

Gordon Kampe (Essen)

## Ab durch die Mitte

### Gedanken zur Instrumentation in Enno Poppes Orchesterstück *Altbau*\*

**B**ei einer Annäherung an das Werk Enno Poppes kommt man kaum darum herum zu überlegen, was der Komponist mit seinen zuweilen enigmatischen Titeln, wie etwa bei dem hier im Zentrum stehenden Orchesterwerk *Altbau* (2008), meinen könnte. Führt es den Rezipienten aufs Glatteis, sagt es etwas über die Materialgenerierung, ist es ein Verweis auf etwas Privates, ist es womöglich wirklich »nur« ein Titel, der nichts weiter mit dem Stück zu tun hat? Auch die Kommentare des Komponisten machen auf den ersten Blick nicht wirklich schlauer: »Ich brauche«, so Poppe, »um zu komponieren, keinen Input. Die Anregung kommt immer aus der Musik selbst. Ich kann mein Vergrößerungsglas in die staubigste Ecke halten und werde dort immer Dinge finden, die nur mir gehören. Das ist kein Stil, sondern eine Technik des Beobachtens. Das Orchester selbst ist der Altbau. Parkett und Stuck; die Fassaden sehen unsaniert besser aus als mit einem aprikosenfarbigen Neuanstrich.«<sup>1</sup>

Der Hinweis, dass das »Orchester selbst [...] der Altbau« sei, legt nahe, sich Poppes Umgang mit dem Orchester vor dem Hintergrund traditioneller Orchesterbehandlung anzusehen. Im Gegensatz zu vielen anderen Werken zeitgenössischer Ensemble- oder Orchestermusik ist Poppes *Altbau* verhältnismäßig schlicht besetzt: Es dominiert das orchestrale Klangbild des mittleren bis späten 19. Jahrhunderts mit dreifachem Holz, vier Hörnern, drei Trompeten, drei Posaunen, Tuba, Harfe, einem verhältnismäßig selten *divisi* geführten fünf- bis sechsstimmigen Streichersatz und – womöglich als leichter Aprikosenanstrich – einem relativ kleinen Schlagzeugapparat, der Tempelblocks, Bongos, Marimba- und Vibraphon sowie einige Glocken vorsieht. Obwohl Poppe die Tradition in diesem zweiteiligen Werk nicht durch Zitate heraufbeschwört, scheinen die großen Geister der Vergangenheit gewissermaßen »verbeult« hier und dort aufzublitzen. »Stellenweise«, so etwa Max Nyffeler, »wirkt dieser Abschnitt – der Rezensent meint den ersten Teil des zweisätzigen Werkes – wie ein bizarr zugespitzter Schlussstanz aus Strawinskys *Sacre*. Vielleicht ist das ja der Altbau, aus dem Poppe hier einiges abmontiert hat. Mehrfach hört man instrumentale und satztechnische Topoi aus diesem Werk und aus den *Symphonies à vent* aufblitzen, von den Bläsermixturen über signifikante Streicherfarben bis zum Fagott in Altlage zu Beginn des zweiten Teils.«<sup>2</sup>

### I – Die Entdeckung der Mittellage

Womöglich sind es aber weniger Allusionen an konkrete fremde Stücke, als vielmehr bestimmte instrumentatorische Topoi des 19. Jahrhunderts, die eine gewisse Vertrautheit des Re-

---

\* Beim folgenden Aufsatz handelt es sich um die verschriftlichte Version eines Vortrags, den der Autor im November 2013 anlässlich eines Enno-Poppe-Symposiums an der Hochschule für Künste Bremen gehalten hat.

1 Enno Poppe, Programmnotiz zu *Altbau* für Orchester, in: Booklet zur CD *Donauessinger Musiktage 2008*, CD NEOS 10941, S. 13.

2 Max Nyffeler, *Donauessinger Musiktage 2008: Es sind nicht immer die alten Stücke, die alt aussehen*, <http://www.beckmesser.de/news/donau2008.html>, letzter Zugriff: 24.03.2014.

zipienten mit dem Stück ermöglichen. Zur Verdeutlichung dieses Gedankens sei zunächst ein ganz anderer »Altbau« herangezogen: Herbert von Karajans Mitte der 1960er Jahre mit den Wiener Symphonikern gefilmte Proben zu Robert Schumanns Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 zeigen plastisch, dass auf den ersten Blick nebensächlich erscheinende Oktavverdopplungen in der Instrumentation große Unterschiede in der Klangfarbengestaltung nach sich ziehen: Karajan bittet in der langsamen Einleitung die ersten Violinen etwas weiter in Richtung des Griffbrettes zu spielen, wodurch die unisono geführte Flöte deutlicher hörbar wird und sich so das gesamte Klangspektrum aufhellt. »[...] hier ist das Gedrückte, das Lastige und Sie sind ganz entspannt und leicht ... drei Sekunden helles Licht.«<sup>3</sup> Mit solch einfachen Mitteln wie der Verdopplung, in allerdings stets unterschiedlichen Kombinationen, vermag Schumann feinste Schattierungen von ähnlichen instrumentalen Farben zu erreichen.–

Während im schnellen ersten Teil von *Altbau* die Orchestergruppen holzschnittartig und ausnahmslos als getrennte Instrumentalchöre agieren, trägt der langsame zweite Teil beinahe die Züge einer Verdopplungsstudie, die derjenigen Schumanns abgelauscht sein könnten. Einige konkrete Beispiele seien hier zur Verdeutlichung angeführt:

The image displays a page of a musical score for the second movement of Robert Schumann's Symphony No. 4, Op. 120. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Altfl. (3), Ob. 1, Ob. 2, Eb., Kl. 1 in B, Kl. 2 in A, Fag. 1, Fag. 2, Hrn. 1, Hrn. 2, Hrn. 3, Hrn. 4, Vl. II, Vla., and Vc. I. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions such as "con sord. (7. Naturton)" are present. Several passages are highlighted with rectangular boxes, indicating specific examples of octave doubling or other performance techniques discussed in the text. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat.

Notenbeispiel 1: Enno Poppe, *Altbau*, II. Teil, T. 11–15

© 2008 by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, München (Sy. 3927/08)

3 <http://www.youtube.com/watch?v=Shc-4AZVaNk>, letzter Zugriff: 24.03.2014, besonders deutlich bei 4'11". Aufnahme in Wien, Rosenhügel-Filmstudios November/Dezember 1965.

Grundlegend für die Passage in Takt 11–14 ist eine einfache Pendelbewegung g–f, die den ganzen Satz durchzieht, hier zunächst in der ersten Klarinette (vgl. Notenbeispiel 1). An dieser Stelle erhebt sich diese rhythmisch schwankende Zelle über einem Orgelpunkt eines etwas zu tief intonierten f<sup>1</sup> in den drei Hörnern. Während die kleine Figur bei ihrem ersten Erscheinen von Altflöte und sordinierter zweiter Violine gespielt wird, erscheint die Figur beim zweiten Mal allein und klangfarblich verändert. Gleichzeitig wird die Pendelbewegung auch in den Doppelrohrinstrumenten gespielt, die sich – ganz ähnlich wie in den Hörnern – zunächst hoquetusartig ergänzen. Schließlich mündet das Fagott aus der Pendelbewegung in den Orgelpunkt der Hörner ein und verschränkt so die melodische Linie mit der harmonischen Ebene, die ihrerseits am Schluss der Phrase wieder zur melodischen Linie wird, in sich aber gewissermaßen die mikrotonalen Informationen aus der harmonischen Ebene übernommen hat: Dieses Vorgehen im Falle von Verdopplungen findet sich in stets unterschiedlichen Varianten sehr häufig in der Partitur zu *Altbau*.

Notenbeispiel 2: Enno Poppe, *Altbau*, II. Teil, T. 21–25  
 © 2008 by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, München (Sy. 3927/08)

In Takt 22 des zweiten Teiles wird die Pendelbewegung, diesmal ist es es–ges, von erster Flöte, Englischhorn sowie dem ersten Horn gespielt (vgl. Notenbeispiel 2). Teile der Phrase werden auch von den zweiten Violinen sowie der ersten Cellogruppe gespielt. Was zunächst nach einem einfachen Unisono aussieht, wird in der Realität womöglich als gefärbtes Solo des

Englischhorns wahrgenommen, immerhin ist die Dynamik identisch vorgeschrieben und den Klangeigenschaften der Instrumente also nicht spezifisch angepasst, besitzt das Englischhorn in dieser Lage doch eine größere Durchschlagskraft als etwa die in relativ tiefer Lage geführte Flöte. Erst die feinen Abweichungen in den Intervallen lassen, häufig zum Ende einer Phrase, die Individualität der Instrumente erkennbar werden, und Flöte, Horn und Englischhorn emanzipieren sich wieder voneinander. Während dieser Prozess innerhalb einer Dauer von vier Takten stattfindet, wendet Poppe synchron dazu die gleiche instrumentale Idee in diminuiert Form an, denn Altflöte, Oboe und zweites Horn werden ebenso unisono geführt, aber die Intervalle weisen eine jeweils unterschiedliche Bewegungsrichtung auf.

Notenbeispiel 3: Enno Poppe, *Altbau*, II. Teil, T. 113–117  
 © 2008 by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH, München (Sy. 3927/08)

Im Gegensatz zu den allermeisten Werken zeitgenössischer Instrumentalmusik differenziert Poppe die traditionellen Spielweisen in *Altbau* nur minimal, und selbst Anweisungen wie *sul ponticello* oder *sul tasto* sucht man fast vergebens, da, wie cursorisch dargestellt, der Farb- reichum durch unterschiedliche Kombinationen einfacher Verdopplungen hergestellt wird. Und gerade im Verzicht auf dynamische Anpassungen bei Registerwechseln ergeben sich stets neue Klangfarben, da sich die Formantbereiche verschiedener Instrumente in gleicher Lage entweder gegenseitig nivellieren, sich angleichen oder auch die Charakteristika eines anderen Instruments verstärken. Bezogen sich die vorangegangenen Beispiele auf Verdopplungen zwischen unterschiedlichen Instrumentengruppen, so sei als letztes Exempel der Schluss des Werkes angeführt, an dem Enno Poppe den Posaunen jeweils unterschiedliche Dämpfer vorschreibt, wodurch die ansonsten identische melodische Linie folglich jeweils leicht anders klingt (vgl. Notenbeispiel 3). Und wieder wird ein horizontales Prinzip auch auf die Vertikale

angewandt: Während die kleine Figur g–a in den ersten Violinen, ganz wie im Schumann-Beispiel, von der ersten Flöte aufgehellt wird, wird dieser eigentlich recht helle Klang durch den Sechsklang e–fis–g–as–b–c in der Harfe und den Cymbales Antiques einerseits »geschluckt« und zudem durch einen Tamtamschlag gedämpft, dessen Ausschwingvorgang unterbrochen wird.

Diese engen Verzahnungen und Verdopplungen, die zumeist in den jeweiligen Mittellagen auszumachen sind, könnten ein Aspekt jenes Altbaus sein, an dem Enno Poppe sich orientiert, aus dem er neue Möglichkeiten schöpft, ohne instrumentatorische Topoi des mittleren und späten 20. Jahrhunderts aufzugreifen. Zum Schluss dieses ersten Teiles daher nochmals die Erinnerung an Robert Schumann (vgl. Notenbeispiel 4):

Notenbeispiel 4: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120, II. Satz, T. 8–16

Im zweiten Satz der Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 120 erstreckt sich ein Orgelpunkt A über insgesamt vier Oktaven. Die Mittellage des a<sup>1</sup> wird verdoppelt, die Klarinetten also von der Flöte eingefärbt – übrigens genau auf jenem Ton (Griff h), der ohnehin – zumal auf älteren Klarinetten – eher luft- und rauschanfällig ist als die Sekunde darüber oder eine Terz darunter. Eine sehr enge Verzahnung von Oboe und Fagott ist ebenfalls dort zu beobachten: Das Fagott startet gewissermaßen als Bass der Achtelbewegungen, überschreitet kurz die Oboe (g), verschmilzt (f) mit der Oboe und wird wieder zum Bass. Vergleichbare Strategien konnten auch in Poppes Werk beobachtet werden, sie sind in der *Altbau*-Partitur Legion.

Ein weiterer Hinweis zu instrumentatorischen Strategien Poppes, deren Vorläufer ebenfalls etwa bei Schumann auszumachen sind, sei kurz erwähnt: Die vorangegangenen Beispiele waren geprägt von unterschiedlichsten Umspielungen von Zentraltönen. Auch beim jeweiligen Ansteuern eines neuen Zentraltons wechselt häufig und dabei immer behutsam die Klangfarbe, wodurch der Aspekt einer langgestreckten Klangfarbenmelodie unterstützt wird. Vergleichbar damit unterstützt Schumann z. B. auch in der Einleitung zum Kopfsatz seiner Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61 neue harmonische und melodische Ideen in den Holzbläsern durch sachte Änderungen der Klangfarben häufig in Überbindungen zum nächsten Takt, wodurch sich die Klangfarbe zwar ändert, der harmonische Schritt aber wegen der Bevorzugung der Mittellage eher verschwimmt: Genau das macht hier wie an zahlreichen ähnlichen Stellen den spezifischen »Sound« der Schumann'schen Instrumentation aus (vgl. Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 5: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 61, I. Satz, T. 15–19

Auch in Enno Poppes *Altbau* spielen sich die wesentlichen Farbveränderungen in der Mittellage ab, einer Lage, die für lange Zeit womöglich etwas weniger Beachtung fand, galt es doch eher, Extreme auszuloten. Vielleicht hallte auch Nietzsches Diktum von der »Mittelmäßigkeit« nach und wurde der Blick nicht auf die kühlen Möglichkeiten der Mitte gelenkt, wie sie Johann Gottlieb Fichte etwa vertrat, für den die Einbildungskraft in der Mitte zwischen zwei unvereinbaren Extremen lag und so die Tätigkeit des Verstandes in dieser Mitte angeregt wurde.<sup>4</sup>

Poppe bevorzugt jedoch nicht nur die Mittellage, sondern füllt in ihr sehr häufig und nahezu rücksichtslos die kleinsten Räume auf: Gibt es etwa Pendelbewegungen innerhalb einer kleinen Terz, so wird diese so oft umspielt, dass der Raum terzenhaft eingefärbt zu sein scheint. Poppe lässt hier kaum Leerstellen zu und vermeidet so, wenn man den Ausführungen des Theaterwissenschaftlers Lorenz Aggermann,<sup>5</sup> folgt, Pathos: Für Aggermann stellen die von jeglicher Semantik befreiten onomatopoetischen Einwürfte in griechischen Tragödien, wie etwa »oioioi«, Leerstellen dar. Sie »[...] geben, egal mit welchen Zeichen oder Lauten man sie füllt, ihren affektiven Gehalt nicht adäquat wieder, sie widersetzen sich einer sprachlichen, sprich syntaktischen wie semantischen Logik und reißen Löcher in den Text, da sich ihr Inhalt nicht adäquat erfassen, abbilden oder zur Sprache bringen läßt.«<sup>6</sup> Diese Leerstellen, deren »affektives Potenzial« nicht zu bändigen ist, sind zu »intensiv in der Wahrnehmung und gleichsam zu wenig signifikant für die Darstellung beziehungsweise Artikulation. Gemeinhin«, so Aggermann, »wird dieser Sachverhalt mit dem altgriechischen Terminus *πάθος* umschrieben,

4 Vgl. Christoph Asmuth, *Mitte*, in: *Metzler-Lexikon Philosophie*, hrsg. von Franz-Peter Burkard und Peter Prechtel, Stuttgart [u. a.] 2008, S. 379f.

5 Auf die Idee der Leerstelle insbesondere unter dem von Lorenz Aggermann erörterten Begriff des Pathischen, habe ich u. a. bereits in einem Artikel zu Salvatore Sciarrino unter anderen Vorzeichen hingewiesen. Vgl. dazu Gordon Kampe, *Öffnen und Schließen. Gedanken zur Choreographierung des Mundraumes in Vokalmusik Salvatore Sciarrinos*, in: *Die Tonkunst* 7 (2013), H. 3, S. 370–377; siehe außerdem Ders., *Leere, verdichtetes Nichts: Gedanken über Leerstellen und Komplexität in Tuschezeichnungen Gerald Eckerts*, in: *Nahtstellen*, hrsg. von Gerald Eckert, Saarbrücken 2014, S. 2.

6 Lorenz Aggermann, *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*, Berlin 2013, S. 8.

der auf jene Widerfahrnisse verweist, die dem Menschen zustoßen, ihm ohne eigenes Zutun entgegenkommen, ihn anrühren.«<sup>7</sup> Die Strategie, die Leerstellen nach Möglichkeit auszufüllen, so möchte ich spekulieren, ist einerseits der Versuch, πάθος wenn nicht gänzlich zu vermeiden, so doch bewusst zu dosieren. Denn wenn die Mittellage erst einmal verlassen wird, die Räume nicht ausgefüllt werden, dann hebt sich der Klang folglich besonders drastisch von seinem Umfeld ab: Wenn, im zweiten Teil des Werkes, nach langen Umspielungen der kleinen Terz es–ges in mittlerer Lage, ein sich über sieben Oktaven erstreckender und Vierteltönen angereicherter es-Moll-Klang erhebt, dann erhält dieser gerade durch seine vorher nicht gekannte Weite, eine besondere, beinahe körperlich spürbare Präsenz.

## II – Vom vokalen zum instrumentalen Satz

Eher zufällig stieß der Autor dieser Zeilen auf die enge Verwandtschaft zwischen dem Orchesterstück *Altbau* und dem dreiteiligen Chorstück *Gold* auf Worte von Arno Holz.<sup>8</sup> Enno Poppe komponierte *Gold* 2006 und unterzog das Stück 2013 einer gründlichen Revision, bevor es im März 2014 in dieser Version erstmals mit dem SWR-Vokalensemble in Stuttgart erklang. Zwei der drei Chorstücke, *Moderne Walpurgisnacht* und *Notturmo*, entsprechen in weiten Teilen der Partitur von *Altbau*. So übernimmt Poppe gleich zu Beginn des Orchesterwerkes die Stimmen der hohen Soprane und verteilt sie auf die Stimmen der hohen Holzbläser oder verlegt die Männerstimmen u. a. in den Blechbläsersatz. Dieses sehr konsequent umgesetzte Vorgehen lässt, bei der Kenntnis beider Werke, jeweils einen anderen Zugang zu den Werken zu, denn der Verzicht orchestralen Mischklang zugunsten einer eher am Spaltklang bzw. am Prinzip von gegeneinander gesetzten homogenen Orchestergruppen orientierten Instrumentation verweist direkt auf den zu Grunde liegenden Chorklang. Da einerseits, weil die menschliche Stimme einen begrenzteren Umfang hat, auch im Orchesterstück häufig die extremen Register ausgespart werden und andererseits auch die tiefen Streicher (Viola, zwei Violoncello-Stimmen und Kontrabass) häufig mit den vier tiefen Männerstimmen übereinstimmen, könnte bei den Zwillingswerken *Altbau/Gold* fast von einem Chorwerk für Orchester (und vice versa) gesprochen werden.

Dennoch gibt es zahlreiche Unterschiede, an denen deutlich erkennbar ist, wo Poppe entweder den chorischen Satz ins Orchester überträgt oder genuine Orchestermusik komponiert. Einige Beispiele sollen den Aspekt der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Chor- und Orchester paradigmatisch erörtern: Für das Wort »Verfahren« etwa (T. 2), hat Poppe einen 3/8-Takt vorgesehen, die Betonung liegt hier folglich auf der zweiten Silbe der zweiten Achtelnote. In *Altbau* hingegen werden die ersten beiden Achtel durch Woodblock-Schläge betont. Trotz gleicher Noten ändert sich so nicht nur die Klangfarbe: Sind dem Hörer beide Stücke bekannt, kann es hier zu einer spürbaren Differenz in der Wahrnehmung kommen, da die zunächst marginal erscheinende Modifikation nicht nur die Klangfarbe, sondern auch den Gestus des Taktes verändert. Ähnlich feine Veränderungen finden sich u. a. in T. 37: Im Text heißt es »Alle

---

7 Ebd., S. 8.

8 Der Autor dankt Till Knipper für den Hinweis auf diesen Umstand.

gegen alle«; jeder Silbe wird eine Achtelnote zugeordnet, z. B. Soprane 4 und 5: ges–f–g–fis–a–gis. In der analogen Stelle des Orchesterwerks hingegen entspricht die Umgebung dieser Stelle zu weiten Teilen dem Chorstück, lediglich die Diastematik wird leicht verändert, wenn es in der ersten Violine nun es–d–es–es–e–d heißt und somit durch die Änderungen hin zu Pendelbewegungen in vorwiegend großen Sekundsritten sich die Gestik dieses Taktes verwandelt.

An anderen Stellen (z. B. T. 69ff.) lässt Poppe die Gestik zwar weitgehend unangetastet, reicht aber im Orchesterstück, zumeist in Marimba- und Vibraphon, die Akkorde des Chorstückes mit zahlreichen zusätzlichen Tönen auf engem Raum zu Kleinclustern an. Auch hier schließt der Komponist etwaige Leerstellen – für Stimmen wäre dieser Satz daher nahezu unmöglich auszuführen. Reine Instrumentalmusikpassagen oder -gesten nehmen im Verlaufe des Stückes sukzessive zu: So finden sich etwa ab T. 70 im zweiten Satz von *Altbau* zahlreiche Skalenbewegungen, Vierteltonmelodien oder rhythmische Gesten, die eindeutig instrumental gedacht und so auch nur von Instrumenten ausführbar sind. Es scheint beinahe so, als würde sich die Orchestermusik nach und nach ihr Terrain zurückerobern und die Chormusik gewissermaßen mit ihren eigenen Möglichkeiten übermalen. Das wird insbesondere in den letzten Takten deutlich: *Gold* und *Altbau* schließen jeweils auf dem Ton f im Pianissimo. Während das Chorstück endet, indem der letzte Konsonant »d« (von »Gold«) deutlich abphrasiert werden soll, endet das Orchesterstück mit wenigen, zarten Pendelgesten, mit einem Element also, das für Poppes Instrumentalmusik der letzten Jahre so typisch geworden ist.

Einerseits markiert Poppe also durch zuweilen winzige Unterschiede in den Partituren die jeweilige Eigenständigkeit der beiden Werke, die dann umso deutlicher hervortritt, je feiner die Unterschiede zwischen einem typischen Chorsatz und einem ausschließlich für Orchester gedachten Satz sind. Andererseits gibt es Passagen, die so plastisch hervorstechen, dass man beim Hören des Orchesterstücks die analoge Passage des Chorstückes immer mitdenken wird: Wenn in *Gold* gegen Ende des ersten Satzes dauerhaft und zumeist im Fortissimo »alle, alle, alle« skandiert wird und sich an der entsprechenden Stelle von *Altbau* im gleichen Rhythmus ein Orchestertutti ins Metrum bohrt, wird man jenes kaum hören können, ohne die Worte des Chores innerlich mit zu synchronisieren.

Wurden zu Beginn bereits kurz die Ähnlichkeiten von Poppes Behandlung des Orchestersatzes zu Instrumentationsstrategien der Romantik erörtert, so sei abschließend noch eine Allusion an einen Topos romantischer Instrumentation erwähnt: Der zweite – titellose – Satz von *Altbau* hebt mit der Pendelbewegung einer großen Sekunde (f–g) an, deren Tonraum nach und nach erweitert wird. Der verhaltene Beginn ist dem Englischhorn anvertraut, das diese Pendelbewegungen *piano espressivo* auszuführen hat. Poppe bezieht sich in der Wahl der Klangfarbe auf die topische Verwendung des Englischhorns in lyrischen Passagen zahlreicher Orchesterstücke, etwa langsamen Sätzen oder Nachtmusiken, des 19. Jahrhunderts. Hector Berlioz charakterisierte das Englischhorn in seiner Instrumentationslehre als »schwermütig, träumerisch, edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrument ist so gut geeignet Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu er-

wecken, wenn der Komponist die verborgenen Saiten zarter Erinnerungen erklingen lassen will.«<sup>9</sup> – Dass dieser Englischhorn-Passage des Orchesterstückes ein mit Notturmo überschriebener Abschnitt in *Gold* zu Grunde liegt, erscheint aus dieser Perspektive betrachtet durchaus sinnfällig.

Der Eingriff, ein Chor- zu einem Orchesterstück geht meines Erachtens über die Idee einer Uminstrumentierung, eines Arrangements oder einer Übermalung weit hinaus. Vielmehr scheinen beide Werke zwei Seiten einer Medaille zu sein, bei der die Frage nach dem Original obsolet wird, da eine synchrone Aufführung zweifellos möglich (und wünschenswert!) wäre, ohne dass es zu Redundanzen kommen müsste. Anhand dieser hypothetischen Aufführung müsste auch die Wirkung der gegenseitig aufeinander einwirkenden Leerstellen untersucht werden und zudem der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich die Semantik des Chorstückes auf die Rezeption der Orchesterpassagen auswirkt.

Dass Partituren wie *Altbau* oder *Gold* solch wesentliche Eingriffe und Umformungen aushalten und dabei dennoch gleichberechtigte Werke bleiben, zeugt einerseits von der im Material eingeschriebenen Variantenvielfalt, die durch den zwischenzeitlichen Abschluss des Kompositionsprozesses offensichtlich nicht erschöpft ist und weiter wuchern kann. Zum anderen zeugt es auch von der Robustheit des verwendeten Materials, das offensichtlich zahlreiche Anlagerungen und Umformungen aushält, ohne währenddessen an substantieller Kraft zu verlieren. Da mag der *Altbau* auch bröseln oder einen neuen Anstrich bekommen: Das Fundament scheint zu halten.

#### CD-Tipps:

- *Altbau* für Orchester (2008). SWF-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Leitung: Pierre Boulez. Enthalten in: CD *Donaueschinger Musiktage 2008*, NEOS 10941
- *Holz* für Klarinette und Ensemble (1999/2000); *Knochen* für Ensemble (1999/2000); *Öl* für Ensemble (2001). Ernesto Molinari (Klarinette), Klangforum Wien, Leitung: Stefan Asbury. Wergo WER 6564 2
- *Interzone. Lieder und Bilder* (2003/04). Omar Ebrahim (Stimme), Neue Vocalsolisten Stuttgart, Ensemble Mosaik, Leitung: Jonathan Stockhammer. Kairos 0012552KAI
- *Wespe* für Solostimme (2005); *Trauben* für Klaviertrio (2004/05); *Schrank* (1989–2009) für neun Musiker; *Salz* (2005) für Ensemble. Ensemble Mosaik, Leitung: Enno Poppe. Kairos 0013252KAI

---

<sup>9</sup> Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, Bd. 1, S. 199.