

Sprache im Spielraum der Musik

Daß Textdichter und Komponist ein Auftragswerk gemeinsam entwickeln, ist heute zur Ausnahme geworden. In früheren Zeiten war es eher die Regel; ja, es gab verbindliche Übereinkünfte, wie ein Opern-, ein Kantaten- oder Oratorientext gearbeitet sein sollte, um bestimmte musikalische Figuren abrufen zu können.

Klaus Lüchtefeld und Heinz Martin Lonquich haben sich schon in den siebziger Jahren – seit ihrer „Kölner-Domfest-Messe“ – zu einem Team zusammengefunden, und wenn der eine für den anderen Texte schreibt, so tut er es gezielt und in der Erwartung einer Musik, deren Stil und Intentionen er aus Erfahrung kennt. In Lüchtefelds Vorlage kontrastieren und durchdringen sich verschiedene Sprachebenen: die der Bibel, der Liturgie und des Gemeindechorals, die der modernen Lyrik und der trivialen Umgangssprache – und sie ergeben zusammen eine Textcollage, besser: eine Textmontage, welche die Stilkomponenten der Komposition bereits deutlich vorzugeben scheint. Es ließe sich eine Collagenkomposition in der Nachfolge der sechziger Jahre vermuten, etwa im Sinne Bernd-Alois Zimmermanns, durch dessen Schule Heinz Martin Lonquich ja gegangen ist. In Zimmermanns Spätwerk erscheint unsere abendländische Musikgeschichte – vom gregorianischen Choral bis zur postseriellen Gegenwart – noch einmal im Zeitraffer zitiert und übereinandergestützt: als Zerreißprobe, als verzweifelte Endzeitmusik. „Auf dem Rand der Mauer“ – sollte der Titel ähnliches andeuten?

Wer die Partitur aufschlägt, wird indessen überrascht sein, je weiter das Stück fortschreitet. Zunächst einmal erfüllt die Vertonung die Erwartungen des Textes: Aus einem amorphen, aleatorischen Chaos formiert sich ein diatonisches Umeinanderschwingen gregorianischer Melodik – der alten Motettenform folgt ein verfremdeter Tango – der Sprachcollage ein postserielles Klavierquintett – der Choralfiguration ein Danse macabre – und so entfaltet sich in den vierundzwanzig Teilen der Gesamtanlage eine Art Kaleidoskop unterschiedlicher Konstellationen von musikalischer Gegenwart. Ähnlich verhält es sich mit dem Klangbild, das von Satz zu Satz wechselt – und auch hier sind der Assoziationen viele, sie erinnern zum Beispiel an Bachsche Kantatenbesetzungen ebenso wie an die Klangfarbenwechsel in Schönbergs *Pierrot lunaire*. Und was die Gattung betrifft, so berührt das Werk ebenso kaleidoskopisch Bachs Passionen wie Mendelssohns Oratorien, das Brahms'sche Requiem ebenso wie Zimmermanns Spätwerk und entzieht sich doch allen: denn nichts von alledem wird – wie bei Zimmermann – bewußt zitiert, nichts ist

einem rationalen System unterworfen, sondern scheint vielmehr, wie in rätselhafter Umschlingung, aus dem Unterbewußten gesteuert. Die Musik folgt zwar den Widersprüchen der Wortwechsel, hebt sie aber zugleich auf: indem sie alles, was ihr begegnet, verinnerlicht.

Aber dadurch kommt sie über ihre Vorgaben hinaus und verdoppelt sie nicht; vielmehr vermag sie das Material zu transzendieren und „auf den Rand der Mauer“ zu bringen. Daß diese Aufgabenteilung strategisch gelingt, darin besteht wohl die besondere Qualität der Zusammenarbeit, die sich zwischen Autor und Komponist im Procedere entwickelt hat. Lonquichs Musik ist ganz und gar darauf ausgerichtet, über den Rand hören zu wollen; sie interpretiert den Titel des Werkes als ein metaphysisches Verlangen. Sie zielt nicht – wie die Musik des einstigen Lehrers – auf eine existentialistische Auseinandersetzung, sondern auf eine mystische Vereinigung – ja sie ist in ihrer Gänze eine betende, eine preisende Musik: Der Kirchenmusiker Lonquich, der ein tausendjähriges Stilgemisch an Überlieferungen alltäglich auszuhalten hat und ihm geduldig dient – er hat den Zimmermannschüler Lonquich gewissermaßen umgepolt. Daran hängt auch, daß die räumliche Konzeption, die das Auftragswerk verfolgt, in der Musik eine verinnerlichte Dimension erfährt: Ihre Polyphonie der Stile durchschreitet und überbrückt die Zeiten und Räume – und sie läßt sie nicht klaffen, sondern versöhnt sie miteinander.

Aber es gibt noch eine andere, entscheidendere Polyphonie – und das ist die der vielfach verwobenen Aussageweisen: Wer die einzelnen Stimmen verfolgt, wird nämlich entdecken, daß jede Vokal-, aber auch Instrumentalstimme ihre eigene Gestik, ihren eigenen Sprachduktus hat, so daß sich an den Höhepunkten der Partitur viele Interpretationsschichten zu einer Summe, ja Übersumme intensivieren. Bei richtiger Ausführung muß man deshalb erwarten, daß die Musik eine ebenso sinnliche wie transzendierende Kraft entfaltet.

Heinz-Albert Heindrichs