

Ulrich Kaiser

Zeichen am Weg

Analytische Beobachtungen zu den sechs Miniaturen für Männerchor und Klavier zu vier Händen von Heinrich Poos

Als ich gebeten wurde, für die vorliegende Festschrift einen Beitrag über eine Komposition von Heinrich Poos zu schreiben, fühlte ich mich vor ein großes Problem gestellt: auf der einen Seite empfinde ich die analytische Beschäftigung mit Musik des 20. Jahrhunderts oftmals als sehr unbefriedigend, auf der anderen schätze ich viele Vokalkompositionen von Poos und möchte auch denen, die nicht einen unmittelbaren Zugang zu diesen Werken verspüren, ein durch Analyse vermitteltes Verständnis ermöglichen.

Der Grund meiner Zurückhaltung gegenüber der Analyse neuerer Musik liegt zum einen in meinem Unverständnis für eine bestimmte Art zeitgenössischer Kompositionen, zum anderen aber auch in der sich in zahlreichen Aufsätzen dokumentierenden momentanen Ohnmacht der Musiktheorie gegenüber vielen Klangerscheinungen unseres Jahrhunderts. Ist es durch abstrahierende Analyse¹ z. B. einer Sonate von Wolfgang Amadeus Mozart heute möglich, auch intuitiv erfahrbare musikalische Wirkungen, stilistische Eigenarten usw. zu erklären und auf bestimmte Momente im Tonsatz zurückzuführen, so scheint mir eine solche Differenziertheit in bezug auf eine spezifische „neue“ Musik² wenn überhaupt, dann nur äußerst selten zu gelingen. Dabei ist es unerheblich, ob die Gründe hierfür in der fehlenden zeitlichen Distanz, in mangelhaften analytischen Methoden, in den Kompositionen selbst oder auch im Kulturpolitischen bzw. Soziologischen liegen: Fakt ist, Analysen von älterer und Analysen von neuerer Musik leisten zur Zeit nichts Vergleichbares. Eine mögliche Vermittlung sehe ich in der Auffassung von Analyse, wie sie 1926 von August Halm formuliert worden ist: *„Die gute Analyse aber will nun ja gerade auf die Zusammenhänge führen, und die Allermeisten haben das groß nötig; ja man kann ruhig behaupten: der normale Zuhörer löst*

¹ Vgl. zur Begrifflichkeit der „zeitimmanenten bzw. historisierenden“, „abstrahierenden“, „rezeptionsgeschichtlichen“, „psychologischen oder persönlichkeitsdeterminierten“, „wertfreien bzw. voraussetzungslosen“, „zweckgebundenen“ und „offenen“ Analyse Gerold W. Gruber, Artikel *Analyse* in: *MGG2S*, Bd. 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 577–591.

² Z. B. atonale Werke aus dem Umfeld der zweiten Wiener Schule bzw. Kompositionen des 20. Jahrhunderts, die durch serielle Materialordnungen geprägt sind.

durch sein Hören das Ganze beständig auf in einzelne Eindrücke. Dem gerade, diesem eigentlichen zerstörenden, unfreiwilligen Analysieren will die sogenannte musikalische Analyse abhelfen“.³ Nach Halm liegt die Aufgabe der musikalischen Analyse also darin, der jedem Wahrnehmungsakt eigenen Analyse entgegenzuwirken. Die Notwendigkeit einer solchen, das Hörvermögen verbessernden musikalischen Analyse scheint mir angesichts der Komplexität neuerer Musik unmittelbar gegeben. Die folgenden Beobachtungen verstehe ich deswegen als „Zeichen am Weg“ zur differenzierten Wahrnehmung, als Hilfe für die Praxis und zum besseren Verständnis der *Zeichen am Weg* von Heinrich Poos.

Zur Vorgehensweise

Als erstes werde ich eine Übersicht über die Anordnung der Teile geben und stichpunktartig den ersten Höreindruck zu benennen versuchen. Danach folgt eine genauere Beschreibung der musikalischen Wirkung der einzelnen Miniaturen, die Frage nach Struktur, Form⁴ und Bedeutung der verwendeten musikalischen Mittel und deren Hörbarkeit.

Die Sätze im Vergleich

Die Komposition *Zeichen am Weg* besteht aus sechs — im folgenden Sätze genannten — Miniaturen:

Titel	Satzüberschrift	Tempoanweisung	Dauer
1. Die Maske des Bösen	Moderato	Halbe ca. 63	1'00
2. Vergänglichkeit	Molto tranquillo e legato	Halbe = 46	1'51
3. Brunnen	[ohne Bezeichnung]	[wechselnde Anweisungen]	2'59
4. 6. August 1945	Pesante	[ohne Angabe]	1'33
5. Lamento	Andante lamentoso	Viertel = 44	4'38
6. Epilog	Con fermezza	Halbe ca. 50	1'42

³ August Halm, *Einführung in die Musik*, Berlin 1926, S. 77.

⁴ Im folgenden werden die Begriffe Struktur und Form in Anlehnung an Hermann Erpf (*Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, S. 168) und Walter Gieseler (*Komposition im 20. Jh.*, Celle 1975, S. 7f., 77ff. und 129ff.) verwendet. Strukturelle Beobachtungen beziehen sich demnach auf kleinste, oftmals unhörbare Details und Einzelheiten einer Komposition, während Form als ästhetische Kategorie, als Grundbegriff der Wahrnehmung verstanden wird.

Die in Klammern gesetzten Ausführungszeiten entsprechen einer vorliegenden Einspielung des SWR Vokalensemble Stuttgart unter der Leitung von Marinus Voorberg.⁵ Objektive Tempoangaben und subjektives Hörerlebnis bewirken einen überwiegend ruhigen Eindruck der Komposition, der wahrnehmbare Grundpuls schwankt lediglich zwischen M. M. 63 und 44. Auffällig ist, daß in den Sätzen Nr. 3 *Brunnen* und Nr. 4 *6. August 1945* kein regelmäßiger Puls spürbar ist, so daß auf der Ebene der Pulsempfindung eine Dreiteiligkeit entsteht:

1. Sätze 1+2: durchgehende Pulsempfindung, verlangsamt (63/46)
2. Sätze 3+4: aufgehobene Pulsempfindung, quasi improvisatorisch
3. Sätze 5+6: wieder mit Pulsempfindung, beschleunigt (44/50)

Die Dreiteiligkeit wird auch noch auf anderen Ebenen sinnfällig, denn von den Sätzen Nr. 1+2 sowie 5+6 geht eine tonale Wirkung aus. Diesen tonalen Bezügen gegenüber nimmt sich die Klanglichkeit des dritten Satzes (Klangfelder, Pentatonik) und die brutale Geräuschhaftigkeit des vierten Satzes kontrastierend aus. Darüber hinaus unterstützt auch die *attacca*-Vorschrift zwischen *Maske des Bösen* und *Vergänglichkeit* die Wahrnehmung einer aus den ersten beiden Sätzen bestehenden Einheit. Obwohl eine entsprechende Anweisung vom fünften zum sechsten Satz vom Komponisten nicht gegeben wird, habe ich mich bei einer Aufführung dafür entschieden, zum besseren Verständnis der großformalen Dreiteiligkeit bzw. des dramaturgischen Verlaufs auch den letzten Satz (*Epilog*) unmittelbar bzw. ohne merkliche Pause an den vorletzten (*Lamento*) anzuschließen.

Nr. 1 — *Die Maske des Bösen* und Nr. 6 — *Epilog*

Der erste Satz beginnt mit einer Verfremdung eines Motivs von Johannes Brahms. Das Zitat stammt aus dem dritten Satz seines Requiems, der vom Solobariton vorgetragene Text ist der Bibel entnommen: „*Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muß*“ (Ps. 39, 5).

⁵ Heinrich Poos, *Magnificat • Sphragis • Nachklänge • Hypostasis • Zeichen am Weg • WERGO 286 635-2*, mit dem Polnischen Kammerchor *Schola Cantorum Gedanensis*, Leitung: Jan Lukaszewski und dem SWR Vokalensemble Stuttgart, Klavier: Susan Wenckus und Hans-Jörg Kalmbach, Leitung: Marinus Voorberg.

Johannes Brahms, Deutsches Requiem op. 45, 3. Satz, T. 93-97 (nur Streicher)

Heinrich Poos, Zeichen am Weg, 1. Miniatur, T. 1-4 (nur Klavierpart)

Dem zu den Worten „und ich davon muß“ erklingenden Zitat kommt in *Zeichen am Weg* neben der semantischen Funktion des *Memento mori* auch eine formale zu: Durch den hohen Wiedererkennungswert und das Wiederaufgreifen des Motivs im letzten Satz wird die Wahrnehmung der Bogenform erleichtert und der Eindruck zyklischer Geschlossenheit verstärkt:

Die Maske des Bösen/ Vergänglichkeit

Brunnen/6. August 1945

Lamento/Epilog

A

B

A'

Der auffällige thematische Bezug zwischen *Die Maske des Bösen* und „Epilog legt eine vergleichende Analyse dieser beiden Sätzen nahe. *Die Maske des Bösen* wird gekennzeichnet durch eine klare Struktur:

Strukturschema »Maske des Bösen«

Einleitung 1. Teil
= 22 Viertel
(Zitat, Unisonoüberleitung)

1. Chorphrase = 33 Viertel
„An meiner Wand hängt
ein japanisches Holzwerk,
Maske des bösen Dämons
bemalt mit Goldlack.“

Einleitung 2. Teil
= 13 Viertel
„Mitleidend sehe
ich...“

2. Chorphrase = 42 Viertel
„...die geschwellenen Stim-
men andeutend, wie an-
strengend es ist, böse zu
sein.“

2 : 3

1 : 4⁶

A = 55 Viertel

1 : 1

B = 55 Viertel

Diese strukturelle Zweiteiligkeit, deren strenge Architektur an isorhythmische Motetten Dufays⁷ und pythagoreische Zahlenmystik⁸ erinnert, wird überlagert von einer formal-ästhetischen Dreiteiligkeit. Denn obwohl das Motiv paralleler Terzen in der Einleitung des zweiten Teils (T. 15) bereits im Zitat in den Takten 3/4 als Kontrapunkt zur melodieführenden Stimme eingeführt worden ist, wirkt es beim Hören zwischen den großen Gesangsphrasen in den Takten 6–14 und 18–28 wie ein kurzer, lyrischer Kontrast. Die Wahrnehmung der Takte 15–17 als Kontrast und der Takte 18–28 als Wiederkehr und nicht als Wiederholung⁹ erzeugt das Gefühl einer dreiteiligen Form mit Einleitung:

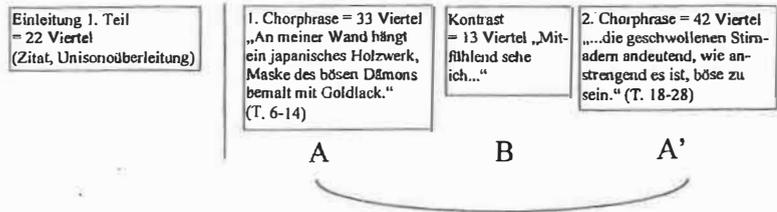
⁶ Im zweiten Teil sind die Proportionswerte nur Näherungswerte (exakt 1,1818... : 3,8181...). Die Ungenauigkeit von +/-0,2 kann in Anbetracht der kleinen Zähleinheit (Viertel) vernachlässigt werden.

⁷ Zur Analyse architektonischer Form in Dufays Kompositionen *Nuper rosarum flores* und *Salve flos nusce genis* vgl. Hans Ryschawy und Rolf W. Stoll, *Die Bedeutung der Zahl in Dufays Kompositionsart: Nuper rosarum flores*, in: *Guillaume Dufay (Musik-Konzepte 60)*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1988, S. 3–73.

⁸ Zum „Pythagoreismus“ in der Musik vgl. Laurie Köhler, *Pythagoreisch-platonische Proportionen in Werken der ars nova und ars subtilior (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten 12)*, Kassel u. a. 1990; Klaus-Jürgen Sachs, Artikel *Musiktheorie, B. Antike und Mittelalter*, in: *MGG2S*, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1718–1719.

⁹ Die Termini „Wiederkehr“ und „Wiederholung“ werden hier in dem Sinne verwendet, wie sie sich in der Formenlehre von Clemens Kühn finden (*Formenlehre der Musik*, Kassel und München 1987, S. 14).

Formschema 1. Satz, »Maske des Bösen«



Vor dem Hintergrund der für das Hören auffälligen Bezüge zwischen den beiden A-Teilen (Chorabschnitte Takt 6–14 und 18–28) sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser beiden Gesangsphrasen interessant. Die erste Unisonophrase beginnt mit einer markanten Intervallstruktur:



Die der Phrase zugrundeliegende Skala (*c-des-fis-g-a-h-c*) läßt sich als eine Mischung der phrygischen und lydischen Tonleiter verstehen. Diese Interpretation erscheint vor dem Hintergrund plausibel, daß — wie noch zu zeigen sein wird — sich viele Klanggestalten von *Zeichen am Weg* als vermittelte Gegensätze begreifen lassen. Bei der Wiederkehr der Gesangsphrase in Takt 18 stehen vorerst die Übereinstimmungen und nicht die Differenzen zum Takt 6 für die Wahrnehmung im Vordergrund. Im weiteren Verlauf treten die Abweichungen jedoch immer deutlicher hervor, so. z. B. die auffälligen Pausen in den Takten 23 und 25, die Textwiederholung „wie anstrengend“ und die damit verbundenen Achtelrepetitionen in Takt 26. Durch das wiederholte Abbrechen und die Repetitionen wirkt die Musik stockend und mühsam, wodurch die Aufmerksamkeit auf die Pointe des Textes gelenkt wird. Der im vorletzten Takt erklingende c-Moll-Akkord, der ein Äquivalent zum Akkord am ersten Phrasenende in Takt 14 darstellt, ist die musikalische Realisation dieser Pointe. Die Bedeutung dieser Stelle für den ersten Satz und sogar für den ganzen Zyklus wird dabei in vielerlei Hinsicht sinnfälliger: 1. durch den Einsatz der ersten Fermate, 2. durch Erreichen des höchsten Punktes im Oberstimmverlauf des Vokalsatzes (*g'*) und 3. durch die äußerste Dynamikanweisung (*ff*), die erst wieder in der Konkretisierung des Bösen in der vierten Miniatur zu hören ist. Im Vergleich der graphischen Darstellungen von finaler Konzeption und Gleichgewichts- bzw. Bogenform



wird deutlich, daß sich *Die Maske des Bösen* auch in formaler Hinsicht als Mischung verschiedener Formkonzeptionen bzw. als Vermittlung von Gegensätzen verstehen läßt, die eine zielgerichtete Wahrnehmung und gleichzeitig ein Gefühl musikalischer Ausgewogenheit erzeugen.

Alle Momente des Tonsatzes aufzuzählen, die für tonale Wirkungen im ersten Satz verantwortlich gemacht werden können, wäre im Rahmen dieses Aufsatzes weder wünschenswert noch möglich. Dennoch möchte ich auch in harmonisch-tonaler Hinsicht einige Momente benennen:

1. Der Ton *c* ist in weiten Teilen offen oder latent vorhanden (T. 6/7; T. 10–19; 22–27) und hat für *Die Maske des Bösen* die Bedeutung eines Zentraltones.
2. Der in der Einleitung (T. 1–5) dem Terzquartklang über *as* folgende Unisonoabgang *des-h-ges-f* bewirkt durch das charakteristische Intervall der verminderten Terz (*des-h*), daß der Zielton *c* in Takt 6 mit dominanter Funktion im Sinne der Funktionstheorie wahrgenommen wird. Der Ton *des* (nicht aufgelöster Sextvorhalt) und der Ton *ges* (phrygische Leittonbildung zu *f*) sind klangverschärfende Momente, die die tonikale Funktion des Tones *f* zwar zu verschleiern, nicht jedoch aufzuheben in der Lage sind. Auch der Schlußklang (Sextklang über *f* mit ajoutiertem Ton *g'*) und die charakteristische Baßwendung (Quintfall *c-F*) verstärken die Wahrnehmung für das *f* als tonikales Zentrum,¹⁰ die Interpretation des Tones *des* als Auffassungsdissonanz in f-Moll und die dominantische Auffassung des *c* als langen, auskomponierten Orgelpunkt.
3. Auch das Phänomen, daß die dominantische Orgelpunktfläche *c* nie mit der für durmolltonale Kompositionen typischen großen Terz, sondern nur mit entweder gespaltener Terz (T. 11/24/26) oder als Mollakkord erklingt, vermag nicht die unter 2. beschriebene Wirkung aufzuheben.
4. Der phrygische Sekundschritt *c-des* im Baß (T. 5/7/8+9/12+13/18–21) ist sehr dominant, die historisch mit diesem Sekundschritt verbundene Harmonik hat beim Wechsel von der Modalität zur Dur-Moll-Tonalität einen Funktionswechsel erfahren, der zur Auffassung des phrygischen Ganzschlusses als Halbschluß führte. Die

¹⁰ Ein persönliches Gespräch mit Heinrich Poos ergab, daß der Komponist den Ton *c* als erweitertes Tonalitätszentrum des ersten Satzes ansieht. Theoretisch wäre vor diesem Hintergrund auch eine Deutung des verminderten Terzsprungs *des-h* als neapolitanische Wendung in c-Moll möglich. Aus den o. g. Gründen ist es mir jedoch nicht möglich, ein tonikales Zentrum *c* zu hören und damit den Beginn sowie den Schluß als vorgeschaltete bzw. angehängte Subdominantregionen zu interpretieren.

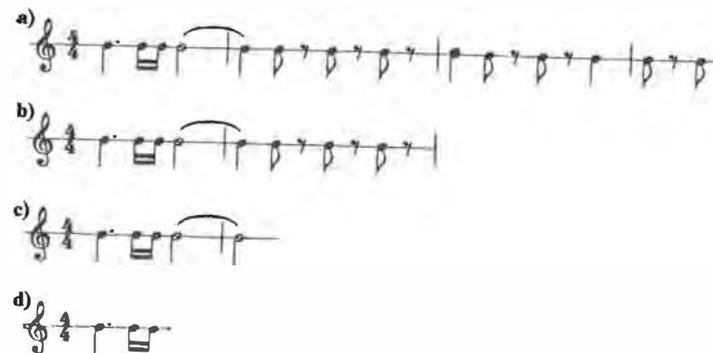
strukturell-modalen Momente sind meiner Wahrnehmung nach in *Die Maske des Bösen* nicht so auffällig, daß sie in der Lage wären, die beschriebenen und geschichtlich bedingten tonalen Wirkungen zu kompensieren.

Abschließend möchte ich zum ersten Satz noch einige Bemerkungen anfügen, die sich auf eine symbolisch-hermeneutische Lesart des Notentextes beziehen. Es wurde festgestellt, daß die erste Gesangsphrase sich als Mischung der phrygischen und lydischen Skala verstehen läßt. Historisch wurden lange Zeit dem phrygischen und lydischen Ton verschiedene „Temperamente“ zugesprochen, so z. B. dem Phrygischen „martialisch“ (antik), „kriegerisch“ (Gaffori 1518), „kämpferisch“ (Aaron 1525), dem Lydischen „bescheiden, lieblich“ (Ramos 1482 und Finck 1556).¹¹ Auch wenn die Zuordnung der Temperamente keineswegs einheitlich war¹² und ein an der Temperamentenlehre sich orientierendes kompositorisches Denken schon von Tinctoris¹³ kritisiert wurde, ist es legitim, das Lydische und das Phrygische als modale Strukturen gegensätzlichen Charakters anzusehen. Die Ambivalenz dieser beiden „Temperamente“, die Gegensätzlichkeit von „Lieblichkeit“ und „Brutalität“, tritt im Verlauf des Zyklus noch stärker hervor und erfährt ihre stärkste Ausprägung im Gegenüber des dritten (*Brunnen*) und vierten (6. August 1945) Satzes.

Auch das „Böse“ bzw. dessen Inkarnation als „Dämon“ werden auf mehrfache Weise im ersten Satz symbolisiert. In Takt 11 und 12 z. B. erklingen zu den Textworten „bösen Dämons“ zwei Intervalle, die ursprünglich als *mi contra fa in octava* (*es''/e'*) und *quarta* (*c''/ges*) bezeichnet und im Sinne historisch-konservativer Kontrapunktanschauung als *diabolus in musica* geächtet worden wären.¹⁴ Auch der Fermatenakkord im *ff*, das c-Moll des vorletzten Taktes, ist historisch besetztes Material und kann sowohl als inhaltlich motivierte zyklische Verdunklung eines bis dahin nur mit gespaltenen Terz (*es/e*) aufgetretenen dominantischen C-Klages interpretiert als auch als charakteristische Tonartenfarbe angesehen werden, dessen Weg sich über Beethovens

fünfte Sinfonie, die Einleitung zur *Schöpfung* von Haydn, Bachs *Musikalisches Opfer* und den Beginn von Purcells Oper *Dido und Aeneas* bis ins transponierte Dorisch zurückverfolgen läßt.

Der letzte Satz *Epilog* weist eine andere Konzeption als *Die Maske des Bösen* auf, wobei auch in diesem Satz auf struktureller Ebene einige Symmetrien evident sind. Motivisch fallen die zahlreichen Wiederholungen des Zitats von Johannes Brahms auf. Erklang es im einleitenden Satz nur zweimal zu Beginn, so erscheint es im *Epilog* insgesamt vierzehnmal in verschiedenen rhythmischen Gestalten: 2 x a (T. 17–20 und T. 25–28), 5 x b (T. 1–2, T. 7–8 und T. 10–15), 2 x c (T. 3 und T. 9) und 5 x d (T. 16 und T. 41):



Die Nachdrücklichkeit des letzten Auftretens des Motivs in Takt 41 wird durch die ritardierende Veränderung der rhythmischen Gestalt d zur gleichmäßigen Vierteltriole erzeugt. In der ersten Wahrnehmungseinheit, die fast bis zum Beginn der zweiten Gesangsphrase dauert, wirkt die permanente Wiederholung des Zitats wie eine beschwörende Geste. Durch die Dynamikangaben werden hier drei Spannungswellen deutlich, wobei die ersten zwei Wellen mit *ff*-Höhepunkten die erste Gesangsphrase umschließen, während die dritte Welle vom *più f* crescendo über eine Großterzsequenz und über die Verkürzung des Zitats zur Motivform d zum dritten *ff* des Satzes führt (erste Welle = T. 1–3; zweite Welle = T. 7–9; dritte Welle T. 10–17). In Takt 17 tritt dann zum ersten Mal die längere Motivgestalt a auf, die in Verbindung mit einer abwärtsführenden Linie ein dynamisches und klangliches Zusammenfallen des Satzes in den Grundton d bewirkt. Mit dem Aussetzen der Mehrstimmigkeit instrumentaler Begleitung beginnt die zweite Wahrnehmungseinheit. Rhythmisches Pochen im Klavier und die schon im ersten Satz eingeführten Symbole für den „bösen Geist“

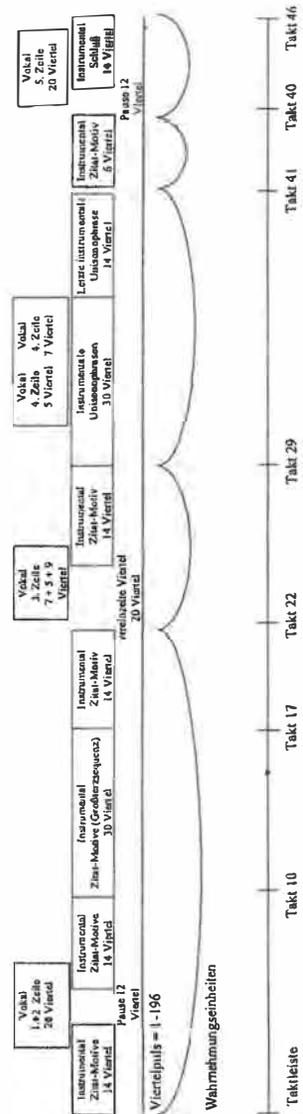
¹¹ Zit. nach Thomas Schmidt-Beste, Artikel *Modus*, III. Ab ca. 1470, in: *MGG2S*, Bd. 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 430.

¹² Selbst der um keine Anekdote verlegene Kircher kann sich in der *Musurgia universalis* in Bezug auf das Thema, „Ob unterschiedliche toni unterschiedliche Affecten erzeugen“, zu keiner eindeutigen Zuordnung mehr durchringen: „Doch können sich die autores nicht vergleichen/ was ieder tonus für ein Eigenschaft habe. Die Ursach ist complexionum diversitas.“ Zit. nach: Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, deutsche Ausgabe 1662, übersetzt von Andreas Hirsch, Nachdruck hrsg. von Wolfgang Goldhan, Bd. 1, Lpz. 1988, S. 140.

¹³ „Und es wird nämlich möglich sein, dass das Lied eines und desselben tonus sowohl klagend, als auch ruhig und hart und weich sei, bald durch die Komponisten und Vortragenden, bald durch die Instrumente und Klänge.“ J. Tinctoris, *Liber de natura et proprietate tonorum, Capitulum primum, I. De diffinitione, numero, institutione et appellatione tonorum*, datiert 6. November 1476, zit. nach Lucie Balmer, *Tonsystem und Kirchentöne bei Johannes Tinctoris*, Hildesheim u. a. 1978, S. 123.

¹⁴ Z. B. in der *Musices Poeticae* von F. J. Nucius (1613): „Mi & Fa in Vnisono. quarta, quinta, oktava, [...] nunquam opponi debent. Dicit enim non potest quantopere aures offendat mollium ac durarum Vocum contrapositio. NB. Mi contra Fa ist der Teuffel in der Musica.“ Zit. nach: Nucius, *Musices Poeticae*, fotomechanischer Neudruck der Originalausgabe 1613, Lpz. 1976.

(*mi contra fa*) im Vokalsatz erzeugen eine gespannte Verhaltenheit, die in den Ausbruch von Takt 25 mündet, in die musikalische Darstellung des Schreiens, das der „böse Geist“ vernehmen soll. Gleichzeitig mit diesem *ff*-Ausbruch und dem eigentlichen Höhepunkt des Satzes erklingt nun zum zweiten Mal die Motivgestalt a, so daß am Ende der zweiten Wahrnehmungseinheit die Musik wiederum zusammenfällt und auf einen Ton fokussiert wird, diesmal auf den Dominantton *a*. Die dritte, mit T. 29 beginnende Wahrnehmungseinheit ist durch Einstimmigkeit und zwei Spannungswellen charakterisiert, wobei die Unisonolinien in ihrer bizarren Struktur und vom Tonmaterial her an die Gesangsphrasen des ersten Satzes erinnern (Mischung der modalen Skalen phrygisch/lydisch). Beide Wellen bestehen aus jeweils im *p* beginnenden und aufwärtsführenden Linien, wobei innerhalb einer jeden Welle die Anzahl der Ereignisse (Töne) pro Linie zunimmt (3-5-7 bzw. 3-7-13 Töne = Primzahlen). Die dynamische Anweisung, im *p* zu beginnen und ein Crescendo bis zum Beginn der nächsten Linie auszuführen, bewirkt ein Drängen in die Generalpause in Takt 40, dem Beginn der vierten Wahrnehmungseinheit. In der fünften und letzten Wahrnehmungseinheit entfaltet der Chor über dem dominantischen Ton *a* den Schlußakkord, während im Klavier zwei verschiedene Gestalten zu hören sind (Spieler 1 = Septole + Spieler 2 = Akkord), die sich zu einem siebentönigen Klang ergänzen (*d-es-e-f-fis/ges-a-b*). Ein an den beschriebenen Spannungsverläufen orientiertes Verlaufsdiagramm könnte so wie umseitig aussehen:



Die analytischen Beobachtungen zum letzten Satz zusammenfassend, kann gesagt werden: Die architektonischen Momente¹⁵ treten zugunsten der dynamischen Ereignisse in den Hintergrund. Zeigte sich im ersten Satz noch ein Gleichgewicht zwischen Ausgewogenheit und Zielgerichtetheit, so hat sich das Verhältnis nun zugunsten des Dynamischen verändert. Die Musik verläuft in spürbaren Wellen, wirkt unausgeglichen und durch die Nachdrücklichkeit der Wiederholungen beschwörend. Die Bedeutung der Drei als formales Gestaltungselement¹⁶ ist evident, strukturell sind die Häufungen fünf- und siebenzahliger Ereignisse auffällig. Die Akkordgestalten sind gegenüber dem ersten Satz leicht verändert, das den Akkorden zugrundeliegende Tonmaterial läßt sich jedoch in der Regel durch ein und dasselbe *pitch class set* beschreiben [0,1,5,8]. Auf die Interpretation der beschriebenen Elemente werde ich zu einem späteren Zeitpunkt eingehen.

Nr. 2 — Vergänglichkeit

Auch der *attacca* anschließende zweite Satz *Vergänglichkeit* beginnt wie *Maske des Bösen* mit einem Zitat. Die einleitende Akkordsequenz entstammt der doppelchörigen *Abendmahls-Motette* von Ernst Pepping (T. 63/64) und erklingt zu den Textworten „*Unser Herr Jesus, in der Nacht, da er verraten ward*“:

Chor II

Un - ser Herr Je - sus in der Nacht, da er ver-ra-ten ward, nahm das Brot

Un - ser Herr Je - sus in der Nacht, da er ver-ra-ten ward, nahm das Brot

Un ser Herr in der Nacht, da er ver-ra-ten ward, nahm das Brot

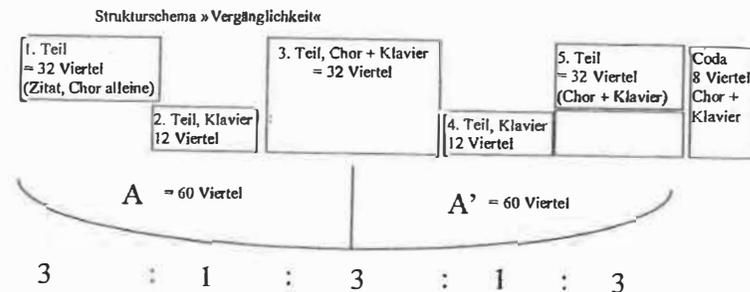
¹⁵ Die architektonischen Momente werden im *Epilog* vor allem durch die asymmetrischen Choreinwürfe verschleiert. Durch Analyse des Klavierparts ist jedoch auch im letzten Satz eine deutlich symmetrische Anlage nachweisbar: 14 Viertel + 12 Viertel + 14 Viertel + 30 Viertel + 14 Viertel stehen einer identischen Viertelgruppendisposition gegenüber, wobei die Abfolge der Teile gespiegelt und durch einen Einschub vor den letzten beiden Vierteltongruppen erweitert ist. Mittig werden die beiden Teile durch den 20 Viertel dauernden Klavierabschnitt getrennt, der durch die vereinzelt Anschläge der Doppeloktave *d* charakterisiert wird (siehe Diagramm).

¹⁶ Z. B. auffällige dreimalige Wiederholungen und die Zusammengehörigkeit von jeweils drei Spannungswellen zu einer Wahrnehmungseinheit.

Die Musik kann also wie schon zum Beginn des Zyklus sowohl auf Materialebene als auch symbolisch verstanden werden:

1. Am Ende des ersten Taktes bei Pepping erklingt stilistisch verfremdet ein musikalischer Topos, der aufgrund seiner Verwendung in zahlreichen Lamentokompositionen des 16. bis 19. Jahrhunderts unter dem Namen „Lamentobaß“ bekannt ist.
2. Eine Kadenzwendung, deren subdominantischer Signalakkord heute als Neapolitaner bezeichnet wird, verstärkt den Eindruck des Lamento-Affektes.
3. In *Vergänglichkeit* von Heinrich Poos wird die Peppingsche Originalphrase um eine Ausweichung in die Subdominantregion erweitert (*as*-Moll). Sowohl die Unterquintausweichung anstelle der historisch üblicheren Oberquintbewegung als auch die zyklische Verdunklung zum Moll (*c-ces*) und der Oberstimmenverlauf (Sprung der verminderten Quint *d'-as'*) vermitteln einen an historischen Lamentokompositionen orientierten Stimmungsgehalt.

Die Wichtigkeit und Eindringlichkeit der ersten Chorphrase wird bei Poos dadurch signifikant, daß das Aussetzen des Instrumentalparts zu Beginn eine Steigerung der Spannung bewirkt, die sich erst mit dem Einsatz des Klaviers löst. Der vierstimmige *a-cappella*-Abschnitt umfaßt 32 Viertel, und es ist interessant, daß auch die letzte große Chorphrase genau aus 32 Vierteln besteht. Durch die bisher nachgewiesenen architektonischen Strukturen sensibilisiert, liegt es daher nahe, auch den zweiten Satz auf mathematische Proportionen und Symmetrien hin zu untersuchen:



Anders als im ersten und letzten Satz differieren in *Vergänglichkeit* die strukturellen Einheiten nicht vom formal-sinnlichen Eindruck, so daß das Strukturschema auch gleichzeitig Gültigkeit als Formdiagramm beanspruchen darf. Jeder Struktur- bzw. Formabschnitt ist charakteristisch und für die Wahrnehmung anschaulich ausformuliert:

1. Abschnitt — Chor ohne instrumentale Begleitung (Zitat)
2. Abschnitt — kurze öffnende Klavierphrase (Tonleiter und parallele Terzen)
3. Abschnitt — Sequenz mit wechselnder Zweistimmigkeit im Vokalsatz
4. Abschnitt — kurze öffnende Klavierphrase (pentatonisch)
5. Abschnitt — Chor und Klavier, auffällige modulatorische Bewegung über *gis* nach
6. Coda — dis-Moll

Äußerst differenziert erweist sich in *Vergänglichkeit* die behutsame Entwicklung und Verbindung neuer Klanggestalten aus der Umwandlung bereits eingeführten Materials, ein Verfahren, das nach Schönberg mit dem Begriff der entwickelnden Variation beschrieben werden kann. So wirkt die pentatonische Klanglichkeit der instrumentalen Imitation in Takt 8 zwar neu und auffällig, die Struktur der aufwärtsführenden Linie (kleiner Terzsprung + zwei Ganztonschritte) findet sich jedoch schon krebsförmig in der Oberstimme des dritten Abschnitts (T. 4-8). Der Terzsprung verbindet hier taktübergreifend zwei Ganztonschritte, die mit ihren Unterterzen in jedem Takt fünfönige Ganztonfelder exponieren (z. B. T. 6 = *dis-cis-h-a-g*; T. 7 = *gis-fis-e-d-c* usw.). Durch die Art der Taktverbindungen (Kleinterztransposition) erscheint in der Oberstimme ein pentatonischer Melodiezug (*dis-cis-h-gis-fis*), der an dieser Stelle zwar noch vom Klang der Ganztonleiter überlagert, dessen Struktur aber in Takt 8 uneingeschränkt hörbar wird. Ein weiterer Vermittler zwischen den Phänomenen Ganztonleiter und Pentatonik ist die Baßstimme, die in der Sequenz in den Takten 4-7 eindeutig an eine Quintfallsequenz erinnert (*es-as-des-ges*) und deren Logik als konsequente Weiterführung den Ton *ces/h* erfordert. Dieser Ton erscheint in Takt 8 gleich in doppelter Funktion, denn einerseits löst er den erwarteten Quintschritt *ges-ces* ein, andererseits komplettiert er die im Baß ab Takt 4 erklingenden Töne *es-as-des-ges* durch den Ton *ces/h* selbst zum pentatonischen Feld.

Abschließend möchte ich noch erwähnen, daß zahlenmystische Überlegungen nicht nur für die Disposition ganzer Sätze von Bedeutung sind, sondern auch bis in den Mikrokosmos der beschriebenen Klangstrukturen hineinwirken. Als Beispiele hierfür könnten z. B. angeführt werden der achte Takt (Anzahl der Melodiezüge = 3, Anzahl der Tonereignisse = $7/5/3$, vgl. hierzu die bereits beschriebene Anzahl von Tonereignissen im letzten Satz *Epilog*, T. 29ff.), die rhythmische Beschaffenheit der Oberstimme im Klavier in den Takten 4-7 und die Noten der Gesangsstimmen (jeweils vier Noten

im Verhältnis 4:1:3:2, vgl. die Proportionen im ersten Satz),¹⁷ des weiteren die Triolen-sechzehntelfiguren (4x3) und die drei auffälligen Einsätze in den Takten 14/15.

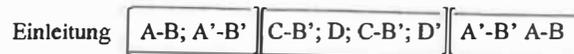
Die Pentatonik, die in *Vergänglichkeit* als Kontrast zu abendländischen Klangtechniken eingesetzt wird und lediglich — den Text symbolisierend — wie ein flüchtiger „Duft am Ärmel“ erscheint, entwickelt sich im folgenden Satz¹⁸ zur dominierenden Substanz.

Nr. 3 — Brunnen

Brunnen, der dritte Satz des Zyklus, zeigt vor der eingangs aufgestellten Hypothese großformaler Dreiteiligkeit (A-B-A') den Beginn des Mittelteils (B). Als Gründe für diese formale Interpretation könnten die Vielstimmigkeit (2-7 Stimmen), die quasi-improvisatorischen Klangflächenbildungen (z. B. der Klavierpart und der Chor Buchstabe A und F) sowie das bereits erwähnte Aussetzen des regelmäßigen musikalischen Pulses angeführt werden. Nicht zuletzt wird erst durch diese Suspendierung des physikalischen Zeiterlebens im *Brunnen* die meditative Stimmung ermöglicht, die sich vom vorhergehenden musikalischen Geschehen deutlich abhebt. Der Satzverlauf läßt sich durch das folgende Buchstabenschema vergegenwärtigen:

Einleitung Klangflächen 10''-12''	A - B 1. Textzeile und ange- hängte Klangfläche („Mm“)	A' - B' 2. Textzeile und ange- hängte Klangfläche („Mm“)	C - B' 3. Textzeile (Anfang) und ange- hängte Klangfläche	D 3. Text- zeile (Schluß)	C - B' 4. Textzeile (Anfang) und ange- hängte Klangfläche	D' 4. Text- zeile (Schluß)	B' Klangfläche auf Vokalise „Ah“, morendo, quasi indefinitum
---	---	---	--	------------------------------------	--	-------------------------------------	--

Im Schema wird deutlich, daß die Motivwiederholungen an ein Rondo erinnern (Reihungsform), deren Form durchaus eine Gleichgewichtsbildung, wie sie historisch z. B. im Sonatenrondo greifbar ist, zugelassen hätte:



¹⁷ Auch für rhythmische Gestalten könnte die Kategorie der „entwickelnden Variation“ zur Beschreibung herangezogen werden: Im ersten Klaviereinsatz (T. 2) erklingen z. B. nur drei egale halbe Noten, die dann in Takt 3 rhythmisiert (2:1:3) und in Takt 4 krebsläufig augmentiert ($2+1:1:3+1 = 3:1:4 \Rightarrow 4:1:3$) werden.

¹⁸ So wie es offensichtlich ist, daß die kurze pentatonische Stelle im zweiten Satz die dominierende Klangtechnik im dritten Satz vorbereitet, ist es auch möglich, die häufigen Terzparallelen des zweiten Satzes aus den wenigen mehrstimmigen Stellen (z. B. Terzparallelen T. 15 und das Mittelstimm-motiv T. 3/4) des ersten Satzes herzuleiten.

Der Verzicht auf diese zyklische Geschlossenheit im *Brunnen* ist das Mittel in formaler Hinsicht, mit dem der Eindruck einer endlos dahinströmenden Musik erzeugt wird.

Harmonisch erklingen in der Klaviereinleitung zwei gegensätzliche Figuren aus jeweils vier Tönen (*h-ais-gis-fis*) und *g-c-des-es*), wobei durch die Pedalanweisung ein achttöniges Klangfeld entsteht (*ais-h-c-des-es-fis-g-gis*). Im Vergleich der Strukturen der Klavierfiguren

- (1) *h-ais-gis-fis*: *pc set* (4-11) = [0,1,3,5] mit Intervallvector¹⁹ [121110]
 (2) *c-des-es-g*: *pc set* (4-Z29) = [0,1,3,7] mit Intervallvector [111111]

wird deutlich, daß sich mit den Tönen der Figur 1 kein Tritonus bzw. keine verminderte Quinte — also in historischer Terminologie kein *mi contra fa in Quartam/Quintam* — bilden läßt und die große Sekunde die häufigste Intervallklasse darstellt. Der Intervallgehalt der viertönigen Figur 2 läßt hingegen die Bildung aller Intervalle zu. In hermeneutischer Lesart und vor dem Hintergrund der bisherigen Ergebnisse bietet es sich an, auch diese Klavierfiguren symbolisch und als Gegensätze zu begreifen. In diesem Sinne stehen die Töne *h, ais, gis, fis* als Töne mit Kreuzvorzeichnung in Verbindung mit der im zweiten Satz auf *h* exponierten Pentatonik, während die Töne der zweiten Figur durch den Intervallgehalt (Tritonus) und die Farbe (*c*-Moll) an das Phrygische des ersten Satzes erinnern. Der auf *h* einsetzende Chor entwickelt bei Buchstabe A nun ein pentatonisches Klangfeld (*h-gis-fis-e-cis*), das die Klavierfigur der rechten Hand um die Töne *e* und *cis* erweitert, so daß die Töne I–VI der lydischen Skala (*e, fis, gis, ais, h* und *cis*) mit dem *pc set* 6-33 = [0,2,3,5,7,9] erklingen. Gleichzeitig wird mit dem Ton *eis=f* (Spieler 2) und dem Ton *ais=b* die Klavierfigur 2 zur phrygischen Skala mit den Tonstufen I, II, III, IV, V und VII ergänzt (*c-des-es-f-g-b*). Im Vergleich der *pc sets* dieser beiden Tonfelder fällt nun auf, daß das *pc set* des hexatonischen Ausschnitts der phrygischen Skala 6-33 = [0,2,3,5,7,9] völlig übereinstimmt mit dem der lydischen, oder anders ausgedrückt: Die Tonstufen I, II, III, IV, V und VII der phrygischen Skala ergeben gespiegelt die Tonstufen I–VI der lydischen Skala,²⁰ die Gegensätze symbolisierenden Tonfelder sind in struktureller Hinsicht und vom Intervallgehalt her identisch.

Das analytische Ergebnis der strukturellen Kongruenz von Lydisch und Phrygisch entspricht dem Höreindruck, der Verschmelzung der Figuren zu einer Einheit. Die klangliche Homogenität des Satzes, die eine musikalische Analogie zu den vom Text vermittelten Stimmungen zeigt (herabgesunkene Blätter, schimmernde Lichter, Mond, fließendes Wasser usw.), läßt sich auch auf die zahlreichen Fermaten und extremen Vortragsanweisungen wie *ppp-p*, *legato il possibile*, *mezza voce*, *tranquillo* und *espres-*

sivo e legato zurückführen (die *ff*-Anweisungen der Cluster im Klavier bei Buchstabe B und D sollten nicht als Charakteranweisung gewertet werden, sondern als notwendige, klavierspezifische Dynamikvorzeichnungen, um das akustische Verklängen langer Noten zu kompensieren).

Nr. 4 — 6. August 1945

Obwohl der musikalische Kontrast zwischen dem dritten Satz *Brunnen* und dem vierten Satz *6. August 1945* nicht größer hätte ausfallen können, gehören diese Miniaturen wie Licht und Schatten zusammen. Klangsönheit contra brutale Geräuschhaftigkeit, lyrischer Ausdruck gegen äußerste Dramatik, intime Dynamik gegen ohrenbetäubenden Krach: Der vierte Satz wirkt auf der Folie der soeben verklungenen meditativen Klangfelder schockierend, die Tasten des Klaviers werden geschlagen, die Saiten mit einem Plektron bearbeitet, es potenzieren sich dynamisch an- und abschwellige Tremoli, wühlende Skalenbewegungen, chromatische Tonfelder und dazu ein Chorsatz, der sich durch exponierte Lagen und dynamische Vortragsanweisungen auf der Grenze zwischen Gesang und Geschrei bewegt. Die Struktur des Satzes ist übersichtlich,

Einleitung Initiale des Introitus-Antiphon	Bitonale Akkordschichtungen (C/D und A/Es) Introitus-Antiphon im Baß I	Glissandi und rhythmisches Tremolieren Introitus-Antiphon im Baß II	Coda Rhythmisches Stöhnen und Pausen
--	--	---	--

das formale Erfassen der Struktur im Lärm jedoch nur schwer möglich. Die Musik ist hier aus den Fugen geraten, das Singen, der Inbegriff musikalisch-artifizieller Äußerung, am Ende. Der Atombombenabwurf am 6. August 1945 wird in Beziehung gesetzt zum ohrenbetäubenden Krach, die menschliche Selbstvernichtung zur zertrümmerten Musik. Am Schluß dann eine der unappetitlichsten Stellen der Musikliteratur, die ich kenne: ein leises Wimmern des Chores in scheinbar willkürlichen Abständen über einem Fermatenklang, ekelregend in Verbindung mit den Assoziationen, die durch die Satzüberschrift hervorgerufen werden. Diese Wirkung mildert auch nicht die analytisch nachweisbare Tatsache, daß die Pausen und wimmernden Äußerungen des Chores (Vortragsanweisung: *genau im Metrum*) einer exakten mathematischen Zahlendisposition folgen: Wird jeweils eine Pause und der ihr folgende Chorsetzer als Einheit betrachtet, deren Dauer in Achteln sich durch eine Zahl wiedergeben läßt, so ergibt sich die Folge (6-8-1-9-4-5), die identisch ist mit der Zahlenfolge des Datums (6. 8. 1945),

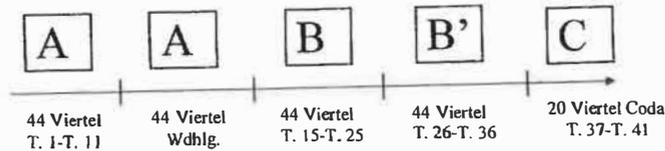
¹⁹ Der Intervallvector gibt die Quantität und Qualität der Intervalle an, die sich aus einem *pc set* bilden lassen. Zum Beispiel besagt der Intervallvector [121110] des *pc sets* (4-11), daß sich mit den Tönen dieses sets eine kleine und zwei große Sekunden, jeweils eine kleine, eine große Terz und eine Quarte bzw. ihre Komplementärintervalle, jedoch kein Tritonus bilden lassen.

²⁰ Z. B. phrygisch (I, II, III, IV, V und VII) auf *c*: *c-des-es-f-g-b*, gespiegelt: *c-h-a-g-f-d* = lydisch (I–VI) auf *f*.

das als Symbol für eines der „großen Traumata neuerer Geschichte“²¹ steht und mit dem Namen Hiroshima verbunden ist.

Nr. 5 — Lamento

In *Lamento*, dem fünften Satz von *Zeichen am Weg*, ist der musikalische Puls als Ordnungsträger wieder spürbar und wirkt nach der musikalischen Katastrophe wie erste Regungen des Überlebenden. Es folgt mit knapp fünf Minuten Dauer der bei weitem längste Satz des ganzen Zyklus, eine endlose Klage über die unfassbaren Greuel menschlicher Geschichte. Das Stück hat ein tonales Zentrum *e* und ist mit einem #-Vorzeichen notiert. Die im Stück sehr exponiert verwendeten Töne *ais* und *cis* können als lydische bzw. dorische Momente interpretiert werden. Das folgende Diagramm verdeutlicht die Konzeption des Satzes:



Lamento läßt sich als eine zweiteilige Struktur mit Coda beschreiben, wobei die Wiederholung des ersten Teils (A) mit Wiederholungszeichen, die variierte Wiederholung des zweiten Teils (B) hingegen ausgeschrieben notiert ist. In ersten Teil (A) ergänzen sich der Tenor 1 und der Baß 1 mit ihren Melodiephrasen in den Takten 4–7 zu einer plagalen Darstellung des *e*-Modus („arithmetische“ Oktavteilung *h-e-H*), während die authentische Tonraumskizzierung ab Takt 8 von Tenor 2 und Tenor 1 eine Weitung des Tonraums nach oben bewirkt („harmonische“ Oktavteilung *e-h-e*). Durch diese vokalen Phrasen ergibt sich für den A-Teil ebenfalls eine Gliederung in zwei Abschnitte, die symmetrisch angelegt ist und deren Teile jeweils eine Länge von sechzehn Vierteln aufweisen. Die führenden Stimmen (T. 4–7 = Tenor 1 und T. 8–11 Tenor 2) jeder Vokalphrase bestehen wiederum aus zwei eintaktigen Einheiten, deren erste auf der Terz und deren zweite auf dem Grundton endet, so daß durch die „Quadratur des Tonsatzes“ und die Differenzierung der Phrasenschlüsse der Eindruck einer Reihung von periodischen Einheiten erzeugt wird. Im zweiten Großteil (B) sind dagegen die Oberstimme des Klaviers und der mit ihr korrespondierende Tenor 1 durchgängig melodieführend, harmonisch wird vom *e*-Modus in den Klangraum der *a*-dorischen

²¹ Heinrich Poo, in: *Zeichen am Weg, Sechs Miniaturen, Männerchor und Klavier vierhändig*, Partitur, B. Schott's Söhne, Mainz 44709, Vorwort.

Skala (*a-e'-a'*) gewechselt und damit der Tonraum ein weiteres Mal zur Höhe hin geöffnet. Die melodischen Wendungen des B-Teils sind dabei denen des A-Teils so ähnlich, daß die eingangs festgestellte strukturelle Zweiteiligkeit nur schwer wahrnehmbar ist und der Gesamteindruck einer monotonen Reihung abgeschlossener Melodieformeln entsteht:

Formdiagramm anhand vokaler Periodenbildungen in »Lamento«

T. 4-7	Wo gestern ich sah, die Menschen, wo sind sie hingegangen?	Tenor 1 + Baß 1 (H-e-h)	A-Teil
T. 8-11	Wo gestern ich sah, die Menschen, wo sind sie hingegangen?	Tenor 2 + Tenor 1 (e-h-e')	Klavierfigur 1
	Wo gestern ich sah, die Menschen, wo sind sie hingegangen?	Tenor 1 + Baß 1 (H-e-h)	Wiederholung des A-Teils
	Wo gestern ich sah, die Menschen, wo sind sie hingegangen?	Tenor 2 + Tenor 1 (e-h-e')	Klavierfigur 1
T. 15-20	Ach, einer endlos langen Nacht Traum hat mich umfängen,	Tenor 1 (a-e'-a')	B-Teil
T. 20-25	Ach, einer endlos langen Nacht Traum hat mich umfängen,	Tenor 1 (a-e'-a') + Vorimitationen	Klavierfigur 2
T. 26-31	Ach, einer endlos langen Nacht Traum hat mich umfängen,	Tenor 1 + Baß 2 (a-e'-a')	Wiederholung des B-Teils
T. 31-36	Ach, einer endlos langen Nacht Traum hat mich umfängen,	Tenor 1 (a-e'-a') + Vorimitationen	Klavierfigur 2
T. 36-41	einer endlos langen Nacht Traum hat mich umfängen.	Unisono in e	Coda Klavierfigur 1

Diesem formalen Eindruck entspricht inhaltlich die Vision einer endlosen Klage angesichts der Schrecken, die im Satz zuvor musikalisch dargestellt worden sind. Eine Deutung, die sich auf eine weitere Beobachtung stützen kann, denn im Instrumentalpart des A-Teils wird vom Ton *e* ausgehend eine musikalische Figur (abwärtsführendes Tetrachord *e-H*) wiederholt, deren Bedeutung auch schon für den zweiten Satz hervorgehoben wurde und die wegen ihrer außermusikalischen Bedeutung als „Lamentobaß“ bezeichnet wird. Poo verfremdet diese Baßfigur bzw. setzt die Füllung des Quartrahmens in Bezug zur Tonalität des Satzes, indem die rechte Hand den oberen Teil der dorischen Skala spielt (*e-d-cis-H*), während die Quarte des Tetrachords gleichzeitig in der linken Hand zum Tritonus gespreizt und durch die Tonstufen *dis* und *c* verbunden wird (*e-dis-c-B*). Dorische und lydische Momente prägen also nicht nur die Melodik der

Gesangsstimmen, sondern auch die instrumentale Baßbegleitung. Bei der variierten zweiten und letzten Wiederholung des Lamentobasses im A-Teil wird der Abwärtszug in T. 9 um den Ton A erweitert, wodurch einerseits eine Steigerung erreicht und andererseits die Modulation ins a-Dorische des B-Teils vorbereitet wird.

Im B-Teil werden die melodischen Formeln nur wenig variiert, so daß die Änderungen sich hauptsächlich auf die Begleitfiguren und die imitatorischen Abschnitte beschränken. Das im gesamten Stück verwendete Tonmaterial umfaßt elf verschiedene Tonqualitäten, es fehlt nur der Ton *gis*.²² Harmonisch werden Akkorde bevorzugt, deren Töne untereinander mehrere dissonante Beziehungen, jedoch nur eine kleine Sekundreibung aufweisen (z. B. die Schlußakkorde des Lamentobasses T. 5, 7, 9, 10, 11 und die Akkorde der „Seufzerpassagen“ T. 14ff.). Dabei scheint es mir kein Zufall zu sein, daß die Skalenausschnitte des Phrygischen (I, II, III, IV, V, VII) und Lydischen (I, II, III, IV, V, VI), auf deren materielle Identität und gegensätzliche Bedeutung bereits hingewiesen wurde, ebenfalls genau eine Halbtonspannung aufweisen. Als Moment der harmonischen Steigerung bzw. Erhöhung der Klangspannung können die chromatischen Tonfelder angesehen werden, die erst nur viertönig sukzessiv als Vorschlag (T. 16, 22 und 33), dann simultan durch Überbindung (erstmalig in T. 27) und abschließend mit der Wirkung einer finalen Steigerung als achttönige Cluster (T. 35, 36 und 38) erklingen.

Zusammenfassung

Äußerer Anlaß zur Entstehung des Zyklus *Zeichen am Weg* war die Japanreise der Berliner Liedertafel unter der Leitung von Marek Bobéth. Chorreisen in weit entfernte Länder dienen nicht nur der Leistungsschau und Kunstreproduktion, sondern auch der Völkerverständigung und können dazu beitragen, fremdländische Menschen bzw. ungewohnte Lebens- und Umgangsformen kennenzulernen und besser zu verstehen. Poos wählt in dem Zyklus *Zeichen am Weg* das Gegensätzliche zum Thema, jedoch nicht nur im Hinblick auf das Deutsch-Japanische bzw. Heimat-Fremdländische. Wer den Unterricht von Heinrich Poos erlebt hat,²³ weiß, daß es legitim ist, seine Werke als

²² Es ist auffällig, daß in den Miniaturen in der Regel alle chromatischen Tonqualitäten vorkommen mit Ausnahme des ersten Satzes *Die Maske des Bösen* und des fünften Satzes *Lamento*, in denen nur elf Tonqualitäten erscheinen. Auch wenn die jeweils fehlenden Töne *d* (*Maske des Bösen*) und *gis* (*Lamento*) im Tritonusabstand zueinander stehen, möchte ich diesem Umstand keine höhere Bedeutung beimessen.

²³ In meiner Ausbildung an der Hochschule der Künste Berlin habe ich innerhalb meines Schulmusikstudiums mehrere Jahre bei Heinrich Poos Tonsatzunterricht erleben dürfen. Ich erinnere mich gerne an die wertvollen Anregungen seines Unterrichts. Insbesondere sein Können in historischen Satztech-

kritischen Reflex auf Geschichte²⁴ zu lesen. Die Ansicht des Komponisten, daß „*angesichts eines katastrophal verlaufenden weltgeschichtlichen Prozesses, der in der Unmenschlichkeit der Gegenwart kulminiert, [...] dessen Erinnerung den Heutigen als eine ethische Aufgabe zugewiesen ist*“,²⁵ läßt es für die Analyse seiner Werke als angemessen erscheinen, auch eine symbolische bzw. hermeneutische Interpretation der Analyseergebnisse zu versuchen. Denn neben der rein musikalischen Funktion der Ereignisse — von den mathematisch-zahlenmystischen Dispositionen bis zum geräuschhaften Komponieren, von den Zahlen²⁶ über die musikalischen Figuren bis hin zur modalen Temperamentenlehre, von den verschiedenen Tonalitäten bis zum musikalischen Zitat — ist dem Material immer auch eine geschichtlich gewachsene Bedeutung eingeschrieben, die einer Parallelisierung musikalischer und außermusikalischer Inhalte als Grundlage dient und inhaltsästhetische Äußerungen plausibel erscheinen läßt. Vor diesem Hintergrund skizzieren die Miniaturen *Zeichen am Weg* eine Entwicklung von der Ordnung (*Die Maske des Bösen* und *Brunnen*) zum Verbrechen (6. August 1945) durch Verrat am Glauben (Zitat von Ernst Pepping in *Brunnen*). Die Fähigkeit zum Komponieren angesichts der Katastrophe ist Sublimation (*Lamento*) oder perpetuiertes Eingedenken menschlicher Endlichkeit (Zitat von Johannes Brahms in *Epilog*), das ganze Werk ein Apell an die kritische Vernunft. Die in der kompositorischen Arbeit geleistete Vermittlung zwischen den Gegensätze bezeichnenden Symbolen Phrygisch und Lydisch — bzw. die sich in der materiellen Identität des Phrygischen und Lydischen spiegelnde *coincidentia oppositorum* — erinnert dabei an den ethischen bzw. theologischen Dualismus fernöstlicher Philosophien und des abendländischen Christentums.

Ob die kleinen Miniaturen von Heinrich Poos große Kunst sind, vermag heute niemand zu sagen, der sich nicht der Gefahr aussetzen will, als Prophet durch die Geschichte widerlegt zu werden. Als Chorleiter und Musiktheoretiker möchte ich jedoch behaupten, daß die Miniaturen *Zeichen am Weg* ein Kriterium erfüllen, das vielen großen Kunstwerken eigen ist: Sie sind auf der einen Seite klangsinlich und

niken hat mich beeindruckt und in mir einen bis heute bestehenden Anspruch bewirkt, nämlich durch Schreiben von Stilkopien ein handwerkliches Vermögen im positiven Wortsinn zu entwickeln, das als Kontrollinstrument zur Überprüfung analytischer Ergebnisse herangezogen werden kann.

²⁴ Hierin folgt Heinrich Poos der kritischen Hermeneutik Adornos, der das geschichtslose Bewußtsein einer verhängnisvollen Naivität bezichtigt („*Inhuman aber ist das Vergessen, weil das akkumulierte Leiden vergessen wird; denn die geschichtliche Spur an den Dingen, Worten, Farben und Tönen ist immer die vergangenen Leidens.*“), Theodor W. Adorno, *Über Tradition, Gesammelte Werke*, Band 10.1, S. 315, Lizenzausgabe Darmstadt 1998.

²⁵ Zitiert aus einem Unterrichtspapier von H. Poos.

²⁶ An dieser Stelle möchte ich an die in den Analysen häufig nachgewiesenen Zahlen drei, fünf und sieben erinnern und auf ihre interkulturellen symbolischen Bedeutungen: trinitarische Gottheit, Mensch und Weisheit verweisen. Vgl. Franz Carl Andres, Annemarie Schimmel, *Das Mysterium der Zahl, Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, München 1984, ⁶1992, S. 72–100, S. 120–136 und S. 142–171.

vermögen gerade deswegen auf einer ganz intuitiven Ebene sowohl Laienmusiker als auch ein Konzertpublikum zu erreichen, auf der anderen Seite bieten sie dem analytisch Geschulten ein dankbares Objekt zur ästhetischen Kontemplation, das zur Interpretation herausfordert.

Adelheid Krause-Pichler

Metamorphose oder Zeitgeist?

Anmerkungen zu *Greensleeves*

*Vide quale motus in spiritibus creant
affectus, tales sonos elige ad eosdem
affectus movendos*

Hieronymus Cardanus

Die Auseinandersetzung mit der aristotelischen Lehre — den Sinn der Musik und der Kunst in der Katharsis zu sehen und über diese althergebrachte Affekttheorie den Bogen zu schlagen zur „gedoppelten *Mimesis*“ (G. Lukacs) — ist einer der wichtigsten Ansätze des Musikwissenschaftlers und Komponisten Heinrich Poos.

Dieses feinfühlig und tiefgeistige Ausloten von Alt und Neu, von tradierter Theorie und Form, hat von jeher die Auswahl von literarischen und musikalischen Vorgaben des Komponisten Poos beeinflusst und geleitet.

Für einen instrumentalen Variationszyklus nun die althergebrachte englische Weise der *Greensleeves* zu wählen, scheint um so logischer, als sich hier volkstümliche Tradition verbinden läßt mit kunstfertiger Variation, die von Bach bis Schönberg alle Komponisten als besondere Herausforderung ansahen; zusätzlich verlangt der Pastoralcharakter des Themas mit dem Ruf nach musikalischer Naturbezogenheit dem Komponisten außergewöhnliches Einfühlungsvermögen ab.

*Alas, my love, you do me wrong to cast me of discourteously,
and I have loved you so long, delighting in your company.
Greensleeves was all my joy, Greensleeves was my delight,
Greensleeves was my heart of gold, and who but you has Greensleeves?*
(*Greensleeves*, England 16. Jahrhundert)



Die Melodie dieses alten englischen Liedes präsentiert sich zunächst in einfachster, für den Laiengesang gut einprägsamer Volksliedform mit geringem Tonumfang. Dennoch