was noch kommt ...

Der Komponist Matthias Pintscher

Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.)

edition neue zeitschrift für musik

ALTE OPER FRANKFURT

Hans-Klaus Jungheinrich (Hg.): «Was noch kommt …»
Der Komponist Matthias Pintscher

edition neue zeitschrift für musik
Herausgegeben von Rolf W. Stoll

ALTE OPER FRANKFURT

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 95
ISBN 978-3-7957-8643-4

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

Als Printausgabe erschienen unter der Bestellnummer NZ 5008
© 2004 Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

www.schott-music.com
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.

FAZIT-Stiftung

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

«Was noch kommt …» Der Komponist Matthias Pintscher

Symposion, 13. und 14. September 2003, Alte Oper Frankfurt am Main

Herausgegeben von
Hans-Klaus Jungheinrich

Vorwort

Matthias Pintscher, geboren 1971 im westfälischen Marl, gehört zu den erfolgreichsten, interessantesten und meistdiskutierten Komponisten seiner Generation – einer Generation, die ganz andere Probleme hat als die ältere, von der Avantgarde geprägte oder in Opposition zu dieser herangewachsene. Man könnte die heute etwa Dreißigjährigen als «vaterlos» bezeichnen; es fehlen ihnen die Autoritäts- und Respektpersonen, an denen sie sich widerständig abarbeiten könnten, wie einst Komponisten vom Schlage Wolfgang Rihms und Manfred Trojahns sich vor allem in der ostentativen Abwendung von «Darmstadt» (verkörpert durch Stockhausen, Boulez, Nono) ihre Identität suchten. Eine geistige Entwicklung ohne manifest «vatermörderischen» Impuls mag die Entstehung eines Vakuumgefühls hervorrufen. Wo noch die Sicherheit der Abstoßung fehlt, scheint Verunsicherung vollständig. Von daher drohen als Befindlichkeitsmodus Fantasien vom eigenen Überflüssigwerden. Der Titel unseres Pintscher-Porträts «Was noch kommt …» spielt darauf an. Die Reihenfolge dieser drei Wörter kann so umgestellt werden, dass der Sinn nach vielen Seiten hin schillert. Aus der konstatierenden Skepsis kann die sarkastische Frage hervorwachsen («Kommt noch was?»), aber auch die trotzige Behauptung («Noch kommt was!»). Und so weiter. Die nuancierende Skepsis reagiert auch auf das in der Generation Pintschers wache Registrieren der zunehmenden gesellschaftlichen Marginalisierung von Kunst überhaupt, insbesondere von avancierter, also unbequemer, zu Kommerzialisierung und Commonsense quer stehender.

Matthias Pintscher verbündet sich in seiner Kunst dem Schwierigsten und Sperrigsten. Ohne auf irgendwelche Dogmen von «Materialfortschritt» zu rekurrieren, geht er entschieden und rigoros mit seinen Materialien um, entfaltet eine radikale Poetik. Intensiv beschäftigte er sich mit dichterischen Grenzgängern wie Jahnn und Rimbaud, denen er auch in seinen beiden großen Bühnenwerken (*Thomas Chatterton, L'Espace dernier*) folgt. Neben der Malerei inspiriert ihn vor allem auch die Architektur; er empfindet auch Musik als eine Art von Raumkunst, die skulpturale Qualitäten erreichen kann. Die folgenden Beiträge versuchen die verschiedensten (derzeit aktuellen) Aspekte der Pintscher'schen Produktivität zu umreißen. Die Aufsätze sind mehr oder weniger mit den Referaten identisch, die den Hauptinhalt des Pintscher-Symposiums im September 2003 in der Alten Oper Frankfurt am Main bildeten; allein der Text von Norbert Abels ist in der Druckfassung um das Doppelte umfangreicher denn als Vortrag. Den Text von Martin Zenck haben wir zusätzlich in die Publikation aufgenommen.

19. Juli 2004
Hans-Klaus Jungheinrich

Inhalt

Vorwort

Musik als imaginäres Theater
Matthias Pintschers Poesie der Bühne
Norbert Abels

Poesie als Anregungsquelle
Textvertonung und musikalische Inspiration bei Matthias Pintscher
Éva Pintér

Einstürzende Erinnerungen
Matthias Pintschers Oper «Thomas Chatterton» zwischen theatralischer Gestik und autarker Musikstruktur
Wolfgang Sandner

Musik und Raum
Orientierungspunkte bei Matthias Pintscher
Hans-Klaus Jungheinrich

Struktureller Klangästhetizismus
Zu einigen Instrumentalkonzerten Matthias Pintschers
Siegfried Mauser

Der Begriff der Figur im Werk Matthias Pintschers
Martin Zenck

Der «eigene» Ton, ein unwillkürlicher Fortschrittsmotor?
Abschließende Podiumsdiskussion mit den ReferentInnen und Matthias Pintscher

AutorInnen

Foto: Charlotte Oswald

Musik als imaginäres Theater

Matthias Pintschers Poesie der Bühne

Norbert Abels

Ein Täuscher, ein Nachahmer, ein Imitator? Nein! Einer, der etwas fälscht, was es gar nicht gibt, ist kein Fälscher. Die Gedichte, die der Sechzehnjährige vernichten will, sind Originale des anderen Ich; jenes imaginierten Ich, das sich nicht mit gerade erst siebzehn mit Arsenik und Opium qualvoll umbringt, um entdeckt zu werden in einem Meer von zerrissenem Papier auf dem Boden einer Dachkammer. «Ich geh' dahin, wo Engelchöre sich scharen», schrieb er noch ins Tagebuch vom 24. August 1770. Und der Achtjährige gab einem Maler den Auftrag: «Mal mir einen Engel mit Schwingen und eine Trompete, die meinen Namen in die Welt trompetet!»

Aburiel, der vom Gesang dispensierte Engel aus der Oper *Thomas Chatterton,* qualifiziert in der «Verwandlung» betitelten zweiten Szene das empirische Sein als dampfende Fäulnis. Es stinkt, so suggeriert er im 5/4-Takt leise, langsam und eindringlich, die Stadt Bristol nach Moder und Tod. Dann aber wird der Takt zum geraden 4/4 und der Engel offenbart sein ästhetizistisches Programm, seine Poetik des L'art pour l'art; das Posaunentremolo verstummt, Harfe und Celesta geben den Grundton zu jenem nun folgenden Postulat. Der Engel greift sich einen Folianten aus dem Regal und sagt: «Nur das Geschriebene, dieser schwache Extrakt einer hindämmernden Wirklichkeit, gibt irgendeinen Streif aufleuchtenden Daseins.» Hans Henny Jahnn lässt in seiner Tragödie Aburiel die letzten Worte. «Die Pflicht der Engel» ist

der Beistand, den sie den Berufenen, den Künstlern angedeihen lassen. Abzuwenden haben sie sich von den Besitzenden, den Satten, den Fragelosen. Der frühe Tod ihrer Schützlinge schirmt sie ab vor aller Verflachung. Arthur Rimbaud oder Georg Büchner sind hierfür die Exponenten, die sich Matthias Pintscher beizeiten gewählt hat; wohl um sich selbst in ihrem Reflexionslicht zu entdecken. Später kamen, ob mit dem Maler und Bildhauer Alberto Giacometti oder dem Filmemacher und Gärtner Derek Jarman, noch Stimmen aus der begriffslosen Sphäre hinzu. Hiervon will ich anhand einiger Werke des Komponisten sprechen. Ich verfahre dabei nicht chronologisch, rücke zunächst am Beispiel Mallarmeés Pintschers Ästhetizismus ins Blickfeld, komme hernach auf Rimbaud und Büchner; am Schluss dann der Ausblick mit Derek Jarmans Todesmeditationen.

»Hérodiade-Fragmente», Dramatische Szene für Sopran und Orchester

«Nicht die Figur der Salome gab den Anlass, sondern der Ästhetizismus der Dichtung», formulierte Matthias Pintscher auf die Frage nach seinem Interesse an dem alten Stoff. Das L'art pour l'art-Programm Stéphane Mallarmés erblickte 1887 in der schmuckbehangenen Herodias das Idealbild einer gleichsam in den Aggregatzustand gesetzten Virginität: ein von den Vergänglichkeitsschlacken der Körperlichkeit gereinigtes Wesen. In dieser symbolistischen Sicht gibt es nicht mehr Heines Entsetzen vor Herodias' «blutiger Liebe», nicht mehr Flauberts Sadismus, nicht mehr Wildes Hassliebe, nicht mehr Huysmans Sinnentier und auch nicht den Wahnsinnsblick der Salome auf Gustave Moreaus Bild *L'apparition*. Gerade der so kalte Duktus des Mallarmé'schen Poems verlangt nach einem Komplement aus Klängen, «bietet sich», so Pintscher, «für eine sehr theatralische, suggestive Musik an». Eine Musik, die in den 1999 fertiggestellten *Hérodiade-Fragmenten* mit einem

äußerst expressiven Aufschrei auf der Silbe A beginnt, mit «assez» nach drei Takten das erste Wort gebiert, das schon vom Ende spricht –, und am wirklichen Ausgang des Werks einmündet in eine gläserne Fläche mit schneidenden Fasern, eisigen Flageoletts. Unbekannte Lüfte wehen in dieser Dimension, weit entfernt von allem Vitalismus. Mallarmé spricht vom Glanz der Edelsteine und starrer Kälte. Das ästhetische Programm des Dichters: «Malen – nicht die Sache, sondern die Wirkung, welche sie hervorruft», wird von Pintscher gleich am Werkbeginn musikalisch eingeholt. Der dem gewaltigen, mit zischenden Becken begleiteten Crescendo der ersten Takte folgende Schrei präsentiert sich als einzig lebendige Ursache. Was folgt, ist der restlose allmähliche Abbau dieses Lebens. Schon bei den nächsten Worten mit den symbolistischen Sujets «Spiegel», «Glas», «Eis», «Träume», «Schatten» und «Chimären» ändert sich der Klangduktus. Ein Takt Stille nach «miroir» und schon beginnt eine Vorwegnahme der eisigen Desolatheit des Schlusses. Pintscher hat aus der dialogischen Form des Gedichts einen Monolog gemacht. Herodias' Einsamkeitskult, ihre narzisstische Lust – «mit brachem Leib die Lust genießen ohne Bange» – macht sich die Musik zu eigen; sie rückt in die Perspektive des inneren Monologs, erklingt aus dem Wahrnehmungsstrom der Herodias. Der Raum dieser Musik ist deshalb so hermetisch im schwebenden Glashaus der Protagonistin. «Ich denke», äußert sich der Komponist, «bei dieser Sprache an einen erratischen Klangraum, der durch die kalte Klarheit der Worte zerfurcht wird». Den Text versteht Pintscher «als Gravur in das Material des Klangraums hinein».

Klangraum und Seelenraum: Die lang gestreckten akustischen Flächen, die von nervösen Zuckungen heimgesucht werden, die extrem sphärischen Geräusche – das Erzeugen von Luftgeräuschen, ohne Tonerzeugung geblasene Instrumente, gestrichene Becken – offenbaren sich allesamt als Requisiten einer Reise, die über die

verlassene Lust des Leibes hinaus die Lust eines schwerelosen, von keinem Staubkorn heimgesuchten Nichts aufsuchen will. Hier wird auch Mallarmés Gedicht zur pathologischen Studie und Pintscher folgt ihm darin in größter Kongenialität.

«‹Choc› – Monumento IV». Antiphonen für großes Ensemble

«La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres»: Diese Zeilen stellt Matthias Pintscher seinem Werk voraus. Sie entstammen dem pantheistisch-dämonischen Raum der Rimbaud'schen *Illuminations*. Das Gedicht *Barbare* beschwört den Atavismus als Ursprung. Nach Äonen der Messbarkeit, der Flaggen und der Fanfaren des Heroismus wird zurückgetaucht in die Gluten und die Schäume des Anfangs. «O süße Lust, o Welt, o Musik!» Die Musik also, aus dem angeführten Vers zu übersetzen als «Kreisen der Abgründe und Anprall der Eisschollen gegen die Sterne.» Eröffnet wird bei Rimbaud mit langem Haar, Schweißtropfen und weißen Tränen die Topografie des Körpers, eines Abgrunds mit Vulkantiefe, aber auch den unerreichbaren Grotten des Nordpols, den Eisschollen der gescheiterten Hoffnung. Heiß und kalt, Barbarei und Kultur, Musik und Glutregen: das alles formiert das *Monumento IV*, geheißen *«Choc»*, notiert als Antiphonen für großes Ensemble.

Immer wieder taucht Rimbauds Lyrik in Pintschers Arbeit auf. «Sie ist anwesend in dem Musiktheater *Gesprungene Glocken*, das 1994 in der Berliner Parochialkirche uraufgeführt wurde; sie erscheint in dem für drei Orchestergruppen und Frauenstimmen geschriebenen Werk. *Sur «Départ»*, in V*ers quelque part … – façons de partir* in der Version für Frauenstimmen (UA 2000), in *Monumento V* für acht Vokalstimmen (UA 1999). «Berstende Statik»: so nannte Pintscher diesen Versuch über Rimbauds «Delirien»,