

Januar 2017 · Nr. 1 · Jg. 11 (2017)

# DIE TONKUNST

MAGAZIN FÜR KLASSISCHE MUSIK UND MUSIKWISSENSCHAFT



THEMA: ERSTE WERKE. MUSIKTHEATER IM 21. JAHRHUNDERT

DIE TONKUNST, Ausgabe Januar 2017

**THEMA – ERSTE WERKE. MUSIKTHEATER IM 21. JAHRHUNDERT**

Gesa zur Nieden und Birger Petersen: Vorwort ..... 2

Gesa zur Nieden: Komponierte Musiktheater-Historiographie:  
Oscar Bianchis und Joël Pommerats Oper *Thanks to my eyes* (2011) ..... 3

Oscar Bianchi: *Circled Existence* ..... 13

Birger Petersen: Oper für die Gegenwart  
*Kannst du pfeifen, Johanna* von Gordon Kampe ..... 16

Gordon Kampe: Manches ist noch ganz schön.  
Über meine Oper *Mondstrahl* ..... 25

Oliver Korte: Von den Kreisbahnen des Denkens  
Zum Libretto meiner Oper *Copernicus* ..... 34

Immanuel Ott: Die Vermessung des Raums  
Oliver Kortes *Copernicus* ..... 41

Stefan Drees: Opernexperiment im Wildwest-Szenario  
Juliane Kleins *westzeitstory* (2001 / 2006) ..... 49

Interview: »...ein gewisses dramaturgisches Geschick...«  
Juliane Klein im Gespräch mit Stefan Drees über ihre Musiktheaterkompositionen ..... 62

**FOYER – Berichte, Jubiläen, Kongresse, Nachrichten**

Nach 70 Jahren noch »neu«? Die 48. Darmstädter Ferienkurse ..... 72

Kongress-Review ..... 74

Nachrichten & Kongresse ..... 76

**NEUERSCHEINUNGEN – Fachliteratur, Noten**

Rezensionen ..... 79

Klaus-Jürgen Sachs: *Musiklehre im Studium der Artes. Die Musica (Köln 1507) des Johannes Cochlaeus* (79); Sven Hiemke: *Heinrich Schütz: Geistliche Chormusik* (81); Michele Calella: *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit* (83); Susanne Popp: *Max Reger – Werk statt Leben* (85); Marie-Louise Herzfeld-Schild: *Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis* (87); Adrian Kuhl: »Allersorgfältigste Ueberlegung«. *Nord- und mitteldeutsche Singspiele in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (89); Stephanie Klauk, Luca Aversano, Rainer Kleinertz (Hgg.): *Musik und Musikwissenschaft im Umfeld des Faschismus* (91); Frido Mann: *An die Musik. Ein autobiographischer Essay* (93); Christian Ahrens: *Die Weimarer Hofkapelle 1683–1851. Personelle Ressourcen – Organisatorische Strukturen – Künstlerische Leistungen* (95); Tobias Robert Klein: *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation* (96); Hans Brandner, Michael Haverkamp (Hgg.): *Alexander Truslit: Gestaltung und Bewegung in der Musik. Reprint der Ausgabe Berlin 1938 (mit DVD)* (98); Anna Symanczyk, Daniela Wagner, Miriam Wendling (Hgg.): *Klang – Kontakte. Kommunikation, Konstruktion und Kultur von Klängen* (100); Barbara Neumeier: *Der Pommer. Bauweise, Kontext, Repertoire* (102); Nathalie Meidhof: *Alexandre Étienne Chorons Akkordlehre. Konzepte, Quellen, Verbreitung* (104); Christopher Hogwood (Hg.): *Leopold Koželuch: Sämtliche Sonaten für Clavier IV* (106); Ulrich Drüner: *Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens. Biografie* (107); Reinmar Emans, Ulrich Krämer (Hgg.): *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (109); Matthias Schäfers: *Die Symphonische Dichtung im Umkreis Liszts. Studien zu Hans von Bülow, Felix Draeske und Alexander Ritter* (111); Adolf Nowak: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (113)

Verlags-Neuheiten ..... 114

**SCHALLTRICHTER – Tonträger**

CD-Rezensionen ..... 117

Pretty Yende (Sopran); Coro del Teatro Municipale di Piacenza, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Marco Armiliato (Leitung): *Pretty Yende – A Journey* (117); Georg Kulenkampff (Violine); Philharmonisches Orchester Berlin, Karl Böhm (Dirigent) und Saschko Gawriloff (Violine); Westfälisches Sinfonieorchester, Walter Gillissen (Dirigent): *Robert Schumann: Violinkonzerte. Erstmalige Dokumentation der Uraufführungen: Violinkonzert d-Moll WoO 1 und Violinkonzert a-Moll nach dem Violoncellokonzert op. 129* (118); Alina Ibragimova (Violine); Cédric Tiberghien (Klavier): *Mozart: Violin-Sonaten* (120); Jonathan Plowright (Klavier); Jonathan Powell (Klavier); Yuri Favorin (Klavier); Florian Uhlig (Klavier); Martin Jones (Klavier); Cyprien Katsaris (Klavier); Alex Hassan (Klavier): *Rarities of Piano Music at »Schloss vor Husum« from the 2015 Festival – live* (122)

CD-Neuheiten ..... 124

**HUMOR** ..... 127

**DANK / AUTOREN / IMPRESSUM** ..... 128

Immanuel Ott

## Die Vermessung des Raums

Oliver Kortes *Copernicus*

Oliver Kortes Oper *Copernicus* stellt die bislang ausführlichste Auseinandersetzung des Komponisten mit Raum und Räumlichkeit dar. Als Komponist ist er seit langem fasziniert von Raum sowohl in physikalischer wie metaphorischer Hinsicht und von Räumlichkeit als musikalischem Parameter. In vielen seiner Werke lässt er sich hiervon künstlerisch inspirieren und experimentiert mit seiner Übertragung in musikalische Strukturen. Diese Auseinandersetzung kann dabei auf den unterschiedlichsten Ebenen einer Komposition und in unterschiedlichem Umfang geschehen, prägt aber Kortes musikalisch-kompositorische Vorstellung auf grundsätzliche Weise. In seinen Äußerungen zu *rien nul*, einer für das Berliner modern art sextet geschriebenen Komposition, die von einem Gedicht von Samuel Beckett ausgeht, legt er mehrfach dar, inwiefern er mit musikalischen Phänomenen räumliche Vorstellungen verbindet: »Überall klafft der leere Raum: in den Pausen zwischen zwei Tönen, in der Lücke zwischen einem hohen und einem tiefen Ton und sogar im Inneren eines Tones selbst, zum Beispiel in der Körperlosigkeit eines hingehauchten Flageolets.«<sup>1</sup> Hier steht das fast selbstverständlich gewordene Bild, Töne seien »hoch« oder »tief«, neben der assoziativen Verbindung von Klängen mit Körpern und ihren Volumina, gerade in *rien nul* spielt aber auch die Vorstellung von Zeit als räumlichem Phänomen in der Musik eine entscheidende Rolle: »Die sicherlich wichtigste Größe, welche den innermusikalischen Raum definiert, ist die Zeit. Nicht zufällig bezeichnen wir eine Zeitstrecke ganz selbstverständlich als ›Zeitraum‹. Zeit ist schwer nur als zweidimensionaler Strahl vorstellbar; im

Gegenteil kann sie sich in unserer Wahrnehmung zu einem gigantischen Volumen auftürmen.«<sup>2</sup>

Kortes Beschäftigung mit den Phänomenen Raum und Zeit ist dabei geprägt durch den wiederholten Versuch, das Verhältnis zwischen menschlicher Erfahrung mit diesen physikalischen Phänomenen einerseits und den physikalischen Phänomenen als universellen Daten andererseits zu bestimmen. Von diesem dialektischen Verhältnis ausgehend gelangt er auf ganz konsequente Weise zu einem persönlichen musikalischen System, in dem Schichten, Pulsationen, Füllungen, Proportionen, Texturen, Trennungen und Vermischungen die zentralen Konstituenten sind, und das thematisch immer wieder kulturelle Errungenschaften, wissenschaftliche Erkenntnisse und menschliche Erfahrungen in Beziehung zueinander setzt. In diesem Sinn ist Kortes Musik nicht allein durch die physikalischen Phänomene inspiriert, sondern versucht mit allen zu Gebote stehenden Mitteln, die Phänomene innerhalb einer Komposition für den Zuhörer deutlich erfahrbar und bewusst zu machen.

*Copernicus* führt die in früheren Werken individuell untersuchten musikalischen, kompositorischen und thematischen Ideen zusammen und verdichtet sie gleichzeitig. Dabei entsteht ein enges Netzwerk aus Bezügen zwischen musikalischen, phänomenologischen und erkenntnistheoretischen Betrachtungen, die einerseits unterschiedliche strukturelle und semantische Ebenen der Oper miteinander verknüpfen, andererseits ergeben sich kategoriale Reibungen, die für Korte immer wieder als kreative Ausgangspunkte genutzt werden. Beispielsweise hat jeder der fünf Akte exakt dieselbe Dauer, die Oper pulsiert also gleichmäßig auf ihrer größten zeitlichen Ebene. Diese Pulsation steht in enger Verbindung zu der periodischen Rotation von Pulsaren, einem stellaren Phänomen,

1 Oliver Korte: *Leere Räume*, in: *Raum in den Künsten*, hg. von Armen Avanesian und Franck Hofmann, München 2010, S. 167–174, hier S. 167.

2 Ebd., S. 168.

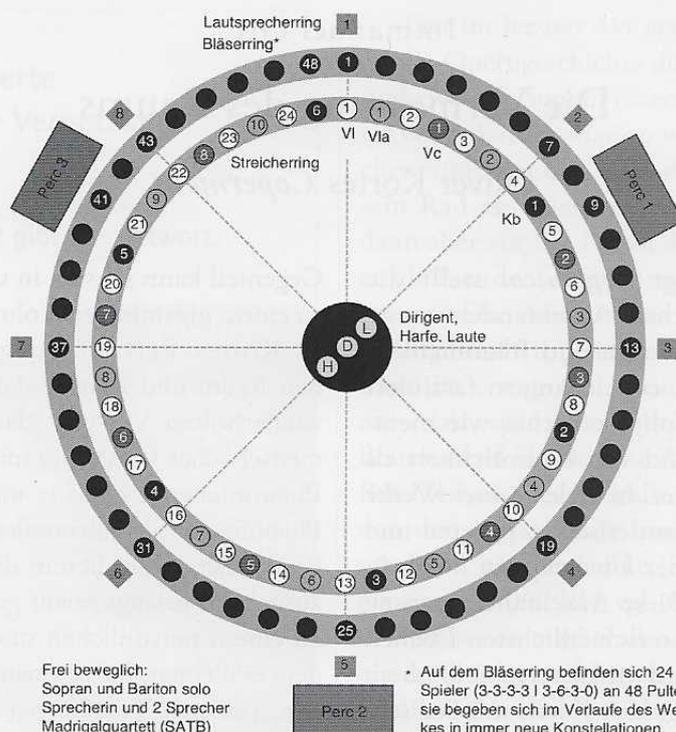


Abbildung 1

Die Aufstellung des Ensembles in »copernicanischen Ringen« um das Publikum herum

das am Ende der Oper durch die Einspielung radioastronomischer Aufnahmen Teil der Musik selbst wird. Während also regelmäßige Pulsationen konzeptioneller Teil der Oper sind und sogar als Naturaufnahme erklingen, ist es aber Kortes erklärtes Ziel, die empfundene Dauer der Akte für den Zuhörer durch die Art der Musik möglichst unterschiedlich zu gestalten – eine Idee, die er in dem während der Arbeit an der Oper entstandenen *Copernicus-Material für großes Orchester* (2012) im kleineren Maßstab untersuchte. In diesem Werk dauert jeder Satz exakt 3 Minuten 50 Sekunden, durch die musikalische Struktur der Sätze wird jedoch eine unterschiedliche Zeitempfindung erzeugt, »erlebte Zeit und Realzeit klaffen auseinander.«<sup>3</sup> In *Copernicus* wird diese Idee auf größere Zeitmaßstäbe projiziert und um die erwähnten Bezüge ergänzt: Korte findet in der einfachen Idee regelmäßiger Pulsationen schnell rotierender Himmelskörper nicht nur die strukturelle Grundlage seiner Oper, sondern

auch die Gelegenheit für wahrnehmungspsychologische Experimente.

Kaum verwunderlich kommt allerdings aber in Kortes »Opera spaziale« dem kompositorischen Umgang mit realem Raum und realer Räumlichkeit eine besondere Bedeutung zu. Eine in dieser Hinsicht zentrale Eigenheit der Oper besteht in der Aufstellung des Orchesters in mehreren Kreisen um das Publikum herum – nicht nur eine kompositorische Grundsatzentscheidung sondern auch ein symbolischer Verweis auf die bahnbrechenden astronomischen Theorien Nikolaus Kopernikus' (vgl. Abbildung 1<sup>4</sup>): »Ganz außen befinden sich acht im Rund aufgestellte Lautsprecher. Eine Position weiter innen folgt ein Ring mit 48 Pulten, in dem sich die 24 Bläser befinden. Sie begeben sich, Wandelsternen vergleichbar, im Laufe des Werkes in immer neue Konstellationen zueinander. Ganz innen ist ein Ring der 48 Streicher, in dem hohe und tiefe Instrumente alternieren. Die Streicher verlassen ihren jeweiligen Ort nicht. Der innere

3 Oliver Korte: *Copernicus-Material für großes Orchester*, Vorwort der Partitur, Hamburg 2012, S. I.

4 Abdruck aus der Partitur mit freundlicher Genehmigung.

Ring soll gegenüber dem im Ring befindlichen Publikum leicht, der äußere stärker erhöht sein, so dass die Bläser gut sichtbar sind. Die drei Schlagzeuger befinden sich außerhalb des äußersten Rings in noch höherer Position.<sup>5</sup>

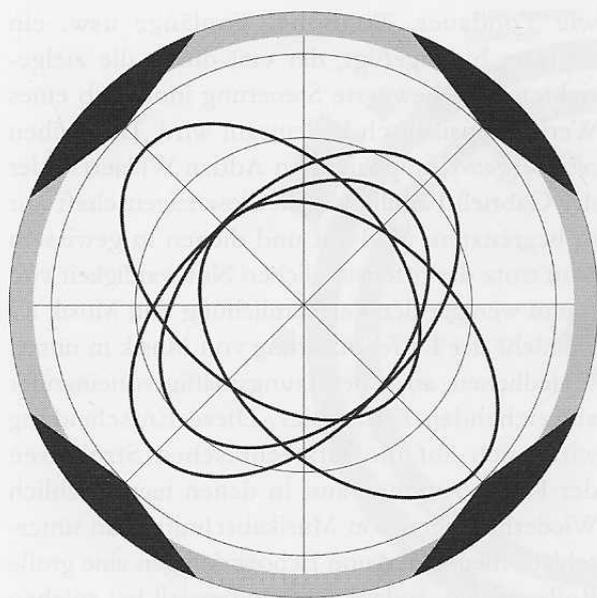
In *Copernicus* zieht Korte gewissermaßen ein Fazit seiner bisherigen Experimente mit räumlichen Ensembleaufstellungen und geht gleichzeitig in jeder Hinsicht darüber hinaus. Während er in *alles fort* für drei im Raum verteilte Chorgruppen (1998/99) die Aufstellung im Dreieck und in *Essay, Kantate für Sopran, Chor und Orchester* (2003–2005) die Verteilung von drei zum Hauptensemble hinzutretenden »Concertini«-Ensembles im Viereck erprobt, findet sich ein Vorläufer der kreisförmigen Aufstellung von *Copernicus* in seiner letzten Orchesterkomposition vor dem Arbeitsbeginn an den *Copernicus*-Werken. Der Sitzplan von *Epiphanie für kleines Orchester* (2007) ist so entworfen, dass die 24 Musiker ebenfalls im Kreis um das Publikum herum sitzen. Jeder zweite Platz ist mit einer Violine besetzt und auf den Plätzen dazwischen wechseln sich nacheinander ein Blechblasinstrument, ein tiefes Streichinstrument und ein Holzblasinstrument miteinander ab. Durch diesen alternierenden Sitzplan ergibt sich in jeder Hörrichtung ein ähnlicher Klangeindruck, eine besondere Eigenschaft solcher Aufstellungen, die in *Copernicus* noch dadurch weiter verstärkt wird, dass auf dem entsprechenden Ring nicht nur mehr Spieler sitzen, sondern darüber hinaus ausschließlich Streicher. Gerade wegen der Richtungsinvarianz hinsichtlich der Klangfarbe muss sich der Komponist in beiden Werken mit einem komplexen kompositorischen Problem auseinandersetzen: In einem gleichmäßig und gleichförmig auf den Raum verteilten Ensemble ist zu jeder instrumentatorischen Entscheidung zusätzlich eine Entscheidung hinsichtlich des Tonerzeugungsorts zu treffen, es ist also nicht nur zu bestimmen, dass beispielsweise eine Geige eine bestimmte Linie spielen soll, sondern auch, welche. Auf diese Weise wird den üblichen musikalischen Grundparametern

wie Tondauer, Tonhöhe, Tonlänge usw. ein weiterer hinzugefügt, der erst durch die zielgerichtete und bewusste Steuerung innerhalb eines Werkes musikalisch bedeutsam wird. Die frühen *cori spezzati*-Kompositionen Adrian Willaerts oder der Gabrieli-Familie weisen diese Eigenschaft nur in begrenztem Maß auf und dienen in gewissem Sinn trotz der offensichtlichen Notwendigkeit von Raum weniger der Verräumlichung von Musik als vielmehr der Differenzierung von Musik in unterschiedlichen, auch besetzungsmäßig voneinander abweichenden Ensembles. Diese Entscheidung wirkt sich auf die satztechnischen Strukturen der Kompositionen aus, in denen hauptsächlich Wiederholungen von Musikabschnitten an unterschiedlichen Orten und Echowirkungen eine große Rolle spielen, sodass sich tendenziell bei solchen Aufstellungen diskrete, sprunghafte und kontrastierende Bewegungen ergeben. Kreisförmige und gleichförmige Aufstellungen erlauben hingegen differenzierte Klangbewegungen, die – abhängig von der Größe des Ensembles – annähernd kontinuierlich verlaufen können und die eher durch Umlaufbewegungen oder gezielte Wachstumsphänomene charakterisiert sind.

In *Copernicus* finden sich beide Aufstellungen gleichzeitig, die Streicher sitzen analog der Aufstellung von *Epiphanie*, die Bläser hingegen schreiten während der Aufführung auf ihrem eigenen Ring zu immer neuen Positionen und bilden dabei stets neue Ensembles, gewissermaßen Ad-hoc-Chöre, die vom Komponisten jederzeit umgestaltet werden können. So findet sich beispielsweise bei der Flöte 1, die von Pult 46 aus spielt, im »Primo Atto«, Takt 179 notiert: »Bis zum Trompetenakzent warten, dann gegen den Uhrzeigersinn zu Pult 28«. Korte schafft sich so ein Ensemble, mit dem er eine umfassende Kontrolle über den Tonerzeugungsort hat, dessen Topologie aber nicht beliebig ist, sondern mit den konzentrischen Ringen um das Publikum herum thematisch auf den Inhalt der Oper verweist.

In jedem Akt der Oper entwirft Korte eine Vielzahl unterschiedlicher Prinzipien, um die Klangbewegungen zu steuern, bestimmt aber einzelne als die vorherrschenden Prinzipien eines Satzes. Der erste Akt ist beispielsweise durch kreisende Klangbewegungen charakterisiert. Diese

5 Oliver Korte: *Copernicus. Opera spaziale für Sänger, Sprecher, Orchester und Elektronik*, Vorwort der Partitur, Hamburg 2015, S. II.



Grafik 1

kompositorischen Grundideen auf der obersten hierarchischen Ebene der Oper können auf unterschiedlichen Mikro- und Mesoebenen der Oper durch andere Verfahren der Klangbewegung überschrieben und modifiziert werden, haben aber maßgeblichen Einfluss auf die klanglichen und satztechnischen Strukturen, die Korte unter diesen Bedingungen in einem Akt komponieren kann. Dadurch ergeben sich hinsichtlich des kompositorischen Prozesses weitreichende Einschränkungen, die der Komponist ganz bewusst sucht: »Mein erster Schritt beim Komponieren besteht sehr oft in der rigiden Vordisposition und Begrenzung des Materials. Ich schränke gezielt meine Handlungsmöglichkeiten ein. An der Widerständigkeit des Materials entzündet sich meine Phantasie.«<sup>6</sup>

Solche Beschränkungen und die sich daraus ergebenden Strukturen erfüllen innerhalb der Oper nicht nur konzeptionelle und dramaturgische Aufgaben, sondern stellen sich auf ganz praktische Weise als nützlich dar. Zum einen dienen sie dem Komponisten sowohl als Inventionshilfe wie auch als Kontrollinstrument, regen also nicht nur die Entwicklung kompositorischer Ideen an, sondern steuern auch deren inhärente Entwicklungsmöglichkeiten, zum anderen ermöglichen sie dem mit einer komplett verräumlichten

Musik weitestgehend unerfahrenen Hörer, die unterschiedlichen Bewegungsarten und Raumkonzeptionen zu differenzieren und dadurch nachzuvollziehen. Gleichzeitig ist die von Korte gewählte Beschränkung auf einzelne Gestaltungsprinzipien als Kommentare zu dem Geschehen auf der Bühne zu verstehen und bewusst auf die inhaltlichen Themen der einzelnen Akte abgestimmt.

Der Grafiker Nicolai Gogoll, ein enger Freund des Komponisten, hat die wichtigsten Raumkonzepte der einzelnen Akte verbildlicht. Sie sind nicht Teil der kompositorischen Ausarbeitung und verweisen auch nicht auf ein konkretes Ereignis in der Oper, sondern sind durch den in einem Akt vorherrschenden Umgang mit Raumrichtungen inspiriert und nach den Vorgaben des Komponisten umgesetzt. Im Folgenden soll der Umgang mit Räumlichkeit, der den einzelnen Akten zugrunde liegt, kurz umrissen werden.

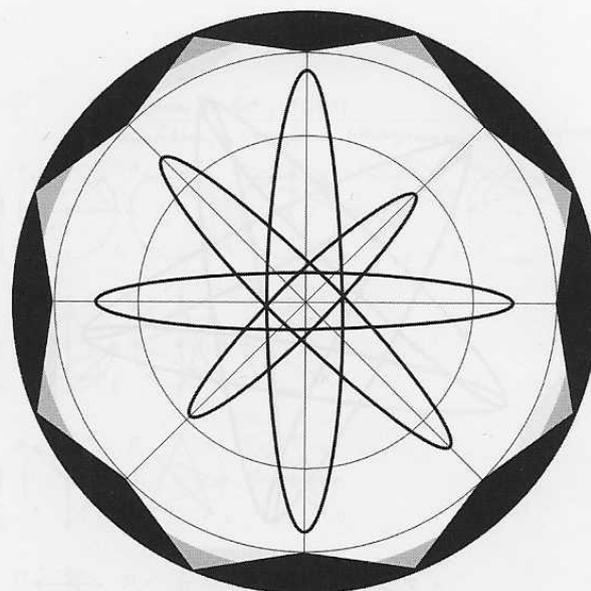
Im ersten Akt (vgl. Grafik 1) setzt Korte sowohl die antiphonal-mehrchörige als auch die kontinuierlich-kreisförmige Art der Klangbewegung in größter Deutlichkeit ein. Zu Beginn der Oper, einer ausschließlich mit Bläsern besetzten, sechschörigen Toccata, stehen jeweils mit vier Spielern besetzte Holz- bzw. Blechbläserensembles alternierend nebeneinander. Musikalisch basiert die Toccata auf zwei Elementen, einem scharf artikulierten Repetitionsmotiv und eher flächigen, weniger texturierten Abschnitten mit Liegetönen. In diesen sich phasenweise abwechselnden Motiven zeigt sich bereits, wie eng musikalisches Material auf seine räumliche Verwendung hin abgestimmt werden muss, denn das akustisch gut lokalisierbare Repetitionsmotiv wird im Sinne der *cori spezzati* von Ensemble zu Ensemble weitergereicht, der Ursprung der im *piano* erklingenden Liegetöne wiederum lässt sich schwerer lokalisieren und hüllt den Zuhörer gewissermaßen von allen Seiten in Klang ein, so dass sich hier eher Verschiebungen zwischen Klangquellen statt Kontrastierungen hören lassen. Mit dem Übergang zu »Tesi«, der ersten Szene der Oper, wird ein radikaler Wechsel im Klangbild vollzogen, denn statt der Bläser spielen nun die Streicher, und mit diesem instrumentatorischen Klangwechsel geht auch ein Wechsel hinsichtlich der räumlichen Auflösung der Tonerzeugungsorte einher. Korte komponiert ab

6 Gespräch mit dem Komponisten am 26. September 2016.

diesem Moment Klangfelder, die aus dichten Ketten von *circulatio*-Motiven bestehen. Indem er diese Linien mit gewissen Überlagerungen von Instrument zu Instrument weitergibt und immer nur eine begrenzte Anzahl von Spielern an einem solchen Feld beteiligt ist, entsteht ein lokalisierter »Klangklumpen«, dessen Bewegung im Kreis akustisch gut nachvollzogen werden kann. Korte benutzt während des Aktes zwei dieser »Klangklumpen«, die sich in gegenläufiger Richtung und variabler Geschwindigkeit um den Zuhörer herum bewegen, während Kopernikus die Schönheit des Alls besingt: »Quid autem caelo pulcrius, nempe quod continet pulchra omnia?« Im Detail finden sich hochkomplexe Variationen dieser Prinzipien innerhalb des Satzes, die sich durch die später wieder hinzutretenden Bläser, die Schlagzeuger und vor allem die Elektronik ergeben. Überlagert werden diese Klangbewegungen noch zusätzlich durch den graduellen Aufbau einer vierhörigen Aufstellung im Bläserring, die erst nach etwas mehr als der Hälfte des Aktes (T. 276) endgültig erreicht wird und durch Veränderung des Spielortes der Bläser geschieht.

Im zweiten Akt (vgl. Grafik 2) wird das Prinzip der Rekonfiguration der Ad-hoc-Chöre in einer Komplexität verwendet, die selbst innerhalb der Oper nicht noch ein weiteres Mal erreicht wird. Immer wieder werden neue Bläserensembles mit jeweils eigenen Klangcharakteristiken gebildet, Holzbläser und Blechbläser miteinander gruppiert oder voneinander separiert, antiphonale Aufstellungen erzeugt oder durch Rotation des ganzen Ensembles auf dem Bläserring der Klang für den einzelnen Zuhörer komplett umgefärbt. Die zweite Hälfte des Aktes ist hier durch einen kleingliedrigen Umbauprozess charakterisiert, der systematisch die Aufstellung von einer Zweiteilung der Bläser in Takt 261 hin zu einer erneut vierhörigen Aufstellung ab Takt 611 steuert.

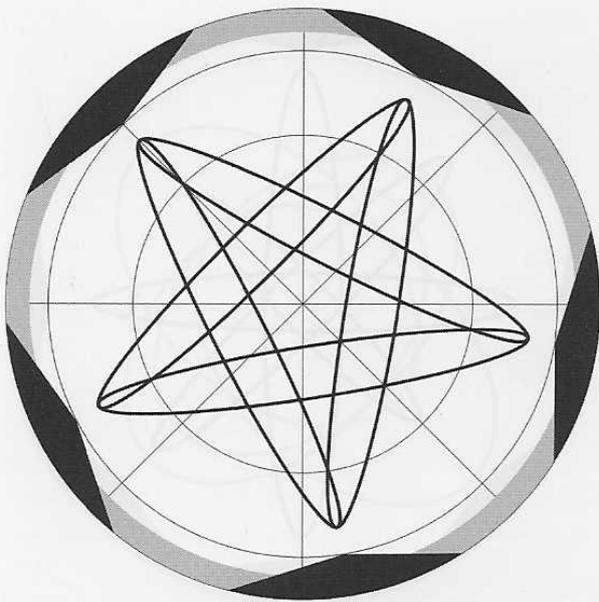
Im Streicherring wiederum finden sich erneut die »bewegbaren Klangklumpen«, statt schneller Bewegungen komponiert Korte hier allerdings langgezogene Klangflächen, deren Zentren sich allmählich weiterbewegen und die dabei durch die Anzahl der beteiligten Instrumente im wörtlichen Sinne räumlich wachsen und wieder schrumpfen. Diese Bewegungen sind durch bestimmte



Grafik 2

Ausbreitungseigenschaften inspiriert, die sich bei Bakterienkolonien finden lassen, die hier aber passend zu den historischen Aussagen zur Pest die epidemiologische Ausbreitung einer Krankheit verdeutlichen sollen. Die einzelnen Stimmen der Streichinstrumente sind bei diesen Prozessen nicht rhythmisch ausnotiert, sondern sehen eine bestimmte Anzahl von Tönen pro Takt vor. Korte assoziiert mit dieser Notationsweise, die sich etwa auch im Satz »Uran« seines Konzerts für zwei Schlagzeuger und Orchester *Die Elemente* (2006/07) finden lässt, statistische Prozesse: »Der Einzelimpuls eines Instrumentes hat keinen wohldefinierten Zeitpunkt mehr. Gesteuert ist stattdessen die Impulsmenge innerhalb eines bestimmten Zeitraums sowie die Schwankungen dieser Menge im Verlaufe größerer Strecken.«<sup>7</sup> Zur Steuerung der Bewegungen in diesem Akt verwendet Korte analog zu den 176 symmetrischen Allintervallreihen, die der gesamten Oper strukturell zu Grunde liegen, von ihm so bezeichnete »Raumrichtungsreihen«. Die Elemente dieser Reihe sind dabei acht im Kreis angeordnete Tonerzeugungsorte, die der okto-phonen Aufstellung der Lautsprecher entsprechen und wie bei Tonreihen gilt auch hier das Prinzip, dass jeder der acht Punkte in der Reihe genau einmal vorkommen soll. Eine zusätzliche Einschränkung ergibt sich dadurch, dass in den Reihen jedes der

7 Ebd.



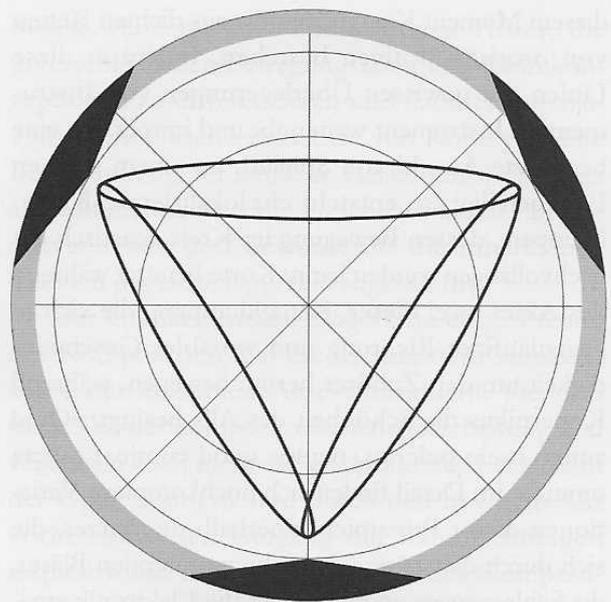
Grafik 3

acht möglichen »Intervalle«, also die Anzahl der im Kreis vorgerückten Positionen, genau einmal erscheinen soll. Unter diesen Bedingungen lassen sich 24 unterschiedliche Reihen bilden, die als Parameterreihen unterschiedliche Eigenschaften der Klangausbreitung und der Wanderung zwischen Tonerzeugungsorten steuert.

Der dritte Akt (vgl. Grafik 3) hat als einziger der Oper einen Untertitel. Korte nennt ihn »Paesaggio Invernale«, also »Winterlandschaft«, und öffnet der Oper damit eine weitere metaphorische Beziehungsebene. Die Auseinandersetzung mit Kälte und Winter findet sich bereits in Kortes früheren Werken wie den *Wintergesängen* (1990), *zögern... schweigen* (1995/96), *Frost* (2001) und in den Sätzen »Schnee« und »Eis« der Komposition *Einige Überlegungen zur Natur des Wassers* (2008). Er verbindet damit einerseits eine gewisse Klanglichkeit und einen musikalischen Gestus, aber vor allem auch eine ganz besondere menschliche Erfahrung: »Es fasziniert mich, dass hier kristalline Klarheit und Schönheit mit frostiger Unnahbarkeit, ja Lebensfeindlichkeit in Eins fällt.«<sup>8</sup>

Besonders in der ersten Szene dieses Aktes, »Predizione«, in welcher zwei Prophezeiungen Nostradamus' nacheinander erklingen und anschließend pointiert einigen Zeilen William

8 Ebd.

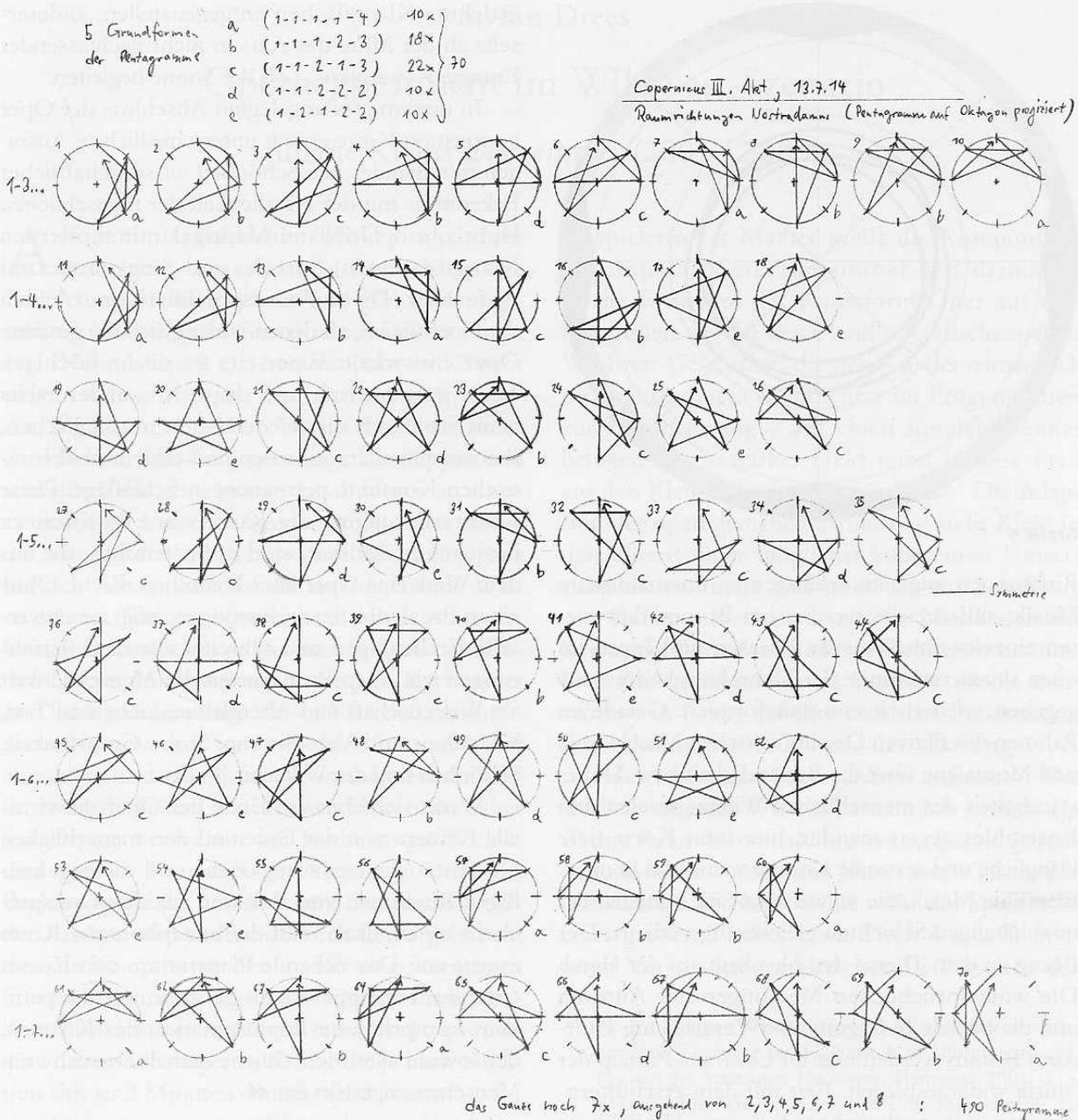


Grafik 4

Shakespeares gegenübergestellt werden,<sup>9</sup> verfasst Korte eine äußerst zurückgenommene Musik, in der die beteiligten Musiker solistisch in immer neuen Kombinationen zusammentreten. Den großen, fast schwarmartigen Prozessen der vorhergehenden Akte wird hier eine kammermusikalische Intimität entgegengesetzt, durch die der Aufführungsraum weit und leer wirkt. Die Musik besteht hier aus eher punktuellen Ereignissen, die nicht nur musikalisch, sondern auch räumlich gesehen voneinander getrennt erscheinen. Zusätzlich werden erstmals drei Sänger auf dem Bläserring positioniert, die ihn in der ersten Hälfte des Aktes einmal prozessionsartig komplett durchschreiten. Später nutzt Korte erstmals in seiner Oper die Möglichkeit, die Streichinstrumente chorisch zu verwenden. Während in beiden vorhergehenden Akten alle Streichinstrumente im Rahmen der Klangrotationen solistisch eingesetzt wurden, spielt Korte in diesem Akt mit zarten, im unisono ausgeführten Klangeffekten, die durch die kreisförmige Aufstellung der Instrumente und den Eindruck, aus jeder Richtung zu kommen, eine ganz neue Klangqualität erhalten.

Die »Raumrichtungsreihen«, die im zweiten Akt der Oper zur Steuerung der Klangbewegungen

9 Vgl. den Text Oliver Kortes zum Libretto im vorliegenden Heft.

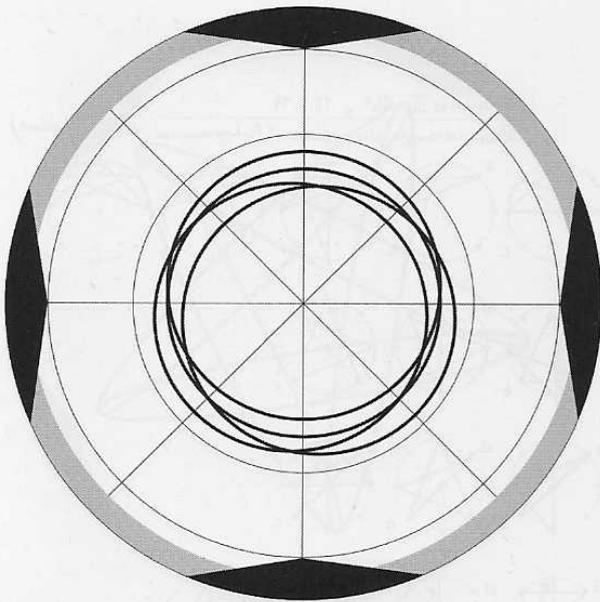


**Abbildung 2**  
Alle auf acht Punkten bildbaren Pentagramme zur Steuerung der Klangbewegungen

genutzt werden, werden hier durch ein anderes Prinzip ersetzt, das den thematischen Fokus des Akts widerspiegelt. Inspiriert durch die doppelte Bedeutung des Pentagramms sowohl in der alchemistischen wie auch der okkulten Literatur katalogisiert Kortés alle Möglichkeiten, ein Fünfeck auf acht Punkten zu bilden (vgl. Abbildung 2)

und benutzt diese Aufstellungen als ein räumliches Grundvokabular.

Im vierten Akt (vgl. Grafik 4 auf Seite 46) geht Kortés durch die Teilung des Instrumentalensembles in drei gleichbesetzte Chöre von zwei unterschiedlichen Klang-eindrücken aus. Einerseits komponiert er bei der Befragung Giordano Brunos durch den Inquisitor eine aus allen



Grafik 5

Richtungen zugleich erklingende, unentrinnbare Musik, andererseits werden bei Brunos Antworten einzelne musikalische Phrasen und Ideen im oben skizzierten Sinne der Mehrchörigkeit weitergegeben, wiederholt und transformiert. Gerade im Rahmen des fiktiven Disputs zwischen Macchiavelli und Montaigne über die Beständigkeit bzw. Unbeständigkeit des menschlichen Willens spielen drei Ensembles gegeneinander; hier lotet Korte tiefe klangliche und texturale Kontraste aus und komponiert eine Musik, die teilweise in fünf voneinander unabhängigen Schichten gleichzeitig verläuft. Der Bezug zu dem Thema des Akts liegt auf der Hand: Die widersprüchlichen Meinungen der Autoren und die brutale Befragung und Verurteilung Giordano Brunos werden hier im *Concertato*-Prinzip der Musik widergespiegelt. Erst mit dem erschütternden Augenzeugenbericht von Brunos Hinrichtung gibt Korte dieses Prinzip auf und komponiert im Zentrum des Aufführungsraums eine intime, nur mit Laute und Harfe begleitete Musik für das Madrigalquartett, die in ruhigster Schönheit von Brunos unmenschlichen Qualen berichtet.

Im letzten Akt (vgl. Grafik 5) greift Korte hinsichtlich der Klangbewegungen auf die Prinzipien des ersten Akts zurück und komponiert im Streicherring enge Klangrotationen. Die Bläser sind erneut in vier Chöre aufgeteilt, die einerseits den grobtexturierten Klangbändern der Streicher

gedehnte Klangflächen entgegenstellen, andererseits ab der Mitte des Akts in nicht nachlassender Energie Kopernikus' Lob der Sonne begleiten.

In diesem großangelegten Abschluss der Oper kontrastiert Korte erneut unterschiedlichste Aussagen miteinander, die Schönheit wissenschaftlicher Erkenntnis mit der Hässlichkeit der menschlichen Hybris, ein Dowland-Madrigal mit modernen Klangrotationen, Sprech- und Singstimme mit Aufnahme. Diese Widersprüchlichkeiten bilden die Fluchtlinien, an denen entlang sich die gesamte Oper entwickelt: Einerseits ist sie im höchsten Maße symmetrisch und dispositiv, andererseits gerät sie durch die wiederholten musikalischen, thematischen, emotionalen und erkenntnistheoretischen Konflikte permanent in Schiefelage. Diese Kontrastierungen, die Korte ohne Position zu beziehen präsentiert, sind es letztendlich, die aus dem Werk eine Oper über Menschen macht. Ohne einen Protagonisten zu benötigen, zeigt sie universelle Erfahrungen und schreitet alle diese Erfahrungen wie einen Prunkgarten der Menschlichkeit ab: Wissenschaft und Aberglaube, Liebe und Tod, Krankheit und Versöhnung, Stolz, Grausamkeit, Schönheit und der Wille zur Macht.

Wenn sich aber am Ende der Oper die virtuelle Kamera von der Erde und den menschlichen Gewalttätigkeiten zurückzieht und die regelmäßigen Rhythmen von Pulsaren aus den Lautsprechern tönen, dann reißt der metaphorische Raum erneut auf: Das tickende Planetarium von Kortes *Copernicus* entpuppt sich als gefaltete, in ein Opernhaus komprimierte Repräsentation des Kosmos, der sowohl alles Menschliche enthält als auch vom Menschen ungestört ist. ◀◀