

## Spot

### „Todesfuge“ oder Synästhesie im Kompositionsprozess

### Violeta Dinescus Streichquartett als Reflex auf ein Bild ... als Reflex auf ein Gedicht ...

Günter Kleinen

1993 komponierte die seit 1982 in Deutschland, heute in Oldenburg lebende rumänische Komponistin ihr zweites Streichquartett. Sie gab ihm die Überschrift „Reflexionen über das Bild ‚Paul Celans Todesfuge‘ von Hans Werner Berretz“. Die Inspirationen erhielt sie allerdings nicht nur von dem 1989 entstandenen Bild, das mit Ölfarben in einer Beton/Mischtechnik auf Papier gemalt ist. Dieses ist mit einer markanten, abstrakten Formgebung in den Farben schwarz und rot vor einem beigen Bildgrund gehalten. Unauffällig, jedoch integriert ins Zentrum des Bildes erscheint als schwarzer Schriftzug das Wort „Todesfuge“. So ist auf den Begriff gebracht, was durch die Farben Schwarz und Rot bereits assoziiert wird: die Unfasslichkeit des Todes. Diese Intention ist durch Celans Gedicht vorgegeben, und zwar sowohl für das Bild durch diese „Signatur“ des halbjudischen Malers als auch für das Streichquartett durch die auf das Bild Bezug nehmende Widmung der Komponistin (vgl. Abb. 1).

Bezug auf ein Bild nimmt die Komponistin auch schon in einem Bläserquartett (*Impressionen nach Bildern von Hans Werner Berretz*). Und der Maler legte u. a. eine Bildpartitur zum 1. Streichquartett von John Cage vor, ein *Seid nüchtern und wachet* nach Alfred Schnittke, eine Sonate für Violine und Klavier nach Galina Ustwolskaja, es gibt *Memories per Violeta Dinescu* und weitere Bilder mit einem eher allgemeinen Musikbezug (*Komposition, Klänge*). Das alles erinnert an vergleichbare synästhetische Zusammenhänge bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und anderen.

Was aber den künstlerischen Austausch und die wechselseitigen Inspirationen zwischen Violeta Dinescu und Hans Werner Berretz als etwas Besonderes auszeichnet, ist die Tatsache, dass nicht nur Bilder nach Kompositionen und Musik nach Bildern entstanden sind, sondern dass, wie im Fall der

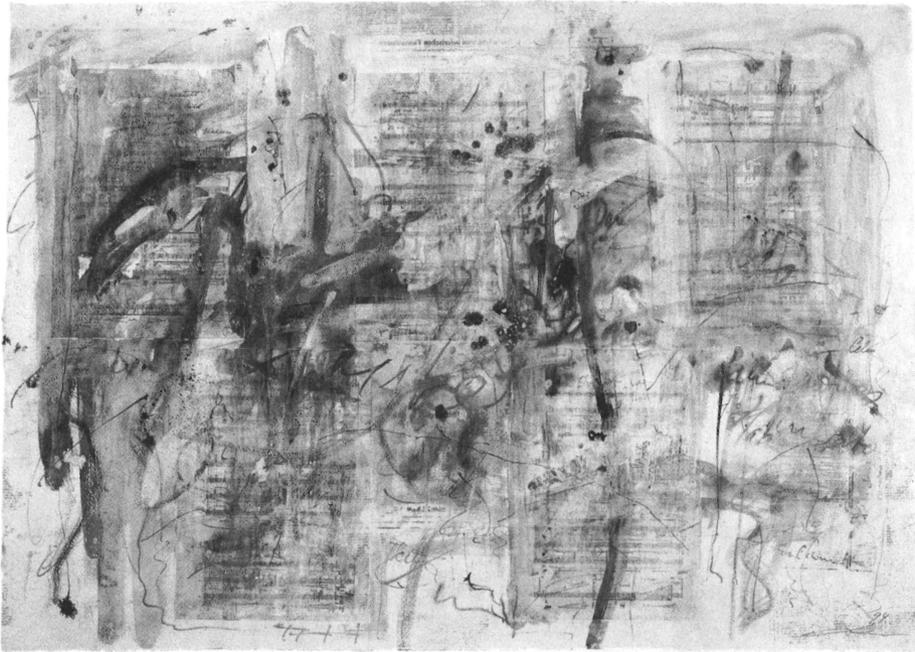


**Abb. 1:**

Ha Webe, Todesfuge. Paul Celan gewidmet. Beton/Mischtechnik auf Papier,  
84 x 60 cm (1989)

*Todesfuge*, als drittes Medium ein lyrischer Text, nämlich das Gedicht von Paul Celan, beteiligt ist (er wurde 1952 erstmals in der Sammlung *Mohn und Gedächtnis* veröffentlicht) und dass der Maler darüber hinaus, nachdem das Bild als Streichquartett neu komponiert worden ist, 1993 eine erneute Transformation in das visuelle Medium vornimmt: Er erstellt in einer Mischtechnik „auf Partitur auf Papier“ eine „Bildpartitur zum Streichquartett“. Dabei dienen die originalen Partiturseiten als Materialbasis und zugleich als ein Teil des Bildes, das in die neue „Bildpartitur“ völlig integriert ist, als Teil auch der bildnerischen Botschaft (vgl. Abb. 2).

Im Gespräch erläutert die Komponistin, dass für ihre Komposition das Bild den Anstoß gegeben hat. Sie sieht das so: „Der Maler schafft durch die Farbe Skulpturen, so etwas wie eine Brücke zwischen Klang und Farbe.“ Sie charakterisiert den sparsamen Farbgebrauch bei Berretz. „Er benutzt Elementarfarben, ist also im Grund genommen asketisch. Das Umgehen mit Farbe ist eine sehr musikalische Sache.“ Die irisierende Farbgebung in leisen wie in lauten Klängen, die ständigen dynamischen Wechsel, die artikulatorische Vielfalt und Schattierungen durch den Zusammenklang der Instrumente usw. erweisen sich denn auch als die auffälligste Differenz zum Bild.



**Abb. 2:**

Ha Webe, Bildpartitur zum Streichquartett von Violeta Dinescu.  
Mischtechnik auf Partitur auf Papier, 95 x 65 cm (1993)

Die Komponistin nennt ihre Musik auch „ein Spiel mit Farben und magnetisierenden Tonfeldern“.

Darüber hinaus aber ist Celans Text von essenzieller Bedeutung für die Entwicklung der musikalischen Struktur. „Die Musik ist ein Spiel mit Proportionen wie in dem Gedicht von Paul Celan. Die intensivsten Momente liegen im Wechselspiel.“ Der Text ist in Proportionen zerstückelt und wird mit neuen musikalischen Modellen neu komponiert oder zusammengesetzt. „Als Komponistin bringe ich so etwas wie eine rhythmisierte Fortsetzung, das ist ein musikalisches Gesetz.“

Im lyrischen Text arbeitet der Dichter mit ständig wechselnden Permutationen einiger weniger Textelemente: u. a. „schwarze Milch“, „wir trinken sie“, „schaufeln ein Grab“, „aschenes Haar Sulamith“, „goldenes Haar Margarete“, „Grab in der Erde“, „Grab in den Wolken“, „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“. Die permanente Wiederholung dieser Worte in immer wieder neu gefundener Anordnung erweist sich auch für die musikalische Komposition als fruchtbarer Ansatzpunkt. Dass die vier Textstrophen nicht unbedingt in der Musik wiederkehren und dass diese Elemente in der Musik anders verknüpft werden als im lyrischen Text, versteht sich von selbst. Solche direkten Entsprechungen sucht die Komponistin zu vermeiden.

Stattdessen treten andere musikalische Gesetze in Erscheinung, die ihren Personalstil prägen. Er hat mit ihren Ursprüngen zu tun. Rumänien ist für sie mit den reichen, mehr als zweitausendjährigen kulturellen Traditionen des Ostens verbunden, die hier zu Lande weitgehend ignoriert werden. Violeta Dinescu stellt das horizontale Denken in der Heterophonie des Ostens und das eher vertikale Musikdenken des Westens gegenüber, das auch in der Polyphonie noch mit der Harmonik des Kantionalsatzes verbunden ist (wenigstens für einen bestimmten Zeitraum). Zugleich setzt sie mit ihrer Musik eine Integration der Prinzipien des horizontalen und vertikalen Musikdenkens ins Werk. Das läuft auf den Grundzug einer Interkulturalität und des kulturellen Austauschs für ihr Komponieren hinaus.

Interessanterweise gibt sie musikpsychologische Interpretationen der von ihr gewählten Stilmittel. So funktionieren der Orgelpunkt in der östlichen Musik anders als im Abendland. „Er kreierte Klangräume, in der Höhe auch Klangschatten.“ Ähnlich wie bei den französischen Spektralistern, als deren Urahn sie Olivier Messiaen nennt, trifft sie die Auswahl ihres musikalischen Materials aus den oberen Regionen der Klangspektren. „Töne mit struktureller Bedeutung setzen Impulse. Intervallkonstellationen und Klänge besitzen eine Farbfunktion und bewirken eine Verräumlichung. Instrumente wirken wie Schatten. Ein Loch ist wie ein Schrei in der Stille.“ Die Anknüpfung bei dem Synästhetiker Olivier Messiaen erfolgt nicht zufällig. Dinescu fügt dem aber noch eine politische Funktion hinzu: Mit ihren Tonvorräten oder auch Modi verfolgt sie die Strategie, unterschiedliche Kulturen zusammenzubringen, und darin liegt auch eine wichtige Botschaft ihrer Musik.

Zur Beschreibung ihres Tonvorrats verwendet sie u. a. die Metapher eines Hochhauses, das viele Etagen hat, die von Scheinwerfern unterschiedlich beleuchtet werden. Mit den Spektralistern teilt sie ihre Vorliebe für die „oberen Etagen“, die oberen, chromatischen bis mikrotonalen Bereiche des Klangspektrums, die ihre tonale Basis kaum mehr ahnen lassen. Sie ist sich bewusst, dass sie sich in unterschiedlichen Tonsystemen bewegt, die nicht kompatibel sind. Dennoch stellt sie die Welten nebeneinander und interpretiert die gleichschwebende Temperatur des Andreas Werckmeister als eine „glückliche“ Erfindung. Die zwölfte Wurzel aus zwei als gemeinsamer Nenner könne als funktionierender Kompromiss gewertet werden.

In Dinescus Musik gibt es eine Art Hochzeit zwischen Homophonie und Polyphonie. Im Westen sind Melismen eine Verzierung, im Osten besitzen sie strukturelle Bedeutung. Ein Intervall aus tiefem Basston und hohem Diskant erzeugt, wenn die beiden Intervalltöne leittonartig geringfügig gegeneinander verstimmt sind, Spannung und musikalischen Raum. Ein musikalischer Orgelpunkt schärft unser Gehör, so dass es geringfügige mikrotonale Modulationen der Melodie überhaupt erst wahrnehmen kann. Das eröffnet gute Möglichkeiten für musikalische Heterophonie, die alles andere als Merkmal „primitiver“ Musik ist (wie uns die Musikethnologen des vorigen Jahrhunderts glauben machen wollten); sie ist ein mögliches avantgardistisches Prinzip musikalischer Komposition.

*Streichquartett*  
*Reflexionen über das Bild*  
*'Paul Celans Todesfuge' von*  
*Hans Werner Borch*  
*Violeta Dinescu*

The score is written for four staves: *vl I*, *vl II*, *v*, and *vc*. It includes dynamic markings such as *p*, *fp sub.*, *mf*, *pp*, *fff*, and *ff*. Performance instructions include *vib*, *s. pont*, *c. s. pont*, *s. tasto*, and *ord.*. The notation features various note values, rests, and articulation marks.

Abb. 3:

Partiturseite 1 des 2. Streichquartettes von Violeta Dinescu

Im Streichquartett zeigen schon die ersten Takte eine enorme Farbigkeit. Sie ist Ergebnis sämtlicher Gestaltungsmittel, horizontal wie vertikal, und bezieht sich auf die Melodik, Artikulation, Tonhöhenmodulation (auch Vibrato), Flageolett, Stricharten (*pizzicato* und *arco*), Ansatzpunkt des Bogens (*sul ponticello*, *sul tasto*), Tremoli, langsame (!) Glissandi, Wechsel von der Einstimmigkeit bis zur Vierstimmigkeit, extreme Lautstärken, allmähliche und plötzliche Dynamikunterschiede, auch spannende längere Passagen *senza il minimo crescendo*, Klangmischungen über Orgelpunkten und Ostinati, wechselnde Tonlängen und Ereignisdichten usw. Die Komponistin verwirklicht also tatsächlich das im Gespräch für die Musik reklamierte „Spiel der Farben“ und nutzt die Vielfalt an Möglichkeiten, über die man bei Streichern verfügen kann. Die Interpreten haben zum Teil exakt zu realisierende Noten vor sich, aber immer wieder auch frei zu gestaltende Abschnitte, die zu einer gleich bleibenden klanglichen Basis wiederholt werden. Jede Ausführung wird also anders klingen. Die Melodik entführt in extreme Bereiche, die abgerufenen Klangspektren sind hinsichtlich ihrer tonalen Basis vieldeutig. Gleichwohl bleiben magnetisierende Tonzentren spürbar. Hinter den freien Passagen steckt Absicht: sie führen Identifikationen der Instrumentalisten mit der Musik herbei, die sie realisieren. Immer wenn die Musiker selber entscheiden müssen, auf welche Weise eine Notation klanglich umzusetzen ist, entsteht Eigenes, an dem sie selbst beteiligt sind – eine gute Möglichkeit, ästhetische Fremdheit zu überwinden, ohne dass dabei der Ernst des Sujets „Todesfuge“ vergessen werden könnte (vgl. Abb. 3).

## Nachweise

Houben, Eva-Maria (Hrsg.) (2004). *Violeta Dinescu*. Saarbrücken: Pfau.

Ha Webe (Hans Werner Berretz, o. J. [1993]). Ausstellungskatalog der Galerie Maulberger in Rottach-Egern: *la sombra del caminante* – Bildpartituren. Alsdorf: alpha Druck.

Der Nachdruck der beiden Bilder von Hans Werner Berretz und des Ausschnitts aus der handschriftlichen Partitur von Violeta Dinescu erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autoren.