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen; eine Einführung*, Saarbrücken 2001.

Wörner, K. H.: *Boris Blachers Bühnenwerke*, in: Schweizerische Musikzeitung 94, 1954, S. 449-451.

Zarius, K.-H.: „*Staatstheater*“ von Mauricio Kagel. *Grenze und Übergang*. Wien 1977.

Filme

Bütler, Heinz: *Zur Besserung der Person*. Mit Johann Hauser, Ernst Herbeck, Edmund Mach, Oswald Tschirtner und August Walla. Zürich 1980.

Kersten, Paul, Herbeck, Ernst. Beitrag in der Sendung *Bücherjournal*, Norddeutscher Rundfunk, Fernsehen, 13. 1. 1983.

Navratil, Leo und Radax, Ferry: *Mitteilungen aus der Isolation. Teil 2: Sprachäußerungen und Texte psychisch Kranker*. WDR, Westdeutsches Fernsehen. Ernst Herbeck („Alexander“) und andere. 1970/71.

Literatur anderer Autoren und Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W[iesengrund]: *Alltag des Wahnsinns*, hrsg. v. Hans-Jürgen Hinrichs, Michael Krüger u. Klaus Wagenbach. Berlin 1978.

Adorno, Theodor W[iesengrund]: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M., 5/1981.

Arietti, Silvano: *Schizophrenie. Ursachen, Verlauf, Hilfen für Betroffene*. München 7/2001.

Arnim, Bettina von: *Die Günderode*, in: Werke und Briefe Bd. I, hrsg. v. Gustav Konrad. Frechen / Köln 1959-63.

Baacke, Dieter: *Spiele jenseits der Grenze. Zur Phänomenologie und Theorie des Nonsense*, in: Deutsche Unsinnspoesie, hrsg. v. Peter Dencker. Stuttgart 1978.

Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt/M. 1974.

Blumenberg, Hans: *Sprachsituation und immanente Poetik*, in: Iser, Wolfgang, Hrsg.: *Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966.

Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974.

Cooper, David: *Psychiatrie und Antipsychiatrie*. Frankfurt/M. 1971.

Damasio, Antonio R.: *Descartes' Irrtum: Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*. München 2001.

Danuser, Hermann: *Der Text und die Texte. Über Singularisierung und Pluralisierung einer Kategorie*. Aufsatz in: *Musik als Text: Hauptreferate, Symposien, Kolloquien* / Bd. 1. 1998, S. 38-44.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt/M. 1981.

Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt/M. 1976.

Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*. München 1972.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*. Wilhelmshaven 4/2001.

Forchert, Arno: *Vom „Ausdruck der Empfindung“ in der Musik*, in: *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte Ästhetik Theorie*. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, hrsg. v. H. Danuser u. a. Laaber 1988.

Foucault, Michel: *Psychologie und Geisteskrankheit*. Frankfurt/M. 1968.

Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt – Berlin - Wien 1979.

Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/M. 4/1981.

Frey, Hans-Jost: *Verszerfall*, in: H.-J. Frey u. Otto Lorenz: *Kritik des freien Verses. Mit einer Nachbemerkung von Horst Rüdiger*. Heidelberg 1980.

Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Hermeneutik*, in: *Kleine Schriften II. Interpretationen*. Tübingen 1967, S. 1-15.

Gadamer, Hans-Georg: *Der Gott des innersten Gefühls*, in: *Kleine Schriften II. Interpretationen*. Tübingen 1967, S. 161-169.

Gadamer, Hans-Georg: *Poesie und Interpunktion*, in: Kleine Schriften II. Interpretationen. Tübingen 1967, S. 188-193. Erstveröffentlichung: Neue Rundschau, Bd. 72, 1961, S. 143-149.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 2/1965.

Gorsen, Peter: *Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft*. Frankfurt/M. 1980.

Gorsen, Peter: *Literatur und Psychopathologie heute. Zur Genealogie der grenzüberschreitenden bürgerlichen Ästhetik*, in: Kudszus, Winfried, Hrsg.: *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*. München - Tübingen 1977.

Hartinger, Ingram: *Schizophrenie und Sprache. Eine Studie zur Problematik der sprachlichen Kommunikation beim Schizophrenen*. (Diss. Masch.). Salzburg 1975.

Hocke, Gustav René: *Manierismus in der Literatur. Sprachalchemie und esoterische Kombinationskunst*. Reinbek 1959.

Hoffmann-Erbrecht, Lothar: *Von Lebensgeistern, Leidenschaften und ungestümen Klängen. Die menschliche „Gemütsbewegung“ als Maßstab musikalischer Gestaltung*, in: *Musik und Medizin* 5. 1979, S. 48-53.

Jandl, Ernst: *Laut und Luise. Mit einem Nachwort von Helmut Heißenbüttel*. Stuttgart 1977.

Jens, Walter: *Statt einer Literaturgeschichte*. 7/1978.

Kipphardt, Heinar: *Leben des schizophrenen Dichters Alexander M. Ein Film*. Berlin 1977.

Kipphardt, Heinar: *März, ein Künstlerleben. Schauspiel*. Köln 1980.

Kipphardt, Heinar: *März. Roman*. München - Gütersloh - Wien 1976.

Kloepfer, Rolf / Ursula Oomen: *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik*. Bad Homburg 1970.

Kristeva, Julia: *Zur Semiose der Paragramme*, in: Gallas, Helga (Hrsg.): *Strukturalismus als interpretatives Verfahren*, S. 163-200. Darmstadt u. Neuwied 1972.

Kudszus, Winfried, Hrsg.: *Literatur und Schizophrenie. Theorie und Interpretation eines Grenzgebiets*. München - Tübingen 1977.

Kudszus, Winfried: *Sprachverlust und Sinnwandel. Zur späten und spätesten Lyrik Hölderlins*. Stuttgart 1969.

Laing, Ronald D.: *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*. Reinbek 1976.

Laing, Ronald D.: *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt/M. 1969.

Lang, Hermann: *Struktural-analytische Aspekte der Subjektivität*, in: Kittler, Friedrich, Hrsg.: *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn, München, Wien, Zürich 1980.

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Frankfurt/M. 1968.

Lévi-Strauss, Claude: *Mythos und Bedeutung. Vorträge*, hrsg. v. Adelbert Reif. Frankfurt/M. 1980.

Lombroso, Cesare: *Genie, Irrsinn und Ruhm*. Leipzig 1887.

Mach, Edmund: *Buchstaben Florenz. Texte 1965 - 1979*. Wien - Berlin 1982.

Mayröcker, Friederike: *Reise durch die Nacht*. Frankfurt/M. 1984.

Muschg, Adolf: *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*. Frankfurt/M. 2/1982.

Navratil, Leo: *Über Schizophrenie und die Federzeichnungen des Patienten O. T.* München 1974.

Ricoeur, Paul: *Die lebendige Metapher*. München 1986.

Riha, Karl: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*. Stuttgart 1971.

Rühmkopf, Peter: *agar agar-zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*. Frankfurt/M. 1985.

Schroeder-Sonnenstern, Friedrich: *Trostlied für Aus- und Angebompte. Mit Beiträgen von Peter Gorsen, André Heller u. a.* Wien 1981.

Stephan, Joachim: *Lesen und Verstehen: eine Anleitung zum besseren Umgang mit fiktionaler Literatur*. Darmstadt 1985.

Watzlawick, Paul, Janet H[elmick] Beavin und Don D[eAvila] Jackson: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern – Stuttgart 1969.

Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart 2/1971.

Wellek, Albert: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft*. Frankfurt/M. 1963.

Handbücher und Nachschlagewerke

Brockhaus-Riemann-Musiklexikon, hrsg. v. C. Dahlhaus und H. H. Eggebrecht, 2 Bde. Wiesbaden und Mainz 1978/79.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. L. Finscher, 21 Bde. Kassel/Stuttgart 1994ff.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Fr. Blume, 14 Bde. Kassel usw. 1949-69. Supplement: Kassel usw. 1968ff.

H. Seeger, Musiklexikon, 2 Bde. Leipzig 1966.

Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 14: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Mauser. Laaber 2002.

Handbuch der Musikgeschichte, hrsg. v. G. Adler. Berlin 2/1930, Neudruck München 1975.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, hrsg. v. H. H. Eggebrecht. Wiesbaden 1972.

Metzler Komponistenlexikon, hrsg. v. Horst Weber. Stuttgart u. Weimar 1992

Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. v. Carl Dahlhaus, 10 Bde. Wiesbaden und Laaber 1995ff.

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters in 6 Bänden, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. München 1986-1997.

Riemann Musiklexikon, 12. Auflage, hrsg. v. W. Gurlitt (Personenteil, Mainz 1959/61), H. Eggebrecht (Sachteil, 1967), C. Dahlhaus, (Ergänzungsbände 1972/75).

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, hrsg. v. Stanley Sadie, 29 Bde. London 2/2001.

Anhang

Die Besetzung

Sprecher 1

Sprecher 2

Die Männer (Schauspieler):

Der Partzifall

Der Blindgänger

Der Pfadfinder

Der mit der Wunde

Der Zwergk

Die Frauen (Sängerinnen):

Das stille Kind - Hoher Sopran

Die Braut – Sopran

Die Sphinx – Sopran

Der Engel – Mezzosopran

Die Mutter - Alt

Das Orchester

2 Flöten (2. auch Piccolo), 2 Klarinetten in B (2. auch Baßklarinette),

1 Oboe (auch Englisch Horn), 1 Fagott (auch Kontrafagott).

2 Trompeten in C, 2 Posaunen, 1 Tuba.

1 Harfe, 1 Klavier, 1 Celesta (Celestaspieler spielt auch mit dem Klavierspieler 4-händig Klavier).

2 Schlagzeuger:

1.: Vibraphon, 3 verschieden große hängende Becken, 3 verschieden hohe Tom-Toms, Woodblocks, Temple Blocks, 1 Paar Claves, 1 Paar Maracas, 1 Große Trommel.

2.: 3 verschieden große hängende Becken, 3 verschieden hohe Tom-Toms, Woodblocks, Temple Blocks, 1 Paar Claves, 1 Paar Maracas, 1 Große Trommel.

Streicher (ca. 8-8-5-5-3)

Elektroakustik

Der Prolog , das 2: Bild , das 4. Bild und der Epilog sind Kompositionen für die 2 Sprecher und Tonband, in denen das Orchester schweigt. Auch in den übrigen Bildern gibt es vereinzelte Einsätze von Tonbandzuspielungen. Die vorproduzierten Einspielungen sind als 8-Kanalaufnahme realisiert. *Kanal 1+2* sind für jeweils einen Lautsprecher rechts und links auf der *Hinterbühne*. *Kanal 3 + 4* zwei Lautsprecher in der Mitte oben am Portal. Kanal *5 + 6* jeweils einer rechts und links an den Portalseiten. Kanal *7 + 8* zwei Lautsprecher rechts und links hinter dem Publikum.

Alle Sprecher und Schauspieler werden mit Mikroports verstärkt, die 5 Sängerinnen bleiben unverstärkt.

Im 2. Bild haben die Schauspieler 5 kleine Kassettenrecorder mit eingebauten Lautsprechern, die als tragbare Radios „verkleidet“ sind. Auf ihnen laufen Aufnahmen von Kurzwellenempfängern.

„Das stille Zimmer“, Fotografien von der Hauptprobe

(Fotos: Sandra Meurer)



24. 10. 1922 (H)

Die Y. S.
Was kann ich tun?
3. Sept. 1924.

Eduard Herbeck 22

Anton den Mond!

Ist meistens Stimmestimmesang. von den
Mondfischen gesungen. Heute eigentlich
Affenstimmesang in nicht far. in ihm
der Menschen der Far. Vogel mitbringt
a. V. u. e. a. n. u. a.

Der Morgen. 39

Der Morgen ist kühl,
die Fögel sind stier.
Die Affen allein -
auf dem Brünen ist sie.

Ser. n. 31. 285

Pressestimmen zur Uraufführung „Das stille Zimmer“

Neue Westfälische, 8. Mai 2000

Im offenen Käfig

Bielefeld: „Das stille Zimmer“ von Michael Hirsch uraufgeführt

VON ECKHARD BRITSCH

Bielefeld. Was treibt das Genre Oper heute um? Welche Positionen vertreten die aktuellen Komponisten und welche Sujets könnten das Publikum anrühren? Eine Antwort auf diese Frage versucht derzeit das Stadttheater Bielefeld zu geben: Soeben erlebte das Auftragswerk „Das stille Zimmer“ von Michael Hirsch seine Uraufführung. Die Premiere entfachte gespannte Aufmerksamkeit.

Was macht den „Erfolg“ einer Uraufführung aus, woran misst sich die Qualität eines Stücks? An der Begeisterung (oder nicht) der Hörer? An der Zahl der Nachinszenierungen? In diesem speziellen Fall könnte das Nachschwingen des Erlebnisses ein Gradmesser sein. Denn wenn das Stück von Michael Hirsch nach Texten des Jahrzehntelang in einer Heilanstalt nach seiner Identität ringenden und dort zum Dichter seines Innenlebens gewordenen Ernst Herbeck auch mit spektakulärem Äußerem spart, es überzeugt durch suggestive Wirkung.

Es ist ein Stück, über das Nachdenken und emotionale Auseinandersetzung bleibt. Vielleicht, weil Michael Hirsch so kühn (oder ungeniert) das tradierte Opern-Schema verläßt. Hirsch, der auch Regie führte und die szenische Erarbeitung selbst als vollendenden Part seines Werkes empfindet, erzählt nicht von irgendeinem bewegenden, an der Liebe und am Leben scheiternden Einzelschicksal, wie wir es aus der tradierten Oper kennen.

Michael Hirsch schickt Menschen Gruppen, die sie in autistischen Bahnen bewegen und zielgerichtet-ziellos auf der Bühne umherirren, auf die Suche nach ihrer Identität und auf die Suche nach Kommunikation. Das „stille Zimmer“ ist der Käfig ihrer abgekapselten Welt, in der Gefühle erstarrt sind und Leben sich in der skurrilen Textcollage der Herbeck-Gedichte abspielt. Automaten gleich suchen sie durchs Aufsagen von Lyrik wie „Die Maus ist ein Qualtier./Die Maus ist unangenehm./Man soll die Maus meiden./Die Maus ist höflich.“ den Weg zum versperrten Innern.

Die Optik - fünf Männer in Schwarz, fünf Frauen in Weiß - verweist in ihrer Gegensätzlichkeit zudem darauf, wie schwer das Zueinanderfinden der Geschlechter ist und wie sehr die Menschen auf oder in ihren eigenen Bahnen kreisen. Bühnenbildnerin Sandra Meurer, deren Handschrift jetzt in Bielefeld schon während ihrer zweiten Saison signifikante Signale setzt, hat dafür mit Keilen auf der Drehbühne einen allseitig offenen Käfig geschaffen, in dem die Probanten geschäftig hin und her eilen.

Für diese existentielle Verstörung - der 1991 gestorbene Ernst Herbeck wurde in Gugging vom Psychiater Leo Navratil auf den Weg der poetischen Innensicht geführt - hat Michael Hirsch angemessene und hinreichende musikalische Ausdrucksformen gefunden. Das Grundmotiv „Verstörung“ findet sich in einer Musik wieder, die sich aus Tupfern, kleinen Klangschraffuren, Klangtropfen aus dem Hintergrund, auch aus diskret gesetzten Exaltationen schlüssig zusammensetzt.

Die Dramaturgie des Stücks - Verdichtung der Textfetzen, vielleicht auch die vorsichtige Annäherung der Geschlechter, die mit der Annäherung der Protagonisten an die eigene Seele einhergeht - bekommt sogar so etwas wie Handlung, wenn die Wanderer ihre Innenwelten auf Tafeln kritzeln um gegen Ende wieder im Verstummen zu versinken.

Die Geschichte einer kollektiven Verstörung - wer will, kann in dieser Metapher die moderne Gesellschaft in ihren Kommunikationsproblemen wiederfinden - wurde musikalisch und darstellerisch mustergültig realisiert. Geoffrey Moull dirigierte die Bielefelder Philharmoniker umsichtig, präzise und klanganalytisch; die Darsteller und Sängerinnen Robert Podlesny, Rainer Homann, Michael Günther, Helmut Westhausser, Johannes R. Voelkel, Deborah Lynn Cole, Cornelie Isenbürger, Annina Papazian, Mojca Vedernjak und Vera Ilieva zeigten eindrucksvoll, wie Kunst Gefühle sezieren kann.

Das Publikum blieb in positiv gestimmter Nachdenklichkeit.

(...) Im Theater gab es die erfolgreiche Uraufführung der Oper „Das stille Zimmer“ von Michael Hirsch(...). Eine Handlung im Sinne der modernen Oper gibt es hier allerdings nicht. Trotzdem stellt sich in der fast zweistündigen, sehr schönen Aufführung in der Inszenierung durch den Komponisten, in Sandra Meurers Bühnenbild und unter der musikalischen Leitung von Geoffrey Moull latente Spannung ein, die sich bis zum Schluß noch steigert. Es gibt erstaunlich viel Aktion in den großen Szenen, angedeutete, letztlich ver-

weigerte Beziehungen zwischen den Geschlechtern. Diese Verweigerung macht den Reiz des Stücks aus.

(...)Die Texte bilden zusammen mit Geräuschbändern, Livemusik aus dem Orchestergraben (Bielefelder Philharmoniker, gelegentlich „aleatorisch“), je fünf männlichen Schauspielern und weiblichen singenden Darstellerinnen die Basis einer sehr poetischen, sensibel-intelligenten, in Assoziationsketten angelegten, rundum gelungenen Form heutigen Musiktheaters.

Jürgen Schmidt, Westfalen-Blatt, 8. Mai 2000

(...)Aus Herbecks Versen entwickelte der in Berlin lebende Komponist, Jahrgang 1958, eine Art Textbuch: Verse voller Naivität, voller Trauer, humorvolle und ironische Zeilen. Hermetisch und schlichtweg nicht kommunikabel wie die Silbenkolumnen und Sprachteppiche im zweiten Bild; dann wieder mit drastisch klarem Blick(...).

Die Persönlichkeitsspaltung wird auf der Bielefelder Bühne greifbar: Dort läuft ein Blindgänger mit Koffer und Vogelbauer herum, ein Pfadfinder und ein Zwerg (mit Lupe und Streichholzschachtel), außerdem „der mit der Wunde“ und ein Naivling namens „Partzifall“.

All diese von Michael Hirsch gemachten Figuren (...) geben von Herbecks ureigensten Erfahrungen Kunde. Die sind so privat indes nicht, spiegeln vielmehr einen längst allgemein gewordenen Zustand der Gesellschaft, den ein hochsensibler Kranker in „paranoid-halluzinatorischem Zustand“ auf einen lyrisch-poetischen Punkt bringt. (...)

Christoph Schulte im Walde, Westfälische Nachrichten, 9. Mai 2000

(...)Eine Oper? „Das stille Zimmer“, das das Bielefelder Theater jetzt mit großem Erfolg zur Uraufführung brachte, ist eher ein bizarres Liederspiel mit szenischen Andeutungen. (...) Die Aura der Verlorenheit des Schriftstellers trifft Hirsch mit seiner von totaler Stille bis zu vertrackt komplexen Ensembles und Solo-Arien reichenden Tonsprache durchaus. dabei klingt jedoch ein Trauerflor mit, der nicht immer zur Gefühlswelt Herbecks passen will. (...)

Pedro Obiera, Nene Ruhr Zeitung, 9. Mai 2000

(...)Eine Oper? „Das stille Zimmer“, das das Bielefelder Theater jetzt mit großem Erfolg zur Uraufführung brachte, ist eher ein bizarres Liederspiel mit szenischen Andeutungen. (...) Die Aura der Verlorenheit des Schriftstellers trifft Hirsch mit seiner von totaler Stille bis zu vertrackt komplexen Ensembles und Solo-Arien reichenden Tonsprache durchaus. dabei klingt jedoch ein Trauerflor mit, der nicht immer zur Gefühlswelt Herbecks passen will. (...)

Pedro Obiera, Nene Ruhr Zeitung, 9.Mai 2000

Der Tagesspiegel vom 11. Mai 2000

Aus der Innenwelt eines Schizophrenen:

Michael Hirschs Oper am Theater Bielefeld uraufgeführt

Ulrich Amling „Das Theater ist in Wien / Zum Theater gehen heisst schauspielen / Die Schauspieler spielen in der Oper. / Die Oper ist ein singendes Theater.“ Diese Zeilen schrieb Ernst Herbeck, der schizophrene Dichter, in der österreichischen Nervenheilanstalt Gugging. Seine Gedichte, die er nur verfasste, wenn sein Arzt Leo Navratil ihm Papier und Stift reichte, machten ihn berühmt. Herbeck beeinflusste Schriftsteller, Maler und Komponisten - er, der nur selten sprach, lieferte Kreativitätstheoretikern und Psychiatern Stoff für Diskussionen um das Verhältnis zwischen persönlicher Innen- und sozialer Außenwelt. Ist nicht die Welt des Schizophrenen die Realität, und wir seelisch ausgeglichene Menschen verdämmern sie schlicht, fragte Navratil.

Der Komponist Michael Hirsch, 42, hat für das Theater Bielefeld eine Oper - seine erste - auf Texte von Ernst Herbeck geschrieben. „Das stille Zimmer“ ist keine Legende vom schizophrenen Dichter, wohl aber der Versuch, die Innenwelt eines Menschen in ein „singendes Theater“ zu verwandeln. Herbecks Texte werden als betretbare Sprachräume inszeniert. Hörspielhafte Szenen wechseln mit komponierter Sprache, die bis an die Grenzen ihrer semantischen Belastbarkeit zerlegt wird. Das Bühnengeschehen ist reduziert auf Tableaus mit symbolträchtigen Accessoires, wie Hirsch es nicht zuletzt im Ensemble von Achim Freyer kennengelernt hat. Und doch setzen sich diese Zutaten im Bielefelder Stadttheater auf ganz neue Weise zusammen, denn den Auftrag, eine Oper zu schreiben, hat der Komponist auf heitere Art ernst genommen.

Die traditionelle Oper übe seit seiner Kindheit große Faszination auf ihn auf, gesteht Hirsch, der nie Opernhäuser in die Luft sprengen würde. Schließlich kennt er als Kompo-

nist eines Stückes mit dem Titel „Die Sehnsucht des Klaviers, ein Orchester zu werden“ den Traum von der großen Form nur zu gut. In „Das Stille Zimmer“ wird er subtil erfüllt und gleichzeitig in weite Ferne gerückt. Hirsch hat seine Oper aufgespalten auf fünf Sängerinnen und fünf Schauspieler. Die Damen, ganz in weiß gehüllt, dürfen bald nach Liederart bald nach Opernmanier die Stimmbänder benutzen. Die Bielefelder Philharmoniker unter Geoffrey Moull erzeugen dazu virile Tutti wie bei einem überdehnten Einstimmen vor einer Aufführung, dazu gesellen sich bruchstückhafte Ausbrüche von Dramatik und Anflüge eines Klavierkonzertes. Hirsch setzt die Theatermaschinerie in Gang, lässt die Bühne rotieren und die Streicher spielen. Doch Nichts gewinnt in dieser hintersinnigen Ansammlung die Überhand, alles bleibt in der Schweben.

Der opernhafte Gesang gehört der Frau als fernem Wesen in Herbecks Welt, der sich als junger Mann von einem Mädchen ferngesteuert fühlte. Die Schauspieler sprechen seine Texte, lauschen dem Knistern der Kofferradios, preisen Wolken und erwägen ein Lied an den Mond: „Ist meistens stummer Minnesang. Von den Mondfahrern gesungen.“ Doch sie gehen nirgends hin. Und so münden alle Szenen im stillen Zimmer, einem kleinen Ort unter der Treppe, in dem sich an einem Tisch zwei Menschen gegenüber sitzen. Wo eine Trennlinie zwischen ihnen verlaufen könnte - Patient/Arzt oder Ich/Du - ist unklar. Tonbandeinspielungen mischen sich in die Stimmen, die sich sprunghaft erregen und schweißen: Es tropft, Silben tropfen, und die Stille perlt. Die Welt - ein stiller Ozean. „Die öde Einsamkeit“, so wollte Ernst Herbeck einst ein Kriminalstück überschreiben. Michael Hirsch ist der Spur seiner Verse gefolgt. Seine Recherche, erinnert daran, wie reich das Musiktheater eigentlich ist. Eine Liebeserklärung, keine Frage

Wo der Alltag sich dem Abgrund nähert.

Fünf sprechende Männer in schwarz, fünf singende Frauen in Weiß, ein imposantes Bühnenbild, eine Ansammlung hübscher Requisiten - und eine „Musik“ aus dem Grenzbereich von Sprache, Geräuschen und instrumentellen Tönen.

Das alles kann eine spannungsreiche moderne Oper ergeben, wie „Das stille Zimmer“ von Michael Hirsch zeigt. Die Uraufführung des Auftragswerks in der inszenierung des Komponisten fand jetzt im Bielefelder Theater gebannte Aufmerksamkeit und viel freundlichen Beifall.

Ein geglücktes Experiment, denn der Münchener Komponist, Regisseur, Darsteller und Interpret experimenteller Musik hat als Sujet seiner ersten Oper eine schwierige Herausforderung gewählt.(...) Er stellte die meist kurzen Texte zu Assoziationsketten allgemeingültiger

innerer Befindlichkeiten zusammen und gliederte sie zum Spannungsbogen eines Tages- und Lebenslaufs.(...)

Die Klangvariation von der Bühne, aus den Lautsprechern und aus dem Orchestergraben (Geoffrey Moull leitete das Philharmonische Orchester) fügen sich tatsächlich zu einem akustisch-musikalischen Ganzen zusammen, das angenehm zu hören ist und - in Verbindung mit dem Bühnengeschehen - den eigenen Assoziationen freien Lauf lässt.(...) Das homogene Ensemble und die einfallsreiche Regie sorgten für eine faszinierende Produktion.

Heidi Wiese ,Wesfälische Rundschau, 15.Mai 2000

Wo kein Dichter-Ich sein eigenes Inneres äußert, muss die Musik nicht die Worte im anderen Medium „interpretieren“. Und das versucht Hirsch auch gar nicht, sondern er führt Zuschauer und Zuhörer durch das stille Zimmer in die fantastische Innenwelt einer gespaltenen Persönlichkeit, die sich selbst fremd ist. Und dieser zweite Eingang in das Stück ist auch musikalisch gezeichnet: Nachdem die erste Szene schon angelaufen ist, tönt vom Band ein sich einspielendes Orchester. Und der Einsatz des wirklichen Orchesters danach ist wie ein neuer Anfang.

Eine richtige „Oper“ ist „Das stille Zimmer“ nicht, und das nicht nur, weil die Textvorlage anti-dramatisch ist. Die fünf Frauen singen über weite Strecken im Chor; expressive Soli sind selten. (...) Die Stärke von Michael Hirsch liegt im klangspielerischen Detail, in der feinen Kommentierung von gesprochenen Worten durch Geräusche, und vor allem: in der szenischen Aktion. Schon seit langem arbeitet der 40-Jährige als Schauspieler und Sprecher im experimentellen Musiktheater. Außerdem hat er kompositorische Erfahrung mit Kammermusiken, experimentellen Sprachwerken und Tonbandkompositionen. (...) Gerne möchte Hirsch nach dem gelungenen Erstling eine weitere Oper schreiben, dann aber „mit mehr vorgegebener Handlung arbeiten, mit mehr dramatischem Stoff“.

Friedemann Kawohl , „Neue Musikzeitung“ 6/2000

Michael Hirschs Oper „Das stille Zimmer“, das als Auftragswerk des Theaters Bielefeld seine überaus beeindruckende Uraufführung in der Regie des Komponisten erlebte, vereinigte die Widersprüchlichkeiten zwischen Herbecks zarter Lyrik (...) und der Brutalität seines Scheiterns im normalen Leben in geradezu genialer Weise.(...) Der bedrückend

skurillen Sprachlosigkeit steht eine reiche Phantasiewelt des Kranken gegenüber. Sie entfaltet sich - von fünf Schauspielern in schwarz und fünf Sängerinnen in weiß in Szene gesetzt - auf einer Drehbühne mit fünf Schrägen, die durch vier schmale Gassen voneinander getrennt sind. Alle und alles scheinen ständig in Bewegung in diesen Erinnerungen an Kinderspiele des „Pfadfinders“, „Blindgängers“, „Zwergks“ und des „Partzifalls“ mit seinem Spielzeugschwan - dem reinen Toren, der sich als Fremdkörper empfindet in der schrillen Realität von Mutter, Schwester, Braut.

Hirsch ist mit seinen hochsensiblen Kompositionen auf den wichtigen Festivals Neuer Musik zwischen Donaueschingen und Witten bekannt geworden (...). Die Dialogszenen untermauert er mit Geräuschen und Klängen vom Tonband, stattet die Phantasieszenen mit ausdrucksstarker, dissonanter Orchestermusik aus, in der er Lyrismen von Harfe, Flöten und Streichern mit einem großen Schlagwerkapparat konterkariert. (...)

Marieluise Jeischko, „Klassik keute“, Juli 2000

(...) Punktuelle Klänge, kurze, abgerissene Linien und Schlagzeugimpulse werden neben die gebrochene Sprache gestellt. Zu einer Integration kommt es nicht. Sie gelingt, unter Anstrengungen, allein den fünf Frauen in Weiß. Als Alter Ego des Dichters durchbrechen sie die Sprach- und Geräuschschicht und stellen ihr dichte, konsistente und durchaus emphatische Ensemble- und Solo-Lieder gegenüber - Sinnbild der psychotischen Ambivalenz, Erinnerung daran, dass keine Psychose total ist, und schließlich wohl auch eine Metapher für die Hoffnung auf Sinn und Zusammenhang.

Damit sind die theatralischen Mittel aber auch schon erschöpft. Es muss überraschen, dass Hirsch, einem Komponisten mit erheblicher Theatererfahrung auch als Schauspieler, ausgerechnet die dramaturgische und szenische Ebene so gründlich misslingt. Der bald durchschauten Verzahnung von wirren Sprach- und stringenten Gesangspartien setzt er nichts mehr hinzu (...) Spät, eigentlich erst in der gespannten Leere und versiegenden Langsamkeit des letzten Bildes, wenn Herbeck wieder im „Stillen Zimmer“ unter der Rampe sitzt, bekommt Hirsch seinen Helden zu fassen: als einen Einsamen, dem die Welt zerbrochen ist.

Raoul Mörchen, „MusikTexte“ 84

Arbeitsgespräch mit M. Hirsch am 28. 06. 2000 in Bielefeld.

(redaktionell bearbeitete Niederschrift der Tonbandaufzeichnung)

J. R.: Herr Hirsch, aus welchen Gründen haben Sie sich für die Herbeck-Texte als Grundlage für Ihr Libretto entschieden?

Hirsch: Ernst Herbecks Texte haben mich schon immer fasziniert, es gibt dieses eine Buch mit der Sammlung seiner Gedichte und auch anderer Texte im Residenz Verlag. Das lag bei mir immer herum, und als mich die Oper Bielefeld fragte, ob ich eine Oper für das Theater schreiben möchte, musste ich mich relativ schnell entscheiden. Ich hatte freie Stoffwahl und ich kam einfach auf dieses Buch zurück und dachte, ich versuche es mal. Es ist natürlich eine gewagte Wahl, weil es keine dramatische Handlung gibt, sondern lauter kleine Einzelgedichte, die natürlich von vorn herein jede Form von erzählerischer Handlung ausschließen. Man kann nur eine Montage machen. Es war halt eine Entscheidung, die ich relativ kurzfristig und intuitiv getroffen habe.

J. R.: Mein Eindruck ist, dass die Personen auf der Bühne die jeweils unterschiedlichen Facetten der Persönlichkeit des Textdichters darstellen. Liegt darin der Grund dafür, die Texte in der Form einer Bühnendarstellung zu verarbeiten? Würde sich dazu nicht vielleicht die Form des Oratoriums oder der Kantate oder der Liedfolge anbieten?

Hirsch: Wenn man so herum denkt, könnte man es sicherlich machen, es gibt auch schon Liedzyklen nach Texten von Ernst Herbeck, z. B. von Wolfgang Rihm, die heißen Alexanderlieder, die können Sie sich vielleicht auch mal zum Vergleich. Man kann natürlich auch ein Oratorium daraus machen, oder einen Liederzyklus. Aber ich hatte ja nun mal die Aufgabe eine Oper zu schreiben. Und ich habe es aber auch tatsächlich so komponiert, wie Sie sagen: Ich habe erst mal das Ganze fast wie ein Oratorium komponiert, ich habe nicht daran gedacht beim Schreiben, wie das dann auf der Bühne aussieht. Was die szenische Handlung betrifft, so ich habe die Entscheidung bewusst auf die Zeit nach der Vollendung der Komposition verlegt, relativ abstrakt, fast oratorienhaft das Stück in die Texte montiert, nach einem Prinzip der Assoziationskette, könnte man sagen. Diesen Texten habe ich bestimmte Rollennamen, die ich aus dem Material von Herbeck erfunden habe, zugeordnet und hatte dann erst mal eine Partitur erstellt, die wie ein Oratorium aussieht. Nachdem das fertig war, musste ich mir

überlegen, wie ich das auf der Bühne umsetze. Das war dann nächste Schritt, nachdem die Partitur schon fertig war.

J. R.: Ja, das klingt wie in Schichten gearbeitet...

Hirsch: Ja, ja, genau.

J. R.: Nach herkömmlichen Maßstäben nimmt die Musik in einer Oper einen schwer gewichtigen, prägenden Anteil ein. Darüber hinaus erwartet man von der Oper ein erzählendes Moment. Wie beschreiben Sie, bezogen auf Ihre Oper, das Verhältnis von Text, Handlungsablauf und musikalischen Inhalten bzw. musikalischer Unterstützung untereinander?

Hirsch: Ja, ich sehe diese verschiedenen Elemente eigentlich als gleichwertig. Sie befruchten sich gegenseitig in der Wahrnehmung des Zuschauers. Der Zuschauer sieht ein Geschehen auf der Bühne, er hört Klänge und er hört Texte, die zusammen genommen letztlich dann die Oper sind, die sich aber wie in der Schwebewelt befinden. Es besteht kein wirklich erzählerischer Zusammenhang zwischen diesen Elementen, sondern einer, der über das Prinzip der Assoziationskette funktioniert. Das ist jetzt nicht ganz neu. Wenn Sie sich in der Opernliteratur des 20. Jahrhunderts umsehen, werden Sie feststellen, dass es bestimmte Tendenzen in dieser Richtung schon gab. Es gibt Luigi Nono zum Beispiel, Helmut Lachenmann oder Morton Feldman, der nach einem Pressetext gearbeitet hat. Auch da gibt es keine narrative Handlung mehr, sondern da wird die Oper als ein Kulminationspunkt aller möglichen Ausdrucksformen genommen, die zusammen genommen, zu einem, wie Wagner gesagt hätte, „Gesamtkunstwerk“ führen. Das ist jetzt ein bisschen mit der Wagnerschen Ästhetik behaftet, aber in gewisser Weise ist es so etwas wie eine Gruppierung verschiedener Künste zusammen. Aber das Narrative, glaube ich, ist auch nicht mehr so interessant an der Oper. Ich denke, das, was im 19. Jahrhundert noch an der Oper wichtig war, dass Geschichten erzählt wurden, mit denen man mitleidet, hat inzwischen das Kino auf eine, wie ich finde, deutlichere Weise übernommen. Das muss die Oper nicht mehr leisten, zumal es auch schon in der traditionellen Oper so schwierig ist, der Handlung zu folgen, wenn man den Text nicht vorher gelesen hat. Die Oper hat viel mehr Kraft, finde ich, sie hat viel mehr Möglichkeiten, wenn man einfach ihr offenes Feld von Wahrnehmungsmöglichkeiten betrachtet. Helmut Lachenmann hat mal das Wort für seine eigene Oper

„Wahrnehmungsspektakel“ genannt. Mit dem Begriff kann ich mich sehr gut anfreunden.

J. R.: Ich verstehe das so, dass die Oper fast jedes Mittel erlaubt, den Rezipienten in ihren Bann zu ziehen. Sie ist also weder auf den Schwerpunkt Erzählen noch auf den Schwerpunkt Musik angewiesen, sondern sie hat darüber hinaus ein größeres Spektrum. Es ist egal, wie sie das macht, sie möchte in jedem Falle den Rezipienten vereinnahmen.

Hirsch: Ja, vielleicht schon. Wobei der Schwerpunkt, würde ich sagen, sicherlich schon irgendwie bei der Musik liegt, aber man könnte auch sagen, der eigentliche Schwerpunkt der Oper ist die Kombination aller sinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten. Text, Bild, Musik, Klang, Beleuchtung. Es kann bis hin zu Kinoprojektionen gehen, was ja in meinem Stück nicht vorkommt. Doch es ist eine Möglichkeit, Filme zu projizieren, was es ja auch schon gibt.

J. R.: Sie haben einmal den Handlungsaufbau mit der Logik des Traumes verglichen, Herr Hirsch. Welche Verbindung in Form und Inhalt stellen Sie zwischen Herbecks Texten und Ihrer Musik her? Nach welchen Gesichtspunkten wurden gerade diese Texte gewählt?

Hirsch: Ja, ich habe einfach geschaut, welche Herbeck-Texte mich subjektiv ansprechen. Ich habe mich gefragt, welche ich mir auch gesprochen oder auch gesungen auf der Bühne vorstellen kann. Denn es gibt ja Texte, die sehr schön sind, bei denen ich mir aber nicht unbedingt vorstellen kann, dass sie jetzt ausgesprochen werden müssen, weil es mehr Lesetexte sind. Dann habe ich versucht, in diese Sammlung, die ja eigentlich sehr offen ist und sehr assoziativ, eine gewisse Form zu bringen. Weiterhin habe ich versucht, die thematischen Felder zu bearbeiten, sie ganz einfach in Morgen, Mittag, Abend einzuteilen. Aber auch da wollte ich nicht zu streng sein, sondern es ist eigentlich wie eine Assoziationskette aufzubauen, das heißt, dass man in dem einen Text eine Assoziation hat, die mit dem nächsten Textbaustein zu verknüpfen ist. Wenn zum Beispiel in einem Text vom Adler oder vom Rauch der Zigarette gesprochen wird, dann wird im nächsten Text ein Adler genannt, der wie der Rauch fliegt. Dann passen die Gedichte durch dieses gemeinsame Wort, was dann ein Assoziationspunkt ist, schon zusammen. Das meine ich mit Traum, weil der Traum ja oft so funktioniert, dass man über ein gemeinsames Element vom einen zum anderen springt. So funk-

tionieren sehr viele Texte von Herbeck, und so funktioniert auch irgendwie das Stück.

J. R.: Es sind im Wesentlichen diese inhaltlichen Assoziationen, die Sie in ihren Bann gezogen haben und nicht formale, wie zum Beispiel rhythmische...

Hirsch: Nein, erst mal nicht, das hat natürlich ein Rolle gespielt bei der Auswahl, was die subjektive Vorliebe für bestimmte Gedichte betrifft. Ich habe jetzt, wie gesagt, aus einer großen Auswahl von Gedichten erst mal die ausgewählt, die mich interessieren, und da spielen natürlich rhythmische und andere Dinge auch eine Rolle. Das ist dann mehr eine subjektive intuitive Entscheidung gewesen.

J. R.: Wo in der Entwicklungsgeschichte der Oper würden Sie die Ihre am ehesten einordnen?

Hirsch: lacht ...

J. R.: Ja, da bin ich selber schuld. Wohin, meinen Sie, sollte sich die Gattung der Oper in der Zukunft entwickeln, wo hat sie ihre Aufgabe und wo hat sie ihren Standort in der Musikgeschichte?

Hirsch: Ich glaube, was ich vorhin in Abgrenzung zum Kino, zu beschreiben versucht habe: In den nicht narrativen Formen, in der Offenheit für alle möglichen ästhetischen Formen. Ich glaube, das ist die große Kraft, die die Oper schon immer hatte und die sie auch heute noch hat. Ich finde es vor allem wichtig, dass die Oper immer am Ball bleibt und die neuesten künstlerischen Tendenzen einfach in sich aufsaugt. Die kann sie aus dem Tanztheater beziehen oder aus der Musik und aus den Theaterformen, die noch entwickelt werden, und sie müssen für die Oper möglichst auch aktuell niedergeschrieben werden. Das ist oft ein bisschen schwierig, weil die Oper in der Regel immer ein bisschen langsamer ist als die anderen Kunstformen. Die Oper hat einen sehr schwierigen Apparat mit sich zu schleppen, und der ist meistens etwas träger als beispielsweise die Kammermusik oder auch andere Theaterformen. Ich finde es wichtig, dass die Oper versucht, da aktuell einfach zu bleiben. Nicht aktuell im tagespolitischen Sinne, sondern aktuell im künstlerisch ästhetischen Sinne. Sich darauf zu orientieren ist natürlich vor allem Aufgabe der Leitung von Opernhäusern, das ist ja in Bielefeld glücklicherweise auch der Fall. Man schaut, wo gibt es Leute, die vielleicht etwas Neues zu bieten haben und fordert sie auf, Opern zu schreiben.

J. R.: Herr Hirsch, wo sehen Sie Ihre musikalischen Wurzeln, aus denen Sie Ihre Arbeit schöpfen? Gibt es Vorbilder, die Sie geprägt haben? Würden Sie diese nennen und beschreiben können?

Hirsch: Mit dem Wort Vorbild habe ich meine Schwierigkeiten, aber es gibt sicherlich eine ganze Menge von Einflüssen, die mich geprägt haben. Ich habe früher sehr viel mit Dieter Schnebel gearbeitet. Ich könnte jetzt allerdings nicht benennen, das müssten andere, die mehr Distanz dazu haben, beurteilen, wo seine Einflüsse in meinem Werk wieder zu spüren sind. Ich sehe die jetzt eigentlich nicht so direkt. Oder Josef Anton Riedl; das sind die Leute, mit denen ich persönlich sehr stark verbunden bin und die mich auch menschlich in meiner künstlerischen Entwicklung mit geprägt haben. Ansonsten denke ich, dass die Beschäftigung mit allen musikalischen und theatralen Elementen, also selbst wenn ich mich intensiv einmal mit Mozart beschäftige, auf meine Arbeit abfärbt, ohne dass man es im Sinne mozartischer Klänge hören kann. Aber gerade die Beschäftigung auch mit traditioneller Musik ist etwas, was mich sehr prägt und immer geprägt hat. Wie gesagt, nicht direkt hörbar, aber in bestimmten Haltungen und Verfahrensweisen schon. Es sind ganz kleine Dinge, z. B. wenn ich bei Stravinskij plötzlich dessen Holzbläser-Mischungen höre und denke: So kann man mit Holzblasern auch arbeiten. Das sind dann wirklich ganz kleine Sachen, und man weiß letztlich gar nicht, was dann die wirkliche Quelle sein mag. Das ist der gesamte Kosmos der Musik, der letztlich auf einen Komponisten einfärbt. Ich versuche, möglichst viel an Einflüssen aufzunehmen, zu schauen, wie ich sie verwerten kann. Dazu gehören natürlich in erster Linie auch die großen Meister unserer Tage, die ich auch studiere, und es sind auch sehr viele, mit denen ich persönlich nichts Privates zu tun habe. Ob das z. B. die Beschäftigung mit John Cage ist oder mit anderen oder wie auch immer. Ich könnte auch Luigi Nono nennen, Lachenmann, ganz viele. Man findet bei den wichtigen Komponisten überall Einflüsse, die man verwerten kann. Ich sehe mich eigentlich als polybeeinflusst, so zu sagen.

J. R.: Ich glaube, man könnte das so zusammenfassen: Wir leben und arbeiten alle aus dem, was uns entgegenkommt. Es wäre einfach dumm, von vorn herein allzu viel auszuschließen und sich abzukapseln.

Hirsch: So ist es bei mir auch, glaube ich. Es gibt ja sehr viele Komponisten, bei denen man sehr genau hört, das ist ein Schüler von dem und dem, oder man merkt, der

kommt da und da her. Das ist bei mir weniger der Fall. Ich glaube nicht, dass man mich so eindeutig in eine Schule einordnen kann. Ich fühle mich auch so ein bisschen als Außenseiter, weil ich eben nicht in einer Schule drin bin, die in diese oder jene Richtung geht, sondern ich versuche, möglichst von vielen Seiten was aufzuziehen.

J. R.: Darf ich noch einmal nachfragen: Woher beziehen Sie Ihre Inspiration, was regt Sie zum Komponieren an, was veranlasst Sie zu schreiben?

Hirsch: Das ist ganz kompliziert. Manchmal ist es ganz einfach der Druck. Das ist ab und zu am besten, dass man einen Auftrag bekommt. Und dann sagt man, so, jetzt muss die Seite gefüllt werden. Aber was das dann für mentale Vorgänge sind, die mich dazu veranlassen, diese Note hinzuschreiben und nicht die andere, das kann ich nicht beurteilen. Ich glaube auch, dass es ganz komplizierte zerebrale Vorgänge sind. Wenn ich zum Beispiel an einem Stück arbeite und mich ruft ein Freund an, wollen wir ein Bier zusammen trinken, muss ich die Arbeit unterbrechen. Wenn ich sie am anderen Tag fortführe, wird die Arbeit sicherlich anders ausfallen als wenn ich sie am gleichen Tag fortgeführt hätte, weil ich plötzlich ganz andere Dinge im Kopf habe. Aber sicherlich, die Inspirationsquellen kommen von überall her, wie ich schon sagte. Das können unmittelbare Erlebnisse, auch musikalische Erlebnisse sein von anderen Komponisten, auch von anderen Seiten. Es kann auch mal das Quietschen einer Fahnenstange sein, oder ein Geräusch, was man in der Natur hört oder so was. Oder man sagt, das ist ganz interessant oder irgend wie so was; oder man fragt sich, könnte das irgendwie auch auf instrumentale Weise eine Atmosphäre erzeugen? Auch Dinge des Theaters können inspirieren oder vielleicht sogar bildende Kunst. Aber das ist bei mir weniger der Fall. Aber es ist schon die Beschäftigung mit anderer Musik, die mich sehr stark anregt.

J. R.: Das heißt, mich zu fragen, wieso es Menschen gibt, Begegnungen gibt, von denen Sie im nachhinein sagen: Um diese Erfahrung oder die Begegnung zu verdauen, muss sie in Noten gefasst werden.

Hirsch: Das ist mir noch nicht passiert. Es passiert mir auf der szenischen Ebene, natürlich. Also wenn es darum geht, ich hab' jetzt in dem Fall ja auch Regie geführt, eine Figur zu erfinden, dann kommt es natürlich vor, dass man sich an bestimmte Leute erinnert, die so und so sind. Aber allzu synästhetisch empfinde

ich die Musik eigentlich nicht. Deswegen habe ich das auch eingeschränkt mit der bildenden Kunst. Die hat mich jetzt doch nicht so beeinflusst, weil ich eigentlich die Beziehung von Musik zum Nicht-Musikalischen gar nicht so eng sehe. Also ich glaube auch, dass Psychologie in der Musik natürlich schon eine sehr große Rolle spielt, doch gerade in meiner Musik nicht in einer so direkt übersetzbaren Weise, dass ich sagen könnte, ich porträtiere jetzt diesen Menschen im Stück auf diese Art und Weise. Das hat man ja versucht, das gab es ja schon. Von Mozart gibt es einen Brief, in dem er ein Klavierstück irgend einem jungen Mädchen widmet. Dazu schreibt er, dieses Stück sei ein Portrait dieses Mädchens, das sei ihr Wesen in diesem Stück. Das kann ich, glaube ich, nicht. Ich wüsste jetzt nicht, wie ich das anstellen sollte, einen Menschen oder menschliche Verhaltensweisen in Musik zu übersetzen. Was allerdings, es fällt mir jetzt ein, eine Rolle spielt: Es gibt schon bestimmte vegetative Situationen, so wie ich vorhin vom Traum gesprochen habe. Z.B. ist der Schlaf für mich ein faszinierendes Sujet, und irgendwie hat dieses Stück auch ein bisschen was damit zu tun, eigentlich auch alle meine Stücke... Ja, mich fasziniert so etwas immer, was auch eine Rolle spielt in der Atmosphäre meiner Stücke. Die haben immer so etwas Nächtliches, Träumerisches. Das spielt irgendwie eine Rolle, aber ich kann jetzt auch nicht sagen, inwieweit es mich jetzt beeinflusst

J. R.: Kann es sein, dass Sie das Wort Emotionen ein bisschen mit spitzen Fingern anfassen?

Hirsch: Nein, im Gegenteil. Also Emotion spielt eine große Rolle. Es ist schon ausdrucksvoll, was ich mache, aber nicht in dem Sinn, dass ich einen Menschen porträtiere. Ich kann auch nicht diesen Tisch in Musik umsetzen oder so. Daran glaube ich nicht, an eine direkte Übersetzung, aber Emotionalität ist natürlich sehr wichtig.

J. R.: Halten Sie die rein sprachmalerisch gestalteten Texte Ihres Librettos für ein eigenständiges Ausdrucksmittel? Was drücken sie aus oder sind sie als eine andere Form der Herbeck-Texte anzusehen?

Hirsch: Sprachmalerisch gestaltete Texte, die im *stillen Zimmer* teilweise auch eine Rolle gespielt haben. Ja, ich halte das für einen Teil der Musik vor allem. Für mich ist dieses Sprachmalerische, wie Sie sagen, in gewisser Weise so eine Art missing link. Es ist das Bindeglied zwischen dem Text und der Musik, also wo Text

plötzlich zu Musik wird. Wo Sprache, die vorher semantisch normale Sprache ist, plötzlich reine Musik wird, und dann aber auch immer wieder dieses Wechselspiel vorhanden ist, dass man plötzlich doch wieder was versteht, oder glaubt zu verstehen, und das finde ich das Interessante an Sprache, wenn man sie in Verbindung mit Musik behandelt. Die Sprache hat ja zwei Aspekte, nämlich den semantischen und den phonetischen. Der phonetische Aspekt ist ja im Grunde nur rein musikalisch, er ist ja nichts anderes als Musik.

J. R.: Wenn ich das richtig in Erinnerung habe, hat Otto Jahn mal über Mozart geschrieben, er sei in der Lage, Texte mit seiner Musik zu erschließen, d.h. also einen Text, der ohne Musik, ohne seine Musik, taub wäre. Das gilt nicht generell, aber es gilt für bestimmte Phasen und Phrasen. Die Musik, ist sie für Sie ein Mittel, um den Text zur Darstellung zu bringen oder dessen Verständnis zu erschließen, was durch Lesen oder Rezitieren nicht möglich wäre? Das wäre ja in diesem Sinn. Oder schafft die Musik einen eigenen, vom Text unabhängigen Sinn?

Hirsch: Ja, ich denke schon Letzteres. Ich versuche nicht, den Text mit der Musik zu interpretieren, sondern ich versuche, dass der Text für sich möglichst stark bleibt, deswegen ist es ein wichtiger Grund, warum ich jetzt auch fünf Schauspieler eingesetzt habe und nicht nur Sänger, damit es auch die Ebene gibt, wo man einfach nur die Gedichte von Ernst Herbeck hört und sie nicht gefiltert durch Gesang oder so was hört. Deswegen würde ich sagen, für mich sind Text und Musik zwei sehr stark getrennte Ebenen, zwei verschiedene, ja, eigentlich zwei ganz verschiedene Materialien, die aber durch ihr Zusammenkommen eben einen neuen Raum in der Wahrnehmung des Zuschauers schaffen. Natürlich färbt die Musik auf den Text ab und der Text auf die Musik, aber ich denke weniger an Interpretation des Textes durch die Musik.

J. R.: Mozart hat das sicherlich auch nicht beabsichtigt gehabt, aber Jahn interpretiert Mozarts Musik als so geladen, dass sie einen Text erst erschließe, den man ohne dieses zusätzliche Medium nicht in dieser Bedeutung erfassen könne.

Hirsch: Ja, es ist richtig, die Musik hat den Wörtern neue Bedeutung gegeben. Ich will es nicht so weit ausschweifen bei Mozart, aber wenn man z. B. an Cosi fan tutte, das letzte Duett Ferrando e Fiordiligi, denkt. Es ist klar, dass bei Ferrando mehr passiert als der Text sagt, nämlich dass er sich auch verliebt in die andere Frau,

dass er sehr viel tiefer getroffen wird von den eigenen Experimenten und selber praktisch in die Verwirrung der Gefühle kommt. Also man hört durch die Musik: der ist tiefer getroffen, als es der Text zugibt. Das kann Mozart, das kann sicherlich auch eine bestimmte Art von Musik, die sehr stark semantisch arbeitet. Das kann die klassische Musik, die romantische hat es dann versucht, noch weiter zu führen. Ich versuche das gar nicht, wenn es von Zeit zu Zeit dann passiert, dass tatsächlich durch die Musik der Text überhöht wird, dann ist es sicherlich eine natürliche Folge aus dem Zusammenkommen zweier vollkommen verschiedener Ebenen. Aber ich versuche, das nicht zu beabsichtigen, weil es sonst schnell flach oder verdoppelt wird.

J. R.: Welche sind die von Ihnen verwendeten musikalischen Techniken?

Hirsch: Das ist eine sehr umfassende Frage. Wie meinen Sie das? Können Sie das vielleicht noch eingrenzen, was meinen Sie mit Techniken?

J. R.: Ich sollte vielleicht die nächste Frage gleich damit verbinden. Ist das von Ihnen eingesetzte Instrumentarium essentiell oder könnten die Klangwirkungen auch anders hergestellt werden?

Hirsch: Der Klangkörper ist so und nicht anders zu besetzen, wenn man dieses Stück als dieses Stück aufführen will. Die Klangfarbe der Instrumente ist absolut genau so wichtig wie die Tonhöhen und die Rhythmen. Wollte man unbedingt die Besetzung verkleinern, müsste ich das Stück neu komponieren. Die Instrumentation ist also sehr wichtig als Teil dieser Musik. Der Klang ist für mich in vielen Punkten fast wichtiger als die Tonhöhen, und ich weise darauf hin, dass es bei der neuen Musik in den letzten hundert Jahren sehr häufig der Fall ist. Und was Techniken betrifft, so benutze ich keine dieser stark beschreibbaren Techniken wie Seriell oder serielle Dinge, wenngleich es auch bestimmte Anlehnungen geben mag. Doch im Grunde genommen ist die Technik, mit der ich komponiere, von Stück zu Stück und auch fast von Partiturseite zu Partitur jeweils eine neue, eine andere. Ich versuche eigentlich, für jedes Ausdrucksziel die mir adäquat erscheinende Technik zu finden. Im konkreten Fall könnte ich das höchstens an einem Notenbeispiel festmachen. Aber auch da arbeite ich sehr assoziativ und auch intuitiv, indem ich von einem bestimmten Material ausgehe, aus dem heraus ich dann versuche, in Form von Wucherungen weiterzugehen. Ich beziehe

mich aber nicht auf bestimmte arithmetische oder sonstige Mittel oder irgendwelche Algorithmen, die mich dann wie Töne generieren. So arbeite ich nicht.

J. R.: Man könnte zu den Instrumentarien ja vielleicht auch noch kompositionstechnische Einzelheiten anfügen, wie Dynamik oder Tempo...

Hirsch: Es ist natürlich alles drin. Und diese Dinge muss man natürlich festlegen, das ist klar.

J. R.: Aber Sie haben eben ein Wort verwendet, das ich eigentlich schon mal bei meinen Überlegungen in den Papierkorb geworfen hatte, nämlich das Wort „Wucherungen“. Sie sagen, dass Sie bei der Komposition von Liedern Wucherungen erwenden. Das ist ein verhältnismäßig starkes Wort, wenn Sie damit nur meinen, dass Sie z.B. statt eines Klaviers zwei Klaviere oder vierhändig..., statt einstimmig zweistimmig schreiben.

Hirsch: Ja, das ist die primitivste Form von Wucherung. Es urt natürlich dann auch auf den ganzen Orchesterapparat aus, der damit zu einem Riesenklavier wird, also dass vom Klavier Farbe ausgeht usw. Aber die Wucherung betrifft jetzt nicht nur dieses Instrumentarium, sondern auch z.B. die Noten selbst. So kann ich z.B. aus einer bestimmten musikalischen Gestalt noch weitere Arme weiterwuchern und wachsen lassen. Das meine ich mit Wucherungen. Es funktioniert natürlich auch nach dem Prinzip der Assoziationskette, nach dem das, was da ist, dann weiter geht, immer wieder neu. Insofern kann ich die Technik nicht so genau beschreiben. Es ist also etwas, was immer von dem Vorhandenen ausgeht und dann weiter sich verzweigt.

J. R.: Ein Eigenwesen daraus entwickelt...

Hirsch: Ja.

J. R.: Die Zahl Fünf spielt in Ihrem Werk eine auffallend starke Rolle: fünf Bilder, fünf männliche, fünf weibliche Darsteller, fünf Ebenen im Bühnenbild. Insbesondere der Aufbau des Bühnenbildes hat mich sehr beeindruckt. Wenn ich das mal als Bemerkung einschieben darf: Ich habe das Bühnenbild beinahe als genial empfunden, weil es einer Philosophie entspricht, die ich über alles schätze, nämlich die Dinge so lange zu durchdenken, bis sie einfach sind. Und einfacher geht das nicht und treffender geht es auch nicht. So bin ich also auch wiederum hier auf diese 5 Ebenen gestoßen, die sich im Bühnenbild wiederfin-

den. Habe ich eine weitere Fünfheit übersehen, vielleicht eine pentatonische Melodie in einem Ihrer Frauengesänge oder überhaupt in Ihrer Musik?

Hirsch: Nein, Sie haben eine Fünfheit nicht übersehen. Man könnte höchstens sagen, dass natürlich die Stimmen der fünf Frauen zu einem Fünfklang führen, der ihren Gesängen zu Grunde liegt. Im übrigen dient mir die Zahl, nicht nur die Fünf, auch bei anderen Gelegenheiten als ein Mittel, um eine formale Strenge in etwas zu bringen, was von sich aus sehr offen ist. Hier gibt es eine Ansammlung von sehr vielen verschiedenen Gedichten, die eigentlich nicht miteinander zusammenhängen, der ich aber ein strenges formales Gerüst entgegenzusetzen versuche. Das habe ich eben durch solche arithmetischen Spielereien gemacht: Es sind fünf Frauen, fünf Männer, es ist einfach ein formales Mittel, um in ein eigentlich sehr unstrenge Material eine Strenge einzubringen. Eigentlich ein sehr einfaches Mittel. - Die fünf Ebenen im Bühnenbild hat die Bühnenbildnerin von mir teilweise unabhängig entwickelt, also ich habe ihr meine Vorstellung erläutert, was ich vom Bühnenbild erwarte, und sie hat es dann so umgesetzt. Sie hat das richtige Mittel sehr schnell erkannt. Oft muss man ja lange hin und her wälzen, aber hier war das sehr schnell klar. Die Bühnenbildnerin, in diesem Falle Sandra Meurer, hat die Zahl Fünf schon aus der Personenzahl aufgenommen und hat sie auf die fünf Ebenen bezogen, so dass jede Person auf einer Ebene spielen kann. Das sind ganz pragmatische Gesichtspunkte, und so ergibt sich die eine Fünf aus der anderen Fünf.

J. R.: Dass sie sie auch so terrassenförmig angesetzt hat, das hat mich schon beeindruckt, insofern ist die Fünfzahl oder das Bemühen, eine gewisse Ordnung herzustellen, hier eigentlich ein Kennzeichen für Ästhetik. Ästhetik lebt eben auch von einem Stück Ordnung.

Hirsch: Ja, Komposition überhaupt.

J. R.: Die von Ihnen gewählten Bildbezeichnungen, unter anderem drei Weltuntergänge, lassen eine dramatisch ansteigende Handlungsentwicklung erwarten.... Im Gegensatz dazu wirkt das Bühnengeschehen auf den Zuschauer oder den Zuhörer einnehmend und Zuversicht vermittelnd. Aus Ihren Einführungsvorträgen habe ich entnommen, dass Sie diese Wirkung allein durch gemeinsame Abstimmung mit den Darstellern während der Probearbeiten erreicht haben. Besteht da nicht die Gefahr, dass eine spätere Aufführung unter

anderer Leitung zu ganz anderen Ergebnissen führen kann? Wie viel Freiraum hat der Regisseur, welche Mittel, insbesondere musikalischer Art, haben Sie dagegen angewandt, um die auf Kontemplation gerichtete Wirkung zu gewährleisten?

Hirsch: Ja, das ist eine sehr schwierige, aber sehr wichtige Frage, weil es ein Grundproblem des Musiktheaters ist. Der Regisseur hat ja heutzutage, und ich finde das ja auch gut so, fast schon eine Autorenfunktion. Wenn wir z. B. eine Inszenierung von Troubadour sehen, die nicht ganz konservativ ist, dann werden Sie feststellen, dass er das ja ganz anders macht als es im Textbuch steht. Und das, finde ich, ist grundsätzlich zu begrüßen, ich liebe sehr die interessanten Ideen gerade in klassischen Stücken. Aber es macht es natürlich dann, wenn man als Komponist auf der anderen Seite steht, auch schwierig festzulegen, was ich als verbindlich festlege und was ich frei lasse. In meiner Komposition selbst habe ich, wie ich vorhin ja schon erläutert habe, erst mal alles frei gelassen. Sie werden in der Partitur keine einzige Regieanweisung finden, oder fast keine, habe aber vor, nach den Aufführungen die Ergebnisse der Zusammenarbeit auszuwerten. Dann werde ich schauen, was ich, quasi als Anhang an die Partitur, festschreiben und für die Zukunft als verbindlich festlegen kann und was einfach nur die Bielefelder Inszenierung angeht. Spätere Regisseure haben dann die Freiheit, was anderes daraus zu machen. Das ist etwas, was mir bevorsteht, diese Entscheidung. Oder ich lasse es überhaupt so, dann kann jeder mit dem Stück machen was er will. Das wäre die radikalste Lösung, dann hat man ein Stück ohne Regieanweisungen, und der Regisseur muss für sich erfinden. Das kann man natürlich auch machen, doch das ist wirklich riskant, das ist klar.

J. R.: Diese Vorstellung macht mir feuchte Hände...

Hirsch: Ich meine, sobald man Musiktheater macht und man nicht selbst inszeniert, hat man dieses Risiko immer. Ich weiß auch nicht, ob Mozart damit einverstanden wäre, wie der *Idomeneo* inszeniert wird. Und es gibt ja viele Kritiker, die dann meinen, es werde gegen das Werk verstößen. Dieses Problem hat man bei Regie natürlich immer, weil die Regie etwas ist, was aus dem Kopf eines anderen Menschen kommt und nicht aus dem Kopf des Komponisten. Dieses Risiko hat man bei der Oper einfach, das ist etwas, womit man bei uns gar nicht glücklich wäre. Aber der Regisseur ist ein eigenständiger Künstler. Man kann höchstens schauen, inwieweit man es präzisiert, aber auch selbst das ist ja noch keine Gewähr

dafür, dass es der Regisseur dann auch umsetzt. Die Regieanweisungen in Wagner's *Ring* z. B. sind ja sehr genau beschrieben, aber kein Regisseur würde sich heute mehr daran halten, Gott sei dank, denn das Theater altert viel schneller als die Musik, und wenn Sie die Bühnenbilder von Wagner aus dem 19. Jahrhundert sehen oder auch die Kostüme, darüber lacht man ja heute, denn diese Theaterinszenierung ist eben sehr stark zeitgebunden. Man kann froh sein, dass sich Regisseure darüber hinwegsetzen und etwas Zeitgemäßes bringen.

J. R.: Und trotzdem lernt jeder noch vom Autographen her, sich zu entwickeln. Dann weiß man wenigstens, wo die Wurzeln sind und was jetzt die Zeit da reingebbracht hat, aber das ist...

Hirsch: Ich muss mich dazu noch entscheiden. Das ist für mich noch kein abgeschlossenes Kapitel, was diese Oper betrifft.

J. R.: Ich kann es mir nicht gut vorstellen...

Hirsch: Also ich werde mich spätestens dann entscheiden, wenn die nächste Anfrage kommt, das Stück irgendwo spielen zu lassen.

J. R.: Entspricht die Dramaturgie Ihren eigenen Absichten, oder ist sie eine Folge der Abstimmung mit den Akteuren? Gemeint ist insbesondere der Weg von der strengen Nichtwahrnehmung des Männlichen durch die Frauengestalten bis zum zarten, aber stummen Dialog mit Hilfe eines den Globus darstellenden Requisits. Ich sehe die Szene der langsamen Annäherung der beiden Charaktere, das scheint der Kristallisierungskern des Ganzen, die Idee überhaupt zu sein?

Hirsch: Das wäre mir jetzt gar nicht so aufgefallen, aber auf Ihre Frage zu kommen: Die Dramaturgie entspricht natürlich meinen Vorstellungen. Ich habe ja die Regie geführt, also die Tatsache, dass ich mit den Schauspielern kreativ gearbeitet habe, heißt ja nicht, dass ich denen die Entscheidungen überlassen hätte, sondern ich habe natürlich so inszeniert, wie ich es haben wollte, aber habe mich auch auf die Eigenkreativität der Schauspieler gestützt. Das funktioniert in der Regie sehr häufig, das ist nichts Neues. Es gibt zwar Regisseure, die am Reisbrett zu Hause entwickeln, aber das ist eher die Ausnahme. Man arbeitet ja auf einer Probe mit Menschen zusammen, die selber künstlerische Persönlichkeiten sind, sieht, was die einem anbieten und sagt dann, ob man das für richtig hält oder für falsch, und insofern ist die Dramaturgie auf meinem Mist gewachsen, natürlich

in Zusammenarbeit mit den Schauspielern und auch mit dem Dramaturgen, der auch im Gespräch ein wichtiger Mann für mich war.

J. R.: Die Frauengestalten nehmen die Männer nicht wahr bis zu der Szene, in der Mann und Frau sich den Globus gegenseitig zuschieben, ohne sich selber tatsächlich dabei zu berühren. Sie kommen sich zwar näher, aber sie kommen sich nicht nahe.

Hirsch: Diese ganze Frau-Mann-Geschichte hängt natürlich zusammen mit der Lebensgeschichte von Ernst Herbeck, der im Grunde genommen die Frau nicht wirklich gekannt hat, obwohl er sich sehr nach ihr gesehnt hat. Er war fast zeit seines Erwachsenenlebens in einer Männeranstalt interniert und hat die Frau im Grunde genommen nur als Fernsehbild, Illustriertenbild oder so etwas wie Madonna, ja auch Madonna aus der Popmusik und die Madonna aus der Kirche, gleichermaßen als Sehnsuchtsgestalt oder auch als Angstgestalt gesehen. Daher kommt dieses sehr distanzierte Frauenbild in meinem Stück. Ich sehe diese Frauen eben nur als Ikonen. Das hat mich insofern interessiert, als dieses Frauenbild ja nicht nur ein Frauenbild Ernst Herbecks ist. Nun sind das ja auch sehr künstliche, entrückte Ikonen letztlich. Opernästhetik ist die Ästhetik des Gesangs, aber auch das, was die Frauen in dem Gedicht von Ernst Herbeck sind. Sie kommen nie wirklich zusammen, die Männer und die Frauen. Sie geraten eben im zweiten Teil und auch in der Szene danach über diesem Globus fast aneinander, werden aber dann wieder auseinandergesprengt.

J. R.: Auf welche Weise tragen die an der Aufführung Beteiligten zur Umsetzung Ihrer Vorstellungen bei? Gibt es dort Schwerpunkte bei Dramaturgie, Orchesterleitung, Bühnenbild, Kostümen, Klangregie, Beleuchtung?

Hirsch: Ja natürlich trägt jeder seinen Teil dazu bei, jeder natürlich in anderem Maße. Der Dramaturg war sehr wichtig, erstens, weil er mich angesprochen hatte, ob ich das Stück machen will. Und zweitens war er mein Hauptgesprächspartner im Vorfeld. Ich habe ihm mein Stück vorgestellt und im Gespräch auch sehr viel entwickeln können. Insofern war er sicherlich derjenige, der am meisten dazu beigetragen hat. Aber natürlich trägt in jedem Bereich jeder seinen Teil dazu bei. So funktioniert das Theater ja immer. Es ist auch selbstverständlich, dass das Bühnenbild einen sehr wichtigen Beitrag zum Gesamterscheinungsbild eines Theaterstückes leistet, das ist klar.

J. R.: Aufgefallen ist mir in dem Zusammenhang das Stichwort Kostüme, oder, wenn man so will, im Zusammenhang mit dem Bühnenbild die monochrome Darstellung des gesamten Handlungsablaufs. Es gibt Schwarz, es gibt Weiß, aber praktisch keine Farbe bis auf einige Spotlights. Könnte man sagen, wo die Farbe wirklich eine dramatische Wirkung hat.

Hirsch: Ja, das ist eine Entscheidung, die ich gemeinsam mit der Bühnenbildnerin gefällt habe. Also ich war mir schnell mit Sandra Meurer einig, dass man in diesem Chaos von Elementen der Klarheit wegen sagt: Männer schwarz....

J. R.: Das gehört in die Kategorie der Ordnung, der Ästhetik, die...

Hirsch: Ja, dass man nicht zu viel verkrümelt, dass man klare Dinge hat innerhalb dieses doch sehr in der Schwebe Seienden. Das hat etwas mit Ordnung zu tun, ja.

J. R.: Um so subtiler können Sie mit musikalischen Mitteln umgehen.

Hirsch: Ja, um so subtiler kann der Rezipient auch das, was passiert, wahrnehmen. Man braucht nicht zu fragen: Warum hat die jetzt ein rotes Kleid und die andere ein blaues Kleid an.

J. R.: Abschließend bitte ich Sie mir zu empfehlen, welche Hilfsmittel, Literatur, Klangbeispiele oder ähnliches mir den Zugang zu Ihrem Werk noch weiter erleichtern könnten. Und in welcher Form können Sie vielleicht selber dazu noch beitragen?

Hirsch: Ich glaube, je umfassender Sie sich mit Tendenzen neuer Musik der letzten 50 Jahre auseinandersetzen, um so genauer werden Sie mein Stück da einordnen können. Es ist im Grunde genommen ein sehr allgemeiner Rat, aber anders kann ich das gar nicht sagen. Man kann z. B in den neueren Ausgaben von Musikgeschichte Orientierungshilfe über, was weiß ich, Morton Feldman oder John Cage oder Stockhausen finden, diese ganzen Leute, die sehr wichtig sind für die neue Musik. Das ist im Grunde genommen der Boden, auf dem häufig Komponisten arbeiten, und mehr kann ich dazu nicht sagen. Darüber hinaus speziell die Texte von Herbeck natürlich, insbesondere dieses Buch *Im Herbst da reiht der Feenwind*.

J. R.: Mich haben einige Texte von Navratil besonders interessiert, z. B seine Ausführungen zur Entwicklung des Sprachgeschehens. Nur ist das in Bezug auf Ihr Werk ein Randgebiet, sehr schön und sehr interessant, aber ...

Hirsch: Ja klar, aber ein Randgebiet.

J. R.: Ich wüsste noch eins, was mir helfen könnte, nämlich dass ich eine Ausfertigung der Partitur von Ihnen haben könnte.

Hirsch: Ja, die habe ich Ihnen mitgebracht.

J. R.: Wenn Sie jemals einen Nachtrag machen würden ...

Hirsch: Ich weiß nicht, wann ich den mache, vielleicht mach ich den auch erst, wenn die nächste Aufführung ansteht.

J. R.: Ich bedanke mich sehr herzlich dafür, dass Sie Geduld gehabt haben.

Hirsch: Ja, gerne. Wenn es ein Ergebnis gibt, lassen Sie es mir bitte zukommen. Es würde mich natürlich schon sehr interessieren, was jemandem dazu einfällt.

J. R.: Das ist selbstverständlich, aber es wird Zeit brauchen, denn ich muss meine Arbeiten, die ich im Augenblick unter der Hand habe, jetzt erst zu einem Abschluß bringen.

Hirsch: Ich wollte Sie nicht zur Eile mahnen, nur wenn es was gibt ...

Hirsch: Ja, gerne.

Michael Hirsch - Werkverzeichnis

Solowerke

Memoiren, 2. Buch

(1983-86)

Eine Klaviersonate 14 min.

Uraufführung 2.Satz: Thomas Kleine

Köln 1986

Uraufführung 3.Satz: Thomas Kleine

Beethovenfest Bonn 1986

Improvisation für Celesta

(1993)

Celesta solo

9 min.

Uraufführung: Ariane Jeßulat

Glasgow 1996

Lieder nach Texten aus dem täglichen Leben

(1992-93/95)

1 Sprecher 8 min.

Uraufführung 1. Fassung Michael Hirsch

Berlin 1994

Uraufführung 2.Fassung: Michael Hirsch

Donaueschingen 1995

Reiterin-Varlationen

(1995)

1. Sprecher 5 min.

Uraufführung: Michael Hirsch

Neue Musik in Romlingen 1995

Holzstück I-II

(1990/97)

für 1 Schlagzeuger und 8-Kanal-Zuspielung

Uraufführung: Christian Dierstein

München 1997

Bastard

(1997/98)

Klavier solo

10 min.

Uraufführung: Renata Helmich
Bielefeld 1998

Monolog für Piccolo-Flöte (2000)

Piccolo-Flöte Solo 8 min.

Uraufführung: Carln Levine
Randspiele, Zepemick 2001

Monolog für Klavier (2001)

Klavier solo 10 min

Opera (aus Das Konvolut, Vol.1) (2001)

für Sängerin mit CD-Zuspielung 12 min.

Uraufführung Anna Clementi
Bonas (Schweden)

Improvisation für große Trommel (2001)

(aus Das Konvolut, Vol.1)

für große Trommel mit CD-Zuspielung 12 min.

Uraufführung: Stefan Blum, M(kichen 2003

Bastard 2 („La Didone“) (2004)

für Klavier

KAMMERMUSIK

Frühe Stücke (1975-79)

Playback (1975-76)
für 2 Klaviere und Tonband 10 min.

Uraufführung: Paul Wagner und Kail Iblacker
Bayreuth 1977

Perioden (1976)
für ein Melodieinstrument 10 min.

Und das Summen der Käfer
wie gesprungene Glocken (1979)

Büchner-Studie für 2 Vokalisten,
Flöte, Klavier und Schlagzeug variable Dauer

L.libro de las preguntas

Neruda-Studie für variable Besetzung (1979) variable Dauer
Uraufführung (Solo-Version mit Live-Elektronik): Michael Hirsch
Bayreuth 1919

Memoiren, 1. Buch (1983-85)

Ein Streichquartett 20 min

Berühren Atmen Berühren Suchen Berühren (1984)

Ein Streichduo 10 min.

Memoiren, 3. Buch (1986-91)

Ein Konzert für 6 Instrumente
(Flöte, Klarinette, Klavier,
Celesta, 2 Schlagzeuger) 15 min.

Zu 14 Händen (1995)

für 7 Pianisten an einem Klavier 8 min.

Uraufführung: Die Maulwerker

Bein 1995

Mouvement à 5 (pour A.G.) (1995)

für Klavier, Harfe oder Gitarre, Glockenspiel
Sprache, Geräusche 12 min.

Uraufführung: Aniara Amos, Christian Kesten,

Michael Hirsch, Robert Podlesny

Neue Musik in Rümlingen 1995

Hirngespinste (1996)

Eine nächtliche Szene
für 2 Spieler rn~ Akkordeon 13 min.

Uraufführung: Teodoro Anzeliotti, Robert Podlesny

Musica Viva, München 1996

Kopfecke, Wunderhöhle (1996)

3 Sprecher, 3 CD.Player, 1 Geräuschemacher.

Klavier, Holztrommeln

12 min

Uraufführung: Die Maulwerker

Berlin 2002

Odradek. Ein Roman für Ensemble

(1994 - 97/98)

Flöte/Piccolo, Klarinette, Saxophon,

Kontrabass, Trompete, Posaune, Tuba

Schlagzeug, Klavier, 2 Violinen, Viola,

Violoncello, Kontrabass, CD-Zuspielungen

35 min.

Auftrag des „Ensemble Musikfabrik NRW“

Dialog

(1997)

für 2 Sprecher, Klänge und Objekte

15 min.

Auftrag des WDR

Uraufführung: Robert Podlesny, Michael Hirsch

Wittener Tage für neue Kammermusik 1997

Septembersommer nach F. C. Delius

(1997)

für mittlere Singstimme und Klavier

4 min.

Auftrag des DLR Berlin

Uraufführung: Markus Köhler, Vladimir Stoupel

Ludwigsburg 1997

Holzstück I – IV

(1997)

für 1 Schlagzeuger, 2 Geräuschemacher,

8-Kanal-Zuspielung und CD

10 min.

auch in folgenden Kombinationen simultan aufführbar

Holzstück I – II

für 1 Schlagzeuger und 8-Kanal-Zuspielung

Uraufführung: Christian Dierstein

München 1997

Holzstück II – IV

für 8-Kanal-Zuspielung, 2 Geräuschemacher und CD

Uraufführung Robert Podlesny und Michael Hirsch
Bad Wildbad 1990 („Ars nova“- Konzert des SWR)

Passagen / Szenen (1997)

für Flöte, Klarinette, Klavier,
Violine, Viola, Violoncello 12 min.

Auftrag des Ensemble Musica Temporale
Uraufführung: Ensemble Musica Temporale
Dresdner Tage für zeitgenössische Musik 1998

Le carnet d'esquisse (1997-98)

für Kammerensemble 11 min.

a. Quartettversion

für Klarinette, Violoncello, Klavier und Schlagzeug
Uraufführung: Ensemble Triolog
Barcelona („XIII Cigle de música del segle XX“ 1998)

b. Sextettversion

für Flöte, Klarinette, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug
Uraufführung: Ensemble Triolog
München 1998

c. Duette aus „Le carnet d'esquisse 6 min.

- **Folge 1** für Klarinette und Violoncello
- **Folge 2** für Piccolo-Flöte und Violine
(beide Folgen auch simultan aufführbar)

...Kleinigkeit etwas mehr Meer... (1998/99)

für 2 Sprecher, 2 Schlagzeuge, 25 min.
Posaune, Tuba, Akkordeon, 8-Kanal-Zuspielung
Kompositionsauftrag des SWR
Uraufführung: R. Podlesny, M. Hirsch, A. Clementi, T. Anzelotti,
Chr. Dierstein, W. Hofrneister, St. Froleyks, W. Puntigam
Donaueschingener Musiktage 1999

Wnterkanpagne (1999)

für Tenor, Klavier, 3 Kassettenrecorder 9 min.

Auftrag des DLR Berlin

Uraufführung: Seongju Oh, Moritz Eggert

Ludwigslust 1999

Trio 1 (1999)

für Klarinette, Violine, Violoncello 8 min.

Uraufführung: ensemble recherche

Akademie der Künste, Berlin 2000

anlaufen aufschwingen abstürzen (2000)

Monolog für 5 E-Gitarren 10 min.

Uraufführung: Ensemble Go Guitars

München 2001

Chronik in Augenblicken (2001)

Konzert für Ensemble 32 min.

(Flöte, Klarinette, Fagott, Posaune, Harfe, Klavier

Viola, Violoncello, Kontrabass und 2 CD-Player)

Elisabeth-Schneider-Preis 2001

Uraufführung: Ensemble Aventure

Freiburg 2001

Trio 2 (2001)

für Flöte, Klavier und Schlagzeug 11 min.

Uraufführung: Carin Levine, Claudia Sgarbi, Tomas Bächli

Berlin 2001

Das Konvolut, Vol. 1 (2001)

für Sängerin, Piccolo-Flöte, Klarinette,

Tuba, Große Trommel,

Violine, Viola, Violoncello, 3 Zuspiel-CDs 12 min.

Kompositionsauftrag der Berliner Festapiele („Maerz-Musik“)

Uraufführung: Anna Clementi und Kammerensemble Neue Musik Berlin

Festival „Maerz-MusiK“ Berlin 2002

21 Stücke (aus Das Konvolut. Vol. 1) (2001)

für Piccolo-Flöte und Klarinette 10 min.

Eine Handvoll Skizzen (2002)

für 4 Klarinetten 9 min.

Uraufführung: Berliner Klarinettenquartett,
„Randspiele“ Zepernik, 2002

MUSIKTHEATER

Beschreibung eines Kampfes (1986-92)

Musikdramatisches Projekt nach Franz Kafka variable Dauer

Uraufführungen einzelner Teile: München, Berlin, Basel 1989-95

26 Listen (1993)

Ein Vorrat für Musiktheater variable Dauer

Tagesreste (1994)

Ein stummes Spiel
(simultan mit einer akustischen
Komposition aufzuführen) variable Dauer

Uraufführung: Michael Hirsch
München 1994
(simultan mit einer Aufführung der MH 006 .“Der Schlaf“)

Die Tanzen (1994)

Komposition für 7 Stimmen variable Dauer

Uraufführung; Frayer Ensemble, Regie: Achim Freyer
Oper der Stadt Bonn 1994

Tischezene (1994)

Für 2 Spieler an einem Holztisch 12 min.

Uraufführung: Robert Podiesny. Michael Hirsch
Berlin 1996

Starren Träumen Wittern Zögern (1998)

Musikalische Szene
mit Texten von Ernst Herbeck 25 min.
Uraufführung: Ensemble Zwischentöne
Berlin 1998

Das stille Zimmer (1998/99)

Oper nach Texten von Ernst Herbeck 105 min.

Duo (2000)

für 2 Spieler und CD-Zuspielung 6 min.

Uraufführung: R. Podlesriy, M. Hirsch

Berlin 2000

Opera (aus Das Konvolut, Vol.1) (2001)

für Sängerin mit CD-Zuspielung 12 min.

Uraufführung: Anna Clementi

Boras (Schweden) 2002

Studie 1 zu „Das Konvolut, Vol. 2“ (2002)

für CD und 5 Darsteller 12 min.

Uraufführung: Die Maulwerker

Berlin 2002

Studie 2 zu „Das Konvolut, Vol. 2“ (2002)

für 2 Vokalisten, Flöte, Violine. Klavier,

2 Schlagzeuger und CD 8 min.

Uraufführung: Ensemble Zwischentöne

Berlin 2002

Studie 3 zu „Das Konvolut, Vol. 2“ (2003)

für CD und 5 Darsteller 8 min.

Uraufführung: Freyer-Ensemble

Berlin 2003

Skizzen Monolog Begleitung (aus Das Konvolut, Vol.4-6) (2003)

für Sprecher, Schlagzeuger und CD 13 min.

Uraufführung: Michael Hirsch, Stefan Blum

München 2003

La Didone abbandonata (2003/2004)

Dramma per musica nach einem Libretto von Pietro Metastasio 12 min.

Besetzung: Didone (Mezzosopran), Enea (Bariton)

Kammerensemble: Piccolo-Flöte, Klarinette (auch Basskl.), Posaune,

2 Schlagzeuger, 2 Violinen. Viola, Violoncello, 2 CD-Player.
Uraufführung: Dresden (Festspielhaus Hellerau) 1. 10. 2004

Radiophone Kompositionen

Der Schlaf. Eine nächtliche Szene. (1993)

(Hörspiel)

Auftrag des WDR 28 min.

Produziert im „Studio Akustische Kunst“ WDR

(Ltg. Klaus Schöning)

„Acustica International“ 1993

Das graue Buch (1997)

(Radiophone Komposition) 47 min.

Auftrag des SR

Produziert vom Saarländischen Rundfunk,

(Redaktion Wolfgang Korb) mit Robert Podlesny

und Michael Hirsch

Musique concrète

Holzstück II (1997)

für 8-Kanal-Zuspielung 7 min.

Produziert im elektronischen Studio der TU Berlin

(Leitung: Folkmar Hein)

Uraufführung Berlin 1997

Die Worte, die Mauern (1998)

für 8-Kanal-Zuspielung 7 min.

Produziert im elektronischen Studio der TU Berlin

(Leitung: Folkmar Hein)

Uraufführung Berlin 1998