

A portrait of George Benjamin, an older man with thinning grey hair, wearing a pink and white checkered button-down shirt. He is looking slightly to the left of the camera with a thoughtful expression. His right hand is extended forward, palm up, as if gesturing during a conversation.

# sometime voices

**Der Komponist George Benjamin**

Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.)




edition neue zeitschrift für musik



**ALTE OPER**  
FRANKFURT

Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): Sometime Voices



edition neue zeitschrift für musik  
Herausgegeben von Rolf W. Stoll

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bestellnummer SDP 93  
ISBN 978-3-7957-8641-0

© 2015 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz  
Alle Rechte vorbehalten

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer NZ 5030  
© 2012 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

[www.schott-music.com](http://www.schott-music.com)  
[www.schott-buch.de](http://www.schott-buch.de)

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Nutzung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags. Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung kopiert und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen



Mit alleiniger Unterstützung der FAZIT-Stiftung  
(Frankfurter Allgemeine Zeitung und Frankfurter  
Societäts-Druckerei) Frankfurt am Main

Umschlag: HJ Kropp unter Verwendung  
zweier Fotos von Charlotte Oswald

Sometime Voices  
Der Komponist George Benjamin

Symposion, 18. September 2011,  
Alte Oper Frankfurt am Main

Herausgegeben von  
Hans-Klaus Jungheinrich



# Vorwort

George Benjamin gehört zu den Komponisten, die in Deutschland erst noch zu entdecken sind. Für das erste ihm hierzulande gewidmete Symposium in der Alten Oper Frankfurt zeigte er also von Anfang an lebhaftes Interesse. Und vor allem in der (teilweise und seinerseits ganz englisch geführten) Schlussdiskussion beteiligte er sich mit einer freundlich-prägnanten Eloquenz, die seine bestechende Intelligenz ebenso dokumentierte wie eine unprätentiöse, auf selbstbewusste Art bescheidene Haltung. Benjamin (Jahrgang 1960) wäre durchaus in dem Alter, den gestandenen Meister hervorzukehren; Posen aller Art hat er indes nicht nötig. Auskünfte gibt er besonders gerne gesprächsweise – ein ganzer Band mit Gesprächen wurde auf Französisch ediert. Auch in Spanien gab es bereits ein musikwissenschaftliches Symposium in Sachen George Benjamin. In England zählt er, zusammen mit Thomas Adès, sowieso zu den namhaftesten Komponisten seiner Generation. Benjamin hat seinen Wohnsitz in seiner Heimatstadt London. Ein Kosmopolit mit Bodenhaftung. International ist auch George Benjamins Dirigententätigkeit.

Irgendwie gehört England aus der mitteleuropäischen Perspektive noch nicht ganz zu den musikkulturellen Kernregionen. Die kompositorischen Leitlinien der vergangenen sechzig Jahre wurden zwischen Paris, Köln, Darmstadt, Warschau und vielleicht Amsterdam, Mailand und Wien gezogen. Die vergleichsweise Exterritorialität Englands erlaubt den Jüngeren dort anscheinend eine unbefangene Produktivität. Die Vätergeneration, für Leute wie den 1952 geborenen Wolfgang Rihm immerhin noch

eine «gesetzgeberische» Drohung, hatte auf den britischen Inseln kein volles Gewicht. Wenn die englischen «Väter» eine so milde Aura hatten wie Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle oder gar der frühverstorbene (und ohnedies jungenhaft gebliebene) anarchistische Kauz Cornelius Cardew, hielt sich die Einschüchterung bei den Nachgeborenen in Grenzen. Anders als auf dem Kontinent, wo die Tonsetzer im Alter zwischen Lachenmann und Rihm ungern öffentlich ihre Genealogie über die dem Zunftprestige förderlichen Pioniere der Moderne hinaus nach hinten verlängern, beruft sich Benjamin locker auch auf seine Verehrung für Delius, Elgar, Britten und Tippett; und natürlich auch auf Sibelius, der im Angelsächsischen so viel mehr gilt als leider in Deutschland (auch da lenkt der tonsetzerische Professionalismus Benjamins Liebe: Sie knüpft sich an Avanciertestes wie *Tapiola*, die 4. und 7. Symphonie).

Das Vorurteil (eine Größe, die gelegentlich in Übereinstimmung mit der Wirklichkeit gerät) misst der englischen Komponierästhetik so etwas wie Konzilianz, Rücksicht auf den *common sense*, Moderatheit und Pragmatismus zu. Nicht alles, aber einiges davon wäre auch bei Benjamin zu konstatieren, dem markante Indizien «deutschen» Komponierens der jüngeren Vergangenheit abgehen: Hang zu Riesenformaten (Stockhausen, von Schweinitz), zum Ultimativ-Unüberholbaren (Lachenmann), zu «letzten Symphonien» (Rihm, Trojahn). Klangsensualismus, distinkter Formsinn, Klarheit und Transparenz – mit diesen Eigenschaften könnte Benjamin gar als ein typischer *musicien français* reklamiert werden. Wiederholte lange Studienzeiten in Frankreich (bei Messiaen und Boulez) nähren eine solche Vermutung zusätzlich. Doch Benjamin wehrt eher ab: Er sieht sich, auch als Polyphoniker und Melodiker, auf einem ganz eigenen Wege. Er offenbart sich auch nicht auf Anhieb als «englisch». Betrachtet man etwa ein Stück wie das Orchesterwerk *Dance Figures*, dann

bemerkt man eine dem Habitus Britzens völlig konträre Strenge der Faktur, ein gehärtetes Klangbild und eine dezidierte Ruppigkeit, die mehr auf den Strawinsky des «Sacre» oder auf das Sperrigste von Bernd Alois Zimmermann verweisen. Der ballettöse Titel darf nicht mit Degas, allenfalls mit Oskar Schlemmer assoziiert werden.

Ausgewogen und wohl proportioniert erscheinen nicht nur die einzelnen Werke (in deren auffallend apollinischer Gestalt beträchtliche dionysische Energien geborgen sind, gleichsam anmutig konfigurierte Sprengsätze), sondern auch das Œuvre insgesamt, in dem sich von Texten inspirierte, mit Vokalität umgehende und textfreie Kompositionen annähernd die Waage halten. «Stimme» ist ein diese beiden Musikspähren verbindendes Zauberwort, und das Shakerspeare-Motto «Sometime Voices» bot sich daher ganz von selbst als Generaltitel der Veranstaltung (und dieses Buchs) an. Der Fächer der hier versammelten Beiträge spiegelt diese Proportionierung wider, wenngleich immer einmal, auch in anderen Kontexten, das vokale Element hineintönt – und das magische «Sometime Voices» setzte sich auch auf die Weise überraschend durch, dass das kleine Opus dieses Namens (es lässt sich schwer in ein Genre einordnen – ist es eine Kantate, ein Instrumentalwerk mit obligaten Stimmen, gar ein Mini-Drama?) mehrmals ausführlicher untersucht wurde und an noch weiteren Stellen ebenfalls auftaucht.

30. Dezember 2011  
Hans-Klaus Jungheinrich

# Inhalt

## Vorwort

Zum Problem der Semantik in der Musik George Benjamins  
Wolfgang Sandner

## Make No Noise

Diskrete Formstrategien bei George Benjamin  
Hans-Klaus Jungheinrich

## Palimpseste

Mehrschichtige Disposition in Werken George Benjamins  
Julia Cloot

## Vokalmusik als imaginäres Theater

George Benjamins Werke für Stimmen und für die Bühne  
Hartmut Lück

## Written on Skin

Marie Luise Maintz im Gespräch mit George Benjamin  
Marie Luise Maintz/George Benjamin

## Ein kurzer Flirt mit Folgen

George Benjamins Auseinandersetzung mit Elektronik  
Reinhard Kager

## Britannia non cantat?

Hinweise zur Vokalität George Benjamins  
Max Nyffeler

## LICHT

Klangmetaphern in George Benjamins Werken  
Marie Luise Maintz

## «Meistens ein Kampf, manchmal ein Vergnügen»

Schlussdiskussion über musikalische Arbeit mit George Benjamin

## AutorInnen

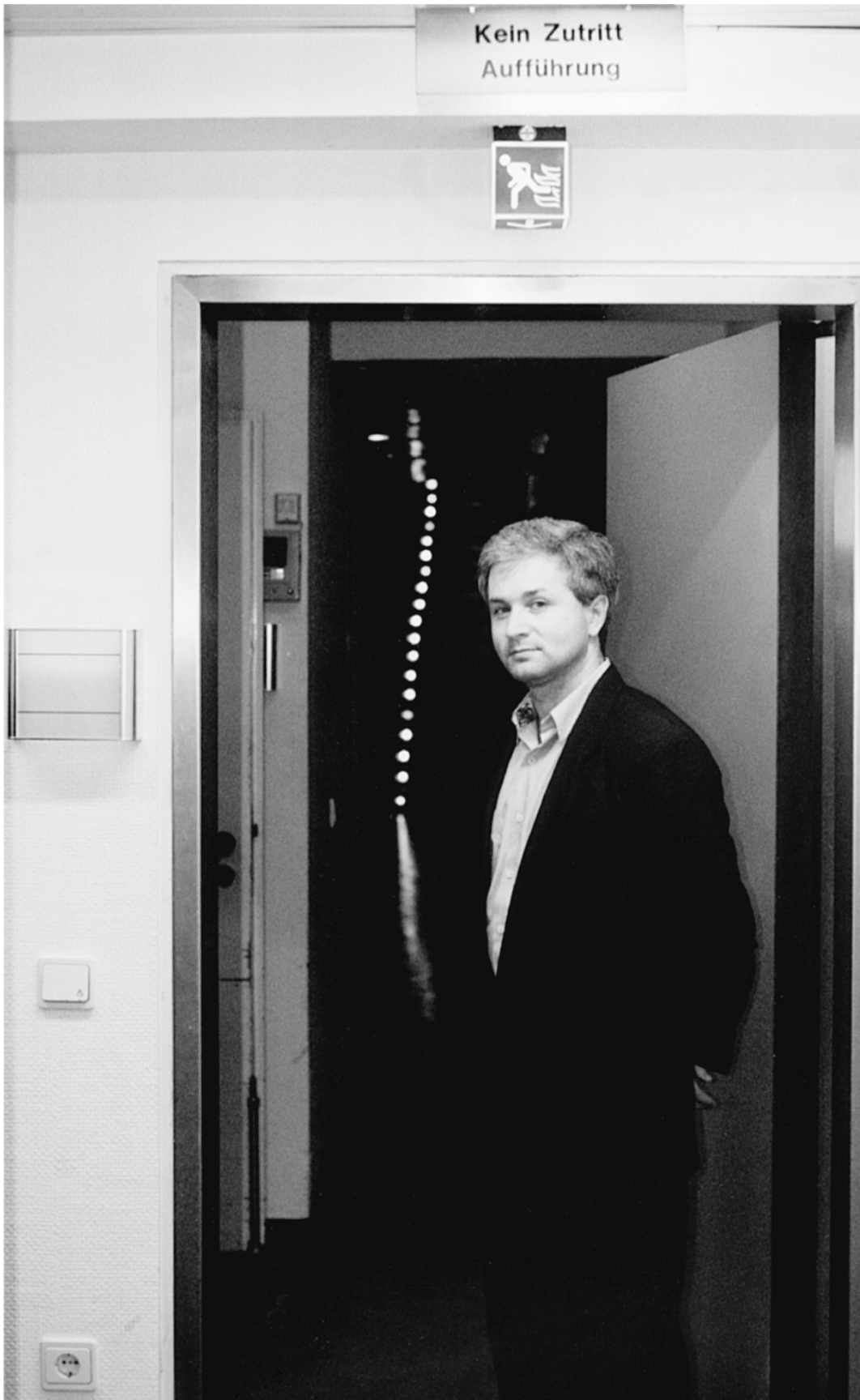


Foto: Charlotte Oswald

# Zum Problem der Semantik in der Musik George Benjamins

Wolfgang Sandner

Eingangsreferate mit einer allgemeinen Thematik haben es bei einem wissenschaftlichen Symposium leicht. Man erwartet von ihnen, zumal wenn sie das Wort «Problem» im Titel tragen, eher eine Begriffsklärung, sachlich dürfen sie im Ungefähren verweilen, die Beweislast liegt ohnehin in den Händen der folgenden Spezialisten. Und sie dürfen straffrei, gewissermaßen als biografisch-sozialen Rahmen, außermusikalische Faktoren anfügen, die man späteren Referenten schon aus dramaturgischen Gründen im Ablauf der Veranstaltung kaum so zugestehen würde.

Man kann sich vielleicht denken, dass die Aufgabe nicht so freimütig als vergleichsweise leicht apostrophiert wird, um Selbstverleugnung zu betreiben. Die Vorteile eines ersten Referats werden vielmehr deshalb erwähnt, weil sie nicht in so extensiver Weise in Anspruch genommen werden sollen. Es geht auch hier schon um eine Benennung, Beschreibung und kritische Bestandsaufnahme jener kompositorischen Zeichen, Gesten und Symbole im Werk George Benjamins, aus denen sich so etwas wie Stilkriterien – oder sagen wir lieber: Erkennungsmerkmale – ergeben. Wenn sich daraus erklären lässt, welche Bedeutung George Benjamin als Tonsetzer unserer Zeit zukommt, umso besser.

Bedeutung zeigt sich letztlich an der Souveränität der Materialbehandlung, am Innovationsgrad der musikalischen Ideen, an der Individualität künstlerischer Gestalten, der Unverwechselbarkeit des Ausdrucks und nicht zuletzt an der Unabhängigkeit von musikalischen Moden bei gleichzeitig präziser Vorstellung ihrer Faktur wie überhaupt ihrer

Existenz. Es geht hier freilich nicht um hagiografische Anmerkungen zum Werk eines heute lebenden Künstlers. Ein ästhetischer Heiligenschein wird das Haupt des Komponisten – so steht jedenfalls zu hoffen – am Ende des Referats nicht umkränzen.

George Benjamin hat auf die Frage, ob Komponieren heute nicht so sehr bedeute, Töne zusammenzufügen, als vielmehr, Töne zu vermeiden, kürzlich folgendes geantwortet: «The greatest problem of serialism for me was that it didn't avoid enough notes – the perpetual, statistically-even recycling of twelve notes is, to my ears, extremely problematic. I explore harmonic motion in my music, and that entails avoiding notes a lot of the time – creating pitch vacuums that demand to be filled. But, all the same, more skill is required in putting notes together than in avoiding them!» Bei einer solchen Antwort ist man zunächst versucht, Spuren im Werk des Künstlers auszumachen, die jenen Vermeidungsprozess erkennen lassen – in der Annahme, auf diese Weise mehr Einblicke in die Denk-, Fühl- und Arbeitsweise George Benjamins zu erhalten. Es ist ein eher verzwicktes Verfahren, das sich aber gelegentlich als triftig erweisen kann und sogar Äußerlichkeiten mit einbeziehen lässt.

Auch wenn George Benjamin von seinem großmütigen Lehrer Olivier Messiaen attestiert bekam, ein musikalisches Wunderkind mozart'schen Ausmaßes zu sein – weder im reinen Ausstoß von Werken noch im Arbeitsaufwand ließe sich auch nur annähernd die Parallele rechtfertigen. Gut dreißig Werke in gut dreißig Kompositionsjahren wird man nicht als üppigen Katalog ansehen können. Man mag die Effizienz und den Schaffensprozess, wenn man schon so hoch hinaus will, eher mit der Frequenz und der Arbeitsweise von Beethoven vergleichen, dessen chaotisch anmutende Skizzen zu einzelnen Werken etwa ein Dutzend weiterer möglicher Varianten ausweisen, die beim Finden der Form durch angemessene Details verworfen wurden; ein



nicht unwichtiger Hinweis auf selbstkritische geistige Arbeit, die bisweilen kompositorische Umwege machte und auch in temporäre musikalische Sackgassen führte, jedenfalls viele Zweifel an der Richtigkeit lediglich eines künstlerischen Wegs offenbart. Der Hinweis sollte allerdings nicht dazu führen, den Willen des Komponisten, wie er in dem auf uns gekommenen Werk vorliegt, gering zu achten. Im Gegenteil: Er sollte den Respekt vor der schier unglaublichen Vielfalt seines kompositorischen Geistes stärken.

Möglicherweise wird auch George Benjamin irgendwann einmal Einblick in seine wohl gigantische Ausmaße annehmenden Skizzenbücher gewähren. Aber auch ohne sie lassen sich zumindest Ahnungen von Idiosynkrasien des skrupulösen Künstlers an den veröffentlichten Werken selbst ablesen. Es gibt sicher vielerlei Gründe für extreme Klangkonstellationen und Kontraste in musikalischen Werken. Im Falle Benjamin scheinen manche dieser schroff aufeinanderprallenden Klangwirkungen auch durch Vermeidungshaltungen ausgelöst worden zu sein. Und der Komponist selbst liefert für diese These Material, wenn er etwa in seinen eher kargen Informationen und Einführungen zu seinen Werken davon spricht, dass es – so in den Programmhinweisen zu *Sudden Time* für großes Orchester aus den Jahren 1989 bis 1993 – kein «decorative padding or conventional doubling» gibt und er gewisse Techniken zurückwies, die sehr stark mit früheren Werken verbunden gewesen sind.

Manche Geste in seinen Kompositionen deutet darauf hin, dass George Benjamin sich selbst Zurückhaltung auferlegte, eine Klangspur über Gebühr auszuweiten, auf Strukturen zu verweilen oder gar auf sinnliche Oberflächen aus zu sein. So wird das Melos der vier Klarinetten zu Beginn von *Palimpsest I* – «dolce, tranquillo, quasi lontano» – durch eine Klangattacke im Sforzatisimo der Blechbläser und der schrillen Solo-Violine gebrochen, die der kluge Tom Service als Elektroschock für die ahnungslosen Zuhörer

charakterisiert hat und die neben ihrer Funktion als Klangübermalung im Sinne des Werktitels zudem eine gewisse autarke Lust an der bruitistischen Kollision verrät. Vielfach gewinnt man den vom Komponisten selbst gestützten Eindruck, Klangschichten würden nicht aus der linearen oder – mithilfe harmonischer Logik – aus der vertikalen Abfolge entwickelt, sondern vielmehr als bewusster klanglicher Störfall etabliert: in der Klaviersonate mithilfe kontrastierender Register als muskelspielerischer Kraftakt, in *Antara* als Gegensatz von natürlichem Instrumentalklang und elektronischer Klangschicht, von elaborem und rohem Klang, in *Upon Silence* für Mezzosopran und Gamben-Consort in den Zeitverschiebungen zwischen dem *Tremolo rapidissimo* der Instrumente und dem ruhigen Fluss des Vokalparts, im zweiten der *Three Inventions* schließlich in den irregulären Figurationen und Tempoüberlagerungen des Kammerensembles.

Es gehört zu den Paradoxien im Schaffen von George Benjamin, dass es ihm nach eigenen Worten auf nichts so sehr ankommt wie auf Spontaneität, die Werke selbst aber ein Höchstmaß an kompositorischer Kontrolle verraten. Offenbar wird Spontaneität hier durch die Seitentür der strukturellen Komplexität, der Überlagerung unabhängiger Stimmverläufe und des klanglichen Überraschungsmoments hereingelassen, durch eine Unvorhersehbarkeit, die allerdings nicht der kompositorischen Logik entbehrt. «Es kann», sagt George Benjamin im Gespräch mit Tom Service, «organische Einheit geben, die aus ungleichen Objekten zusammengesetzt ist. Ich glaube, dass eine völlig deterministische Entfaltung von Musik ziemlich gefährlich ist. Sie unterdrückt ein gewisses Maß an Spontaneität [...]. In meinen Stücken mögen viele Einfälle ihr Wesen treiben, aber es gibt immer irgendwo die Möglichkeit zur Einheit [...] Eine der großen Entdeckungen der neuen Musik ist die Polystruktur: die Erkenntnis, dass das musikalische Gewebe

aus gleichzeitig vorhandenen Unterschieden, aus zahlreichen Kombinationen von selbständigem Material besteht.»

Diese Ansicht, die sich im einzelnen Werk dingfest machen lässt, charakterisiert überhaupt seine Haltung als Komponist, wenn er quasi paradox formuliert, er sehe sein kompositorisches Schaffen als ein Kontinuum, als fortwährenden Versuch, zu neuen Ufern aufzubrechen. So gibt es in seinem Œuvre keine Zyklen und einheitlichen Werkgruppierungen und kann es wohl – solange er diese ästhetische Anschauung vertritt – auch keine geben. Jedes Werk ein Unikat, jede neue Komposition eine wenigstens partielle Reaktion auf seinen unmittelbaren Vorgänger, jedes Ensemble in anderer Besetzung, jede Orchestrierung auf spezielle Klangkonfigurationen ausgerichtet – einmal mit dem Verzicht auf Violinen, um das Soloinstrument im *Duet* für Klavier und Orchester besser vom Tutti absetzen zu können, einmal ohne Violoncelli, um in *Palimpsests* die Klangschichten extremer zu konturieren.

Es wäre freilich fatal, wenn die Werke im Zustand ihrer Vollendung noch allzu sehr einen Gestus von Verweigerung spüren ließen. An ihnen wurde mit soviel Detailfreude und akribischem Feinschliff gearbeitet, dass man fast geneigt ist wie bei manchen Werken von Toru Takemitsu anzunehmen, der Komponist habe sie unter einem Mikroskop entworfen. Viele unvermittelte Klangveränderungen, rhythmische Zäsuren oder formale Kontrastierungen sind wohl nicht nur aus dem Impuls heraus entstanden, enteignetes Tonmaterial im Sinne Adornos auszuschließen oder hypersensibel das Aufkommen von traditionellen Klanghaltungen zu vermeiden, sondern weil sie sich sozusagen zwingend aus der Bestimmung des Werks oder der Intention des Komponisten ableiten lassen. Dass man auch umgekehrt argumentieren kann, bestimmte Kompositionsformen, Genres oder Gestaltungsideen würden deshalb aufgegriffen, weil hier die Intention des empfindsamen Komponisten mit

den Strukturen der kompositorischen Vorhaben am besten in Einklang zu bringen wäre, sollte nicht allzu sehr verwirren. Es wäre weniger bemerkenswert, ließe sich die Absicht des Tonsetzers oder die Kausalität von Wirkung und Ursache eindeutiger bestimmen.

In den *Palimpsests* werden Klangkontraste gewissermaßen werkkonstitutiv eingesetzt. In der lyrischen Erzählung *Into the Little Hill* kann man die konkurrierenden Klanggesten und abrupten Zäsuren unschwer aus dem Plot mit seinen unterschiedlichen Charakteren, aber auch aus der Anlage der zwei Gesangspartien in ihren Vierfachrollen – jeweils als handelnde Personen, Erzähler und symbolisches Volk – ableiten. In den *Dance Figures*, den neun choreografischen Szenen für Orchester, sind die plötzlichen Farbwechsel, die Unterbrechungen und von Szene zu Szene veränderten Kompositionsprinzipien durch die choreografische Szenerie begründet. Benjamin hat dazu erklärt: «Ich hatte Balanchines wunderbare Choreografie zu Strawinskys *Agon* gesehen, mit ihren kleinen Formen, die den Tänzern viel Spielraum lassen für ihre Arbeit, und es schien mir, dass Ballettkompositionen eine Abfolge kleiner Formen und weniger einen narrativen sinfonischen Diskurs erfordern.»

Schließlich verdanken sich die zwei Klangsphären in *Antara* Erfahrungen mit unterschiedlichen Wahrnehmungen. Bisweilen unterschwellig, manchmal auch unvermittelt hörbar, dringt eine andere Wirklichkeit in die Partitur ein. Benjamin hat mehrfach mitgeteilt, wie es zu diesem Werk kam, dass es sich der Konfrontation der Panflötenspieler auf dem Platz vor dem Centre Pompidou in Paris, also der Musik von der Straße, mit den Erfahrungen im Experimentalstudio des IRCAM, dem unterirdischen Elfenbeinturm der Avantgarde, verdankt. Das Verwirrspiel zwischen elektronisch erzeugtem Klang und Panflötenspiel erschien ihm so bemerkenswert, dass er einen Reflex davon in diesem einzigen Werk mit Live-Elektronik, mit zwei Flöten,

zwei computerisierten Keyboards, zwei Posaunen, Streichern und Perkussion aufscheinen ließ (die Tonbandkomposition *Panorama* ist kein selbstständiges Werk, entstand vielmehr als Studie zu *Antara*). Im Übrigen scheint bei George Benjamin – ähnlich wie bei der ebenfalls am IRCAM beschäftigten Komponistin Kaija Saariaho – Elektronik eingesetzt zu werden, um die Möglichkeiten des traditionellen Instrumentalklangs zu erweitern, aber so diskret, dass bisweilen keine Unterscheidung mehr zwischen Instrumentalton und elektronischer Erzeugung getroffen werden kann.

Und auch die bereits erwähnte Kammeroper *Into the Little Hill*, ohne nun dem Referat von Hartmut Lück vorgreifen zu wollen, ließe sich ebenfalls mit diesen Erfahrungen zwischen hermetischem Kompositionsstudio und lärmendem Alltag in Verbindung bringen. Denn in dieser musikalisch-dramatischen Adaption der Legende vom Rattenfänger von Hameln führt der Fremde die Kinder aus ihrer bunten Klangwelt auf einen kleinen Hügel vor der Stadt, wo seine Musik so hell erklingt, dass die Kinder davon geradezu geblendet werden. Ein wenig Skepsis gegenüber der Realitätsferne des Avantgardisten scheint jedenfalls unüberhörbar dabei mitzuschwingen. Darüber hinaus macht das Werk auf subtile Weise spürbar, wie verschieden unsere Wahrnehmungen sind, wie sehr wir auf engstem Raum in akustisch extremen und damit geistig unterschiedlichen Ebenen zusammenleben und dabei die Kommunikation untereinander immer mehr verloren haben.

Es scheint also wohl so zu sein, dass dieses Stilmittel des Kontrasts, des unvermittelten Klangwechsels, von dynamischen Extremen und weit gespanntem Ausdruck aus einem Akkord unterschiedlichster Motivationen und kompositorischer Haltungen entstanden ist: aus der skrupulösen Suche nach dem angemessenen Ton, der Allergie gegen wohlfeile Lösungen, dem Diktat des Werks und dem reinen Interesse an dynamischer Wucht. Es ist ein