

Münsteraner Schriften
zur zeitgenössischen Musik

3



Michael Custodis (Hrsg.)

traditionsgebunden- modern

Essays zur Musik Stefan Heuckes

WAXMANN

Münsteraner Schriften
zur zeitgenössischen Musik

Herausgegeben von
Michael Custodis

Band 3

Michael Custodis (Hrsg.)

traditionsgebunden-modern

Essays zur Musik Stefan Heuckes



Waxmann 2016
Münster • New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe,
der Werner Richard-Dr. Carl Dörken-Stiftung
und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

LWL

Für die Menschen.
Für Westfalen-Lippe.



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Band 3

ISSN 2195-741X

Print-ISBN 978-3-8309-3395-3

E-Book-ISBN 978-3-8309-8395-8

© Waxmann Verlag GmbH, 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Titelbild: © Christoph Fein, 2012

Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster

Druck: CPI books GmbH, Leck

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorbemerkungen	7
<i>Marco Dimitriou</i> Text, Bild, Musik. Tonmalerische Elemente im <i>Selbstsüchtigen Riesen</i> , op. 20.....	11
<i>Nannan Chen</i> „Was Schubert nicht schrieb“. Das <i>Quintett für Violine, Viola, Cello, Kontrabass und Klavier</i> op. 25	23
<i>Elena Wotschel</i> Der Erlösungsmoment im „ <i>Gesang aus der tiefsten Hölle</i> “ nach Worten von <i>Franz Kafka</i> , op. 26	39
<i>Andrea Breimann</i> Eine christlich-jüdische Passion? Die <i>Kammersinfonie</i> op. 44.....	65
<i>Michael Custodis</i> Im Kreislauf schmerzlichen Erzählens. Wesensmerkmale der Musiktragödie <i>Iokaste</i> , op. 72.....	89
<i>Peter Schuck</i> „Synthesis“. Zu Heuckes ästhetischer Denkweise	121
Podiumsrunde: <i>Musiktheater heute – Traditionen, Perspektiven, Herausforderungen</i> mit Michael Custodis, Stefan Heucke, Norbert Lammert und Alfred Wendel.....	133
Personenregister	149

Vorbemerkungen

Im Herbst 2012 erzählte Stefan Heucke von seiner laufenden Arbeit an einer Oper über Ödipus' Mutter und Frau Iokaste, die zwei Jahre später bei den Ruhrfestspielen mit Veronika Maruhn und Birgit Remmert in den Titelpartien ihre Uraufführung erleben sollte. In unseren Gesprächen entstand bald die Idee, diese einmalige Gelegenheit zu nutzen und mit Seminaren im musikwissenschaftlichen Masterstudiengang unseres Instituts die Entstehung des Werkes zu begleiten. Um dessen kulturhistorische und ästhetische Dimensionen besser einordnen zu können, konzipierte ich zunächst für das Sommersemester 2013 eine Lehrveranstaltung über mythologische Opern mit einem besonderen Augenmerk auf weiblichen Hauptfiguren, wie Purcells Dido, Glucks Alceste, Rossinis Ermione, Offenbachs Helene und Strauss' Salome. Als im Sommersemester 2014 zwei Seminare die Fäden wieder aufnahmen, entwickelte der Grundgedanke Heuckes, mit den Mitteln der Kunst in einer antiken Tragödie unsere Gegenwart zu spiegeln und entlang eines jahrtausendealten Mythos die Grenzen von schicksalhafter Selbst- und Fremdbestimmung zu verhandeln, eine große Faszination. Während in einem allgemeineren Kurs ein Überblick zu Heuckes Komponieren erarbeitet wurde, um seine Klangsprache, Arbeitsweise und historische Selbstverortung kennenzulernen, konzentrierte sich der zweite Kurs auf die *Iokaste*. Nach der Libretto-Analyse des Regisseurs Jörg Maria Welke und einem Vergleich von Heuckes Klavierauszug und Partitur erwies es sich als besonders spannend, mit einem Probenbesuch und mehreren Gesprächen mit Heucke im Seminar wesentliche Schritte vor einer Uraufführung mitzuverfolgen, die üblicherweise musikhistorisch rekonstruiert werden müssen, sofern Quellen vorliegen und Zeitzeugen Auskunft geben.

Im Verlauf der mehrmonatigen intensiven Beschäftigung mit Heuckes Musik und seinen Vorstellungen zur Bedeutung von Musiktheater heute entstanden viele Fragen, mit denen sich universitäre Lehre einer kulturinteressierten Öffentlichkeit näherbringen lässt. Hieraus resultierte eine Podiumsdiskussion am 10. Juni 2014 vor Beginn der zweiten *Iokaste*-Aufführung. Mit Stefan Heucke als beteiligtem Komponisten, Dr. Alfred Wendel als Kulturmanager und Intendant der Duisburger Philharmoniker sowie Prof. Dr. Norbert Lammert als einem der wenigen Kulturpolitiker, die sich öffentlich zur Musik äußern und der darüber hinaus mit der Musik Stefan Heuckes bestens vertraut ist, fand sich eine äußerst kompetente und gesprächsfreudige Runde zusammen, um über die Relevanz und die Aufgaben von zeitgenössischem Musiktheater zu debattieren. Als letztes Kapitel der didaktischen Aufbereitung endeten die beiden Seminare mit einem Künstlergespräch mit Jörg Maria Welke und Veronika Maruhn.

Bereits während der Diskussionen im Semester waren über Heucke und seine Musik so viele Details und Grundlagen zusammengetragen worden, dass eine Auswahl von Studierenden Interesse daran fand, ihre anzufertigenden Seminararbeiten unter meiner Anleitung zu einem kleinen Textband zusammenzustellen. Eine

Veröffentlichung schien auch deshalb geboten, da bis auf ein kurzes Portrait, einen Lexikonartikel und einen kleinen Text über Heuckes kompositionsästhetisches Selbstverständnis bislang keine Fachliteratur über seine Musik existiert.¹ Diese Beobachtung mag angesichts Heuckes Aufführungszahlen durchaus verwundern. Zugleich aber ist sie ein Indiz für sein Selbstverständnis als zeitgenössischer Komponist, worauf sich der Titel dieses Essaybands „traditionsgebunden-modern“ bezieht. Charakteristisch ist vor allem Stefan Heuckes ausgeprägtes Vermittlungsbedürfnis, musikalisch zwischen den ausführenden Künstlern und ihren Zuhörern, als auch darüber hinaus zwischen dem abstrakten kulturellen und historischen Gedächtnisraum und einer bewussten, selbstkritischen Wahrnehmung unserer Gegenwart. Dieser Kommunikationsanspruch bestimmt die stofflichen Grundlagen seiner Musik, so dass ihr häufig Texte oder Sujets aus der deutschen Zeitgeschichte zugrundeliegen. Auch muss seine Musik von sich aus eine Sprachfähigkeit transportieren, um auf den Erfahrungshorizont der Hörer reagieren zu können. Wie ein Blick auf die europäische Musik nach 1900 und ihr fragiles Verhältnis zum Publikum zeigt, ist diese Hörerfahrung und -erwartung für einen Komponisten allerdings kaum noch so zu kalkulieren, wie es Gustav Mahler und Richard Strauss noch zu antizipieren versuchten. Ein Teil der neuen Musik bevorzugte nach 1950 daher eine radikale Selbstzentrierung. Mit Hilfe von Rundfunkmäzenen wie Herbert Eimert und Heinrich Strobel und ihren Ressourcen – in Form von Kompositionsaufträgen für rundfunkeigene Orchester, eigenen Konzertformaten, Arbeitsmöglichkeiten in elektronischen Studios und einer professionellen Berichterstattung in Rundfunksendungen und eigenen Zeitschriften – erwuchs aus der temporären Kanonisierung der Serialität eine ästhetische Deutungshoheit über die Generation von Boulez, Nono und Stockhausen hinaus. Mit voller Absicht hatte Boulez schon 1952 alle Musik für „unnütz“ erklärt, die nicht dieser Linie folgte,² was von unterschiedlicher Seite, etwa von John Cage und György Ligeti, alsbald mit den bekannten, nachhaltigen Folgen in Frage gestellt wurde. Andere Musiker, die wie Hans Werner Henze oder Benjamin Britten zunächst im Schlagschatten der Serialität standen oder, wie Wolfgang Rihm, als Angehörige der nachfolgenden Generation bereits die Konsequenzen daraus zogen, wollten dagegen die Sprachfähigkeit von Musik nicht aufgeben, so dass sie ihren Stücken zugunsten einer sinnlichen Fasslichkeit fragmentarische Erinnerungen an die funktionale Akkordharmonik von Dur und Moll einwoben.

Dieser alternativen Traditionslinie, die Freunden des klassischen Repertoires häufig schon als zu abstrakt und unverständlich gilt, während Verfechter einer radi-

1 Stefan Drees, Artikel *Stefan Heucke*, in: *Komponisten der Gegenwart*, Nachlieferung XLVII, München 2012; Jörg Loskill, *Kein Avantgardist um jeden Preis. Der Komponist Stefan Heucke*, in: *NZfM* 166 (2005), Heft 3 Juni, S. 44f. und Antje Grajetzky, *In der Spannung zwischen Einst und Jetzt. Der Komponist Stefan Heucke verknüpft romantisches Raffinement und modernes Denken*, in: *NMZ* 49 (2000), Heft 10, S. 16, online unter: <http://www.nmz.de/artikel/in-der-spannung-zwischen-einst-und-jetzt> (Abruf am 12. November 2015). Auf seiner Internetseite www.heucke-stefan.de finden sich darüber hinaus zahlreiche Programmhefte und Hinweise auf Artikel in der Tagespresse.

2 Pierre Boulez, *Schönberg ist tot* [1952], in: *Melos* 41 (1974), Heft 2.

kalen Fortschrittsästhetik sie als zu affirmativ ebenfalls zurückweisen, fühlt Heucke sich verbunden. Aus der Spannung, die eigene Gebundenheit an die europäische Musiktradition hörbar zu machen, ohne den eigenen Modernitätsanspruch aufzugeben, zieht Heuckes Musik ihre Kraft als eine traditionsgebunden-moderne Kunst. Auch wenn die verschiedenen Essays in diesem Band nicht den Anspruch erheben, den Facettenreichtum der Musik Heuckes in einer Gesamtheit darzustellen – zu umfangreich ist inzwischen sein Werkverzeichnis und zu versiert sind seine Stücke gestaltet, als dass sich ihre Form und kompositorische Dichte einfach zusammenfassen ließe –, so stößt man doch auf einige Gemeinsamkeiten, die Rückschlüsse auf Heuckes generelles musikalisches Denken ermöglichen: Sein Festhalten an den Gattungskonventionen der Sinfonie und des Solokonzerts, seine Verbundenheit zur Traditionslinie motivisch-thematischen Komponierens bis hin zur Dodekaphonie, der explizite musiktheoretische Bezug auf Bach, Beethoven, Schubert, Brahms und Wagner, seine Präferenzen für zyklische Formen und eine textgebundene, expressive Klangsprache mit illustrativem Gehalt. Als exemplarische Schlaglichter sind die fünf Texte von Marco Dimitriou, Nannan Chen, Elena Wotschel, Andrea Breimann und mir selbst tonmalerischen Elementen, Heuckes Schubert-Rezeption, seiner Auseinandersetzung mit den Gattungen „Kammersinfonie“ und „Liedzyklus“ sowie seinem musikdramatischen Denken gewidmet, ergänzt um einen philosophischen Beitrag von Peter Schuck, der nach ästhetischen Spezifika in Heuckes Denken fragt. Diesen Einzelbeiträgen schließt sich die Dokumentation der Podiumsrunde vom 10. Juni 2014 an, die von allen Teilnehmern für den Druck durchgesehen wurde.

Allen Autorinnen und Autoren, die mit ihrem Engagement und Enthusiasmus zum Gelingen dieses Bandes beigetragen haben, danke ich sehr herzlich, ebenso dem Schott-Verlag Mainz für die großzügige Erlaubnis zum Abdruck von Notenbeispielen sowie den Kolleginnen und Kollegen am Institut für Musikwissenschaft der Westfälischen Wilhelms-Universität, damit ein so außergewöhnliches Projekt wie die Begleitung einer entstehenden Oper nicht am akademischen Alltag von Lehrplänen und Prüfungsordnungen scheiterte, namentlich Jürgen Heidrich, Ralf M. Jäger, Peter Schmitz und Natalie Klein. Gleichfalls danke ich Melanie Völker vom Waxmann-Verlag für die gewohnt souveräne Betreuung des Manuskripts sowie dem Landschaftsverband Westfalen-Lippe, der Werner Richard-Dr. Carl Dörken-Stiftung und der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für die Übernahme des Druckkostenzuschusses. Nicht zuletzt gilt mein herzlicher Dank Stefan Heucke für die intensive freundschaftliche Zusammenarbeit.

Münster, im Dezember 2015

Michael Custodis

Marco Dimitriou

Text, Bild, Musik. Tonmalerische Elemente im *Selbstsüchtigen Riesen*, op. 20

Der Erfolg des im Jahre 1888 veröffentlichten Märchenbandes *The Happy Prince and Other Tales* von Oscar Wilde, in dem auch *The Selfish Giant* erschien, ging weit über Großbritannien hinaus, so dass die Sammlung auch als Schullektüre in deutsche Lehrpläne aufgenommen wurde.¹ Im Vergleich zum restlichen Schaffen Wildes nehmen die Kunstmärchen mit ihrer strengen Moralität eine besondere Stellung ein. Trotz der allgemeinen Beliebtheit der Werke des Dandys hat Wilde unter Komponisten jedoch wenig Aufmerksamkeit erhalten. Neben Richard Strauss' *Salome* (1905) nach Wildes gleichnamigem Drama hat er vor allem Musical-Kompositionen inspiriert.² Zu erwähnen sind ferner drei unterschiedliche Arbeiten zum *Selfish Giant*: eine Oper von Francis Shaw (1972),³ ein Ballett von Graeme Koehne (1982)⁴ sowie eine choreographische Tondichtung von Jay Reise (1997).⁵

Stefan Heucke komponierte sein Märchen für Sprecher und Orchester *Der selbstsüchtige Riese* im Jahre 1994, in dem es auch in der Musikschule Kamen in einer gekürzten Fassung uraufgeführt wurde, ehe die vollständige Version 1996 in Bochum erklang.⁶ Das Auftragswerk der Musikschule Kamen wurde dabei in der gekürzten Fassung von einem gemischten Orchester gespielt, welches sich aus Musiklehrern (Soloinstrumente) und Musikschülern (Tutti) zusammensetzte.⁷ Darüber hinaus ist das Stück in einer Version für Klavier zu vier Händen als Auftragswerk von OMEGA e.V. 2002 in Bad Salzuflen uraufgeführt worden sowie 2009 als Fassung für Kammerorchester in Schwerin.

Inhaltlich erzählt das Kunstmärchen die Geschichte eines selbstsüchtigen Riesen, der spielende Kinder aus seinem bis zu jenem Zeitpunkt idyllischen Garten vertreibt. Die von seinem Egoismus provozierte Abwesenheit der Kinder hat einen stetigen Winter zur Folge, der ihn zunehmend betrübt. Eines Tages entdeckt er plötzlich wieder Kinder in seinem Garten und hat solche Freude an ihrem Spiel, dass er sogar einem kleinen Jungen hilft, auf einen der Bäume zu klettern. Dieser küsst den Riesen, der von nun an eine innige Sehnsucht verspürt. Nachdem der Junge zunächst nicht mehr auftaucht, erscheint er plötzlich mit den Wundmalen Jesu im Garten und nimmt den erstaunten Riesen mit ins Paradies.

1 Norbert Kohl, *Oscar Wilde. Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980, S. 86f.

2 Anthony Parr, Artikel *Oscar Wilde*, in: *NG² (New Grove²)*, Band 27, London 2001, S. 382.

3 David Burnand, Artikel *Francis Shaw*, in: *NG²*, Band 23, London 2001, S. 224f.

4 Peter McCallum, Artikel *Graeme Koehne*, in: *NG²*, Band 13, London 2001, S. 732.

5 James Freeman, Artikel *Jay Reise*, in: *NG²*, Band 21, London 2001, S. 169.

6 Siehe Stefan Heuckes *Werkverzeichnis*, online unter <http://www.heucke-stefan.de/werkverzeichnis.html> (abgerufen am 5. Oktober 2014).

7 Für diese und weitere Informationen sei herzlich Stefan Heucke gedankt, der am 21. Mai und 25. Juni 2014 Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts Münster für ausführliche Gespräche zur Verfügung stand.

Auf seiner kompositionstechnischen Ebene ist das Stück zum einen zahlensymbolisch determiniert, indem Heucke es auf der vom Mathematiker Leonardo Fibonacci entdeckten Zahlenreihe aufbaute. Dies zeigt sich bereits in den ersten Takten des Solocellos, die mit Gruppen von 1, 2, 3, 5 und 8 Tönen den Beginn der Fibonacci-Reihe exponieren. Auch die Erlösung der beiden Hauptfiguren zum Ende des Stückes durch 144 Schläge von Glockenspiel und Marimbaphon (als zwölfte Position der Reihe) lässt sich auf diese Zahlensymbolik zurückzuführen. Zum anderen ist das recht knappe Märchen trotz seiner Kürze von allegorischen Anspielungen und symbolischen Hinweisen durchzogen. Auch in späteren textbasierten Werken wird Stefan Heucke auf tonmalerische Elemente zurückgreifen, so dass es lohnend erscheint, an einem noch früheren Beispiel – dem *Selbstsüchtigen Riesen* – tonmalerische Passagen auf ihr Verhältnis zur Handlung und die daraus entstehenden musikalischen Resultate zu untersuchen. Nach einer kurzen Zusammenfassung der formalen Anlage des Stückes soll deshalb zunächst das Verhältnis von Bewegung und Räumlichkeit bei der Übertragung von Bildern in Musik diskutiert werden. Anschließend folgt die Darstellung Heuckes musikalischer Ausgestaltung der zahlreichen Naturbeschreibungen in Wildes Märchen, bevor darauf aufbauend Affekte und deren musikalische Konzeption im *Selbstsüchtigen Riesen* im Zentrum stehen sollen.

Tonmalerische Elemente

Mit nahezu vollständigen Bläsern und Streichern versieht Heucke die üblichen Orchesterstimmen, die auch solistisch eingesetzt werden. Hinzu kommen ein Klavier und das relativ ausgeprägte Schlagwerk, welches durch die Verwendung von Marimbaphon, Glockenspiel, kleiner und großer Trommel, Becken, Tamtam, Peitsche und Triangel bereits eine effektvolle Musik erahnen lässt. Der ebenfalls vorgesehene Sprecher ist in seinem Vortrag nur an die entsprechende Position des Textes in der Partitur gebunden und ansonsten rhythmisch wie dynamisch frei.

In harmonisch-funktionaler Hinsicht markiert das Stück indes einen Wendepunkt in Heuckes kompositorischem Schaffen. Während sein Stil in den Jahren zuvor eher an einer akademisch beeinflussten Weiterentwicklung der Reihentechnik orientiert und von einem Verzicht auf funktionsharmonische Assoziationen geprägt war, findet im *Selbstsüchtigen Riesen* teilweise eine Rückbesinnung auf die Tonsprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts statt, die dem Komponisten eine breitere emotionale Ausdrucksvielfalt erlaubte. Es kommt zu der für Heucke typischen individuellen Synthese von Reihentechnik und Dur-Moll-Tonalität, für die er selbst den Begriff „synthetische Tonalität“ verwendet,⁸ welche die Implementierung musikalischer Figuren ermöglicht, deren Verwendung in diesem Text untersucht werden soll.

⁸ Siehe hierzu den Beitrag von Michael Custodis in diesem Band.

Strukturell lässt sich die Partitur grob in zwölf Teile gliedern, die sich grundsätzlich auch als kleinere Sinnabschnitte im Text wiederfinden und mit den klassischen Satzbezeichnungen *Allegretto*, *Grave*, *Presto*, *Andante* und *Allegro* markiert wurden. Kennzeichnend ist dabei eine wechselnde Abfolge von Passagen des Sprechers mit dem Orchester und rein instrumentalen Abschnitten, die ihrerseits durch Einschübe des unbegleiteten Sprechers gegliedert werden, so dass bereits auf der formalen Ebene die Gleichberechtigung von Text und Musik zu erkennen ist. Immer wieder greift das Orchester den Impuls des Textes auf und führt ihn kommentierend und dabei interpretierend weiter. Besonders sticht das als Nummer 6 positionierte *Andante* hervor. Inhaltlich ist an dieser Stelle der Wendepunkt des Märchens anzusetzen, da sich hier der Riese des Jungen erbarmt und sich vom eigensüchtigen in einen mitleidenden Riesen verwandelt. Gleichzeitig bricht erstmals nach dem zuvor beschriebenen Winter nun der Frühling an.

Auch musikalisch wird der Umbruch vor allem durch das Arbeiten mit Gegensätzen deutlich. Das instrumentale *Andante* ab Takt 397 (siehe Abb. 1) liegt in getragenem Tempo über ostinaten Paukenschlägen als vierstimmiges Fugato mit Einsätzen auf den Grundtönen A, As, A und B. Dabei ist durchaus von Vorteil, dass dieserart stilisierte Tänze oft mit der Musik Johann Sebastian Bachs assoziiert werden und ein Gefühl des Ernstes und der Schwere erzeugen.⁹



Abb. 1: *Passacaglia / Chaconne*, Takte 397-408¹⁰

Dynamisch endet die Passage im *pianissimo*, dem ab T. 496 als Kontrast ein *fortissimo* der Streicher und Schläge des Schlagzeugs im *forte fortissimo* gegenüberstehen. Wenngleich in diesem Moment ein dramaturgischer Höhepunkt des Werkes zu konstatieren ist, finden sich im gesamten Stück weitere ausdrucksvolle Ereignisse, die sich in ihrer musikalischen Gestalt entlang der Kategorien „Bewegung und Räumlichkeit“, „Natur“ und „Affekt“ aus dem bildhaften und symbolischen Gehalt des Textes ableiten lassen.

9 Alexander Silbiger, Artikel *Passacaglia*, in: *NG²*, Band 19, London 2001, S. 191-194.

10 Die Partitur, auf die sich die Notenbeispiele beziehen, ist beim Schott-Verlag erschienen, © 1997 Schott Music, Mainz.

Bewegung und Räumlichkeit

Als Zeitkunst lebt die Musik von der Bewegung.¹¹ Dies betrifft nicht nur die notwendige Bedingung, wenn Musiker einen Lese- und Denkvorgang in konkrete Körperbewegung übertragen. Vielmehr setzen in räumlicher wie zeitlicher Hinsicht kohärente Klangfolgen eine Bewegung voraus, die durch das Koordinatensystem der Notation in der Horizontalen als auch Vertikalen graphisch fließend in der Lese-richtung von links nach rechts unmittelbar zutage tritt.¹² Die Vorstellung, dass Musik als klangliches Ereignis in einem durch die Grenzen des menschlichen Gehörs abgesteckten Tonraum stattfindet, ist für die europäische Kompositionsgeschichte spätestens mit den in der *Musica enchiriadis* dargestellten Organum-Diagrammen veranschaulicht.¹³ Darüber hinaus lässt sich dem Komponieren ein architektonischer Charakter zuschreiben, da man von „tiefen“ und „hohen“ Tönen spricht, die im Tonsatz zusammenhängende Gebilde formieren. Diese sind jedoch flüchtiger Natur, denn die Aneinanderreihung punktueller Klänge wird, ähnlich einem Daumenkino, im Zeitfluss als Bewegung wahrgenommen. Verklungene und eventuell vorausgeahnte Phrasen werden vom Bewusstsein zu Sinneinheiten zusammengefügt und als Musikstrom registriert. Obwohl demnach per se eine bestimmte Bewegungsrichtung etwa in Melodien stets präsent ist, lassen sich darüber hinaus bewusst gesetzte Tonfolgen in Zusammenhang mit einem bereits verinnerlichten oder zeitgleich rezipierten Bild – z. B. durch ein festgelegtes Programm oder einen zugrundeliegenden Text – als Bewegungen isoliert von der fließenden Umgebung wahrnehmen. Mittels ihrer mimetischen Eigenschaften kann Musik insbesondere in Kombination mit visueller Imagination dynamische Prozesse veranschaulichen und sie „[...] vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigernd, fallend nachzubilden.“¹⁴ Durch ikonische musikalische Zeichen, welche in ihrer Struktur außermusikalischen Objekten ähneln, werden die in der Textvorlage beschriebenen Aktionen angezeigt.

Wie im Falle des *Selbstsüchtigen Riesen* erhalten die vom Text evozierten Vorstellungen mit Hilfe der Musik als „Metasprache“ eine weitere Dimension, die das bloße Abbilden zu einem gewissen Grade weiter transzendiert.¹⁵ Es entsteht einstweilen kraft klanglicher Darstellungen der Eindruck eines szenischen Geschehens, ohne dass greifbare Akteure auftreten. Möglich ist dies aufgrund der Art und Wei-

11 Siehe für einen Überblick zu diesem großen Themenbereich den Sammelband *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, hg. von Christa Brüstle und Albrecht Riethmüller, Aachen 2004.

12 Vergleiche Stefan Kunze, *Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31 (1974), Heft 1, S. 6-11.

13 Ebenda, S. 8.

14 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1865, S. 21.

15 Der Mimesis-Begriff wird hier nicht nur im transitiven Sinne als Imitation bzw. Nachahmung bestimmter Objekte verstanden, sondern in einer erweiterten Form, welche die Einverleibung und Nutzbarmachung außermusikalischer Konzepte (z.B. der Bewegung) losgelöst vom Bezug zum Gegenständlichen einschließt. Vergleiche hierzu Max Paddison, *Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression*, in: *Music Analysis* 29 (2010), Heft 1-3, S. 126-148.

se, wie Menschen Musik hören und verarbeiten. Im Wesentlichen lassen sich diesbezüglich zwei miteinander verwobene Prinzipien des aktiven Zuhörens benennen:

1. Die beobachtende Einstellung des Musikhörenden, welche Strukturen und klangliche Aspekte eines Musikstückes vor dem Hintergrund der individuellen musikalischen Bildung erfasst und evaluiert.

2. Das körperliche Sich-Hineinversetzen in die Musik und die Übertragung rhythmischer sowie dynamischer Momente in motorische Äußerungen, also ein reflexartiges physisches Miterleben und Nachempfinden des Gehörten.¹⁶

Beispielsweise verscheucht zum Ende des eröffnenden *Allegrettos* (Takt 84, siehe Abb. 2) der Riese die in seinem Garten spielenden Kinder. Ihr erschrockenes Wegrennen zeigt sich anschaulich in der Figur der Solo-Violine.



Abb. 2: Solo-Violine, Takt 84

Verstärkt durch die Septole und die anschließende 64stel-Gruppe gerät die Bewegung in ein kontinuierliches *Accelerando*. Klarinette und Flöte spielen an dieser Stelle rhythmisch identische, abwärts geführte Läufe, die den Laufwegen der vor dem selbstsüchtigen Riesen in alle Richtungen fliehenden Kinder entsprechen, wodurch der imaginierte Gestus ihres Davonlaufens somit räumlich spürbar wird.

Auch als der noch mit Frost bedeckte Baum seine Äste senkt, um den kleinen Jungen in der zugeschnittenen Ecke des Gartens auf seine Krone zu heben, findet sich eine solche plastische Ausgestaltung der Handlung durch die Musik. Der Baum bemüht sich leider vergebens, da der Junge zu klein ist. Diese erfolglose Aktion wird in den Takten 381-392 musikalisch geschildert, indem das Neigen der Äste durch absteigende melodische Linien der Oberstimme dargestellt wird und das Aufstreben des kleinen Jungen durch eine komplementär aufsteigende Linie symbolisiert wird. So, wie Baum und Junge sich nicht erreichen können, kommen auch die beiden Linien nicht ganz zusammen, sondern verbleiben in der Distanz einer kleinen Sekunde. Nach einer dramaturgisch bedeutungsvollen Generalpause sinkt der Junge verzweifelt in sich zusammen (siehe Abb. 3) und das entsprechende *Pizzicato* der tiefen Streicher gewinnt dadurch eine fast tragische Färbung.

16 Vergleiche Ivan Polednák, *Zum Problem der Apperzeption der Musik*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 16 (1985), Heft 1 (Juni), S. 45-49.



Abb. 3: „Zusammensinken des Kindes“, Takte 392-395, Cellostimme

Eine gegenteilige Szenerie, in der die Höhe und Massivität eines Mauerbaus in Takt 87 (siehe Abb. 4) Thema ist, veranschaulicht Heucke durch aufgetürmtes Baumaterial – in seiner kompositorischen Sprache als Klangmaterial –, indem er vom tiefen Fundament des Orchesters bis ins höchste Register Klänge übereinander schichtet. Dank der Mehrdeutigkeit der Musik kann die klangliche Wand, die keine melodischen Strukturen zulässt, zugleich die Abschottung des Riesen von der Außenwelt andeuten, ohne dass in der Überlagerung der Assoziationen eine symbolische Ebene durch eine andere aufgehoben würde.

The image shows a musical score for Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.) in common time (C). The score consists of three staves. The Violin II staff has a triplet of eighth notes followed by sextuplets of eighth notes. The Viola staff has a triplet of eighth notes followed by sextuplets of eighth notes. The Violoncello staff has sextuplets of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Abb. 4: Ausschnitt der mittleren und tiefen Streicher, Takt 87

Wie die angeführten Beispiele zeigen, definiert Stefan Heucke in seinem Opus 20 besondere Mittel zur Verdeutlichung von Bewegungen, Beschleunigungen und räumlichen Qualitäten. Ungeachtet der innermusikalischen Verflechtungen durch motivische Bezugnahmen und harmonische Eigenheiten sind derartige „Figuren“ als unmittelbare Sensationen sofort nachvollziehbar. Als Auftragswerk der Musikschule Kamen darf die plastische Ausgestaltung des *Selbstsüchtigen Riesen* für die junge Zielgruppe in der Kamener Musikschule nicht unterschätzt werden. Eine zweite Ebene, die sich in der musikalischen Wiedergabe von Naturszenen äußert, geht noch einen Schritt über die Beschreibung konkreter Handlungen hinaus.