

Zwischentöne mit jähem Ende

Wie aus einem Kompositionsauftrag eine echte Utopie wurde

Was hat ein „tanzender Koala“ mit der verführerisch-lockenden „Bleib-noch-liegen-Schlange“ zu tun? Wie gelangt man von der „schwarzen, verschlingenden Gefräßigkeit“ zur „weichen, gelben Wattewolke“? Oder, anders gefragt: Wie lassen sich Seelenzustände, die mit Worten kaum zu beschreiben sind, in Tönen darstellen?

Im achten Jahr seiner Reihe „Begegnungen“ griff das Pfalztheaters Kaiserslautern ein Thema auf, das in unserer Gesellschaft weit verbreitet ist, im Einzelfall jedoch vielfach verborgen und tabuisiert bleibt. In einer enger Kooperation zwischen dem Orchester der Pfalztheaters und dem Pfalzkrlinikum Kaiserslautern entstand eine *Sinfonie der Zwischentöne*, die sich mit verschiedenen Aspekten psychischer Erkrankung und Gesundung auseinandersetzt.



Ein abenteuerlicher Entstehungsprozess

Mindestens ebenso ungewöhnlich wie die Themensetzung war auch der Entstehungsprozess. Zwar ist es auf der Theaterbühne oder im Tanztheater mittlerweile keine Seltenheit mehr, dass sowohl Bühnenprofis als auch Laien aktiv an der Entwicklung eines neuen Stücke beteiligt sind. Deutlich seltener ist es hingegen, dass auch eine Komposition in orchestraler Besetzung in einem solchen offenen und dialogischen Prozess entsteht. Normalerweise liegt deren Ausarbeitung in den Händen eines oder einer einzigen Spezialist*in. Das Orchester kommt üblicherweise erst dann ins Spiel, wenn bereits alle Ideen zu Papier gebracht, alle Noten geschrieben sind. Und dass musikalische Laien maßgeblich mitkomponieren, ist erst recht eine Seltenheit.

Im September 2019 fand sich am Pfalztheater Kaiserslautern ein achtzehnköpfiges Konzeptions- und Kompositionsteam zusammen, das etwa zur Hälfte aus Musikerinnen und Musikern des Orchesters bestand. Die andere Hälfte setzte sich aus Expertinnen und Experten für psychische Erkrankungen zusammen, deren Sachkunde sich teils aus einer beruflichen Spezialisierung, teils aus der Innensicht einer eigenen Krankheitsgeschichte speiste.

Für die Dauer eines halben Jahres begab sich dieses Team auf den abenteuerlichen Weg eines gemeinsamen Kompositionsprozesses. Niemand wusste zu Beginn, wie das Stück klingen würde, das am 5. April seine Uraufführung erleben sollte. Würde am Ende das gesamte Orchester in großer sinfonischer Besetzung auf der Bühne stehen? Würde das Kompositionsteam selber aktiv mitwirken oder im Verborgenen bleiben? Und welche musikalische Sprache würden wir in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit dieser komplexen Thematik finden? Nichts davon war zu Beginn

klar. Was aber jeder und jede einzelne Mitwirkende von Anfang an ganz genau wusste, war, welche Erwartungen und Anliegen er oder sie mit diesem Projekt verband. Zum Beispiel: Nicht einseitig in die Rolle der hilfsbedürftigen Erkrankten gedrängt zu werden, sondern selbst gebraucht zu werden. Dem vorurteilsbeladenen Schubladendenken einen Blick auf die „Menschen hinter der Krankheit“ entgegenzusetzen. Oder, auf künstlerischer Ebene: Als musikalischer Laie oder Laiin erstmals im Leben auf einer Konzertbühne zu stehen – oder auch als Profi eine gänzlich neue und aufregende Art von Orchesterarbeit zu erleben, in der die Musiker*innen nicht nur Ausführende sind, sondern von der ersten Ideensuche bis zu den Schlussproben aktiv in den kompositorischen Entstehungsprozess eingebunden sind.

Den Anfang dieses Prozesses bildete ein intensives und inniges Kennenlernen auf vielfältigen Ebenen: Da wurde zusammen gesungen und mit Klängen experimentiert; Theater gespielt und Musik gehört; mit tiefem Ernst über Leidensgeschichten und emotionale Grenzerfahrungen gesprochen und hin und wieder auch ausgelassen herumgealbert. Vor allem aber wurde wechselseitig voneinander gelernt: Die einen lernten die Orchesterinstrumente und ihre vielfältigen Klangfarben kennen, die anderen konnten ihr Wissen über die Verläufe seelischer Erkrankungen und Heilungsprozesse erweitern.



Der Materialfundus

Ein wichtiger Schritt im gemeinsamen Arbeitsprozess war die Erstellung eines musikalischen Materialfundus: Des „Kataloges der Seelenzustände“. Dem Katalog lag ein anonymer Fragebogen zugrunde, der etwa zur Halbzeit des gemeinsamen Entwicklungsprozesses an das Konzeptionsteam verteilt wurde.

Sinfonie der Zwischentöne

Fragebogen „Seelenzustände“

Versuche dich an einen bestimmten Seelenzustand zu erinnern, den du selber kennst. Du musst diesen Seelenzustand nicht beim Namen nennen. Versuche stattdessen, ihn assoziativ zu umschreiben:

1) Bildliche Assoziationen:

Wenn dieser Seelenzustand...

... eine oder mehrere Farben hätte, dann wäre er: _____

... ein Tier wäre, dann wäre er: _____

... eine stoffliche Konsistenz hätte, dann wäre er: _____

... eine Stimme hätte, dann würde er: _____

Weitere, eigene Ideen: Wenn der Seelenzustand ein(e) _____
wäre, dann wäre er: _____

(Abbildung: Ausschnitt aus dem Fragebogen zum „Katalog der Seelenzustände“)

Nachdem sie diese und weitere assoziative Fragen beantwortet hatten, wurden die Teilnehmer*innen am Ende des Fragebogens gebeten, dem jeweiligen Seelenzustand einen fantasievollen Namen zu geben.

Einige Kostproben:

- „Das ewige Lied“ (immer die gleiche Melodie, jedesmal ein anderer Klang und eine andere Stimmung)
- „Der tanzende Koala in der Luft“ (glücklich, sprunghaft, honigfarben, Tango)
- „Der Weltuntergang des Ameisenstaates“ (Kleinteilig, knallige Farben mit Gitzereffekt, ein nervöser Kolibri. Ein übermotorisierter Zweisitzer, der ständig gegen die Verkehrsregeln verstößt)
- „Die verführerisch-lockende Bleib-noch-liegen-Schlange“ (Altflöte, dunkler Soul, verführerisch-orientalischer Tanz, langsam aber unerbittlich vergehende Zeit)
- „Gedankenkarussell“ (um sich selbst kreisend, ohne Ausweg)
- „Kratzbild“ (eine tief schwarze Fläche. Mit mühevoller Arbeit wird die schwarze Farbe weggekratzt. Dahinter tauchen leuchtende Farben auf)
- „Strahlende Donnerstagnachmittage“ (ein ruhig vor sich hinfließender Fluss. Jauchzend, lachend. Ein Hundewelpe)
- „Vernichtend“ (rot, Löwe, Feuer, brüllen, durcheinander)
- „Watzmann“ (Blauwal, Sonnenaufgang Alpensinfonie, ruhig und gleichmäßig, Posaunen.)
- „Zikowuti“ (kreischender Wespenschwarm, zusammenbrechendes Gebäude, gesamtes Orchester, unberechenbar, hektisch, chaotisch)

Im künstlerischen Entwicklungsprozess stellte der „Katalog der Seelenzustände“ das entscheidende Scharnier zwischen ergebnisoffener Suche und kompositorischer Fixierung dar. Er bildete das Substrat von mehreren Monaten der Begegnung und inhaltlichen Auseinandersetzung. Er ermöglichte es, sehr persönliche und individuelle Erfahrungen zu versachlichen, zu anonymisieren und miteinander zu teilen. Er

etablierte eine gemeinsame Sprache, mit der wir uns innerhalb unseres Teams über musikalische Verläufe und seelische Prozesse verständigen konnten. Zu fragen, mit welchen Klangfarben und Instrumenten der Übergang vom „tanzenden Koala“ zur „schwarzen, verschlingenden Gefräßigkeit“ gestaltet werden könne, bedeutete zugleich auch, sich darüber auszutauschen, wie Lebensmut und Vertrauen einem Zustand tiefer Depression weichen können. Auf diese Weise machte der „Katalog der Seelenzustände“ es möglich, eine gemeinsame Programmatik festzulegen, präzise Arbeitsaufträge an mich als ausführenden Komponisten zu formulieren und deren Umsetzung überprüfbar und transparent zu machen.



Historische Vorbilder

Auf den ersten Blick mag der Weg vom innerlich empfundenen Seelenzustand über visuelle Vorstellungen hin zum musikalischen Klang ein wenig konstruiert und willkürlich wirken. Doch unser „Katalog der Seelenzustände“ knüpft an wichtige historische Vorbilder an. Etwas zugespitzt könnte man sagen: Das klassische europäische Kompositionshandwerks war über Jahrhunderte hinweg zu großen Teilen von derartigen „Katalogen“ geprägt. In der Barockzeit kursierten zahlreiche Lehrbücher der „Affektenlehre“ oder „musikalischen Rhetorik“ – der Kunst also, menschliche Seelenzustände durch melodische Figuren darzustellen. Natürlich hießen diese Affektfiguren nicht „Kratzbild“ oder „Gedankenkarussell“, sondern trugen gelehrte lateinische Namen: Noema. Analepsis. Mimesis. Hypotyposis. Komponisten wie Claudio Monteverdi oder Johann Sebastian Bach waren wahre Meister der musikalischen Rhetorik und entwickelten sie mit großer Experimentierfreude weiter, ohne dabei das Grundprinzip eines „sprechenden“ und verständlichen Vokabulars aufzugeben: Nie hätten sie in Frage gestellt, dass Widersprüche oder Zweifel durch Dissonanzen, Trauer durch absteigende Linien, Gotteslob und Jubel durch aufstrebende Durakkorde darzustellen seien. Später wurden die gedruckten Regelwerke durch einen eher intuitiven Umgang ersetzt. Wer im 18. oder 19. Jahrhundert komponierte, hatte die Regeln der musikalischen Rhetorik so tief verinnerlicht, dass er (komponierende Frauen waren eine große Ausnahme) kein Handbuch mehr dafür brauchte. Der „innere Katalog“ war gewissermaßen jederzeit abrufbar.

Im 20. Jahrhundert mit seiner strikten Trennung zwischen „U-“ und „E-Musik“ schieden sich am Umgang mit den musikalischen Affekten zunehmend die Geister. In der Kunstmusik galt der Einsatz rhetorischer Figuren als billig und manipulativ. „Seriöse“ Komponistinnen und Komponisten ließen tunlichst die Finger davon und strebten mitunter gar das Ideal einer gänzlich affektlosen Musik an. Stattdessen bemächtigte sich die Filmmusik dieses Jahrhunderte alten Handwerks. Während der Stummfilmära entstanden neue, als „Kinothek“ bezeichnete Kataloge, aus denen sich Stummfilmpianisten zu jeder Filmszene die dazu passende Begleitmusik heraussuchen konnte.

So listet beispielsweise das *Allgemeinen Handbuchs der Filmmusik* von 1927 über 3000 Versatzstücke aus der klassisch-romantischen Literatur auf: Hier eine Minute „Heroische Leidenschaft“ von Schumann, dort ein „Pathetisch-resignierender Ausklang“ von Puccini. Seither ist die musikalische Darstellung seelischer Zustände untrennbar mit dem Medium Film verbunden.

Im „Katalog der Seelenzustände“ spiegelte sich genau diese Verknüpfung musikalischer Affekte mit filmischen und visuellen Vorstellungen wider. Der Kompositionsprozess wurde dadurch transparent und kommunizierbar. Um mitreden und mitgestalten zu können, musste man nicht zwingend wissen, was eine Rondoform, eine dissonante Eintrübung oder ein Sforzato ist. Es genügte, vor dem inneren Auge einen „tanzenden Koala“ heraufbeschwören zu können, der sich einerseits, durch den gemeinsam durchlaufenen Austausch und Entwicklungsprozess in unserem Projekt, mit einem bestimmten Seelenzustand verknüpfte und es andererseits (Johann Sebastian Bach und Walt Disney sei Dank) leicht machte, sich auf gemeinsame Klangvorstellungen zu einigen.



Musik als Resonanz

Unsere gemeinsame konzeptionelle Arbeit beschränkte sich nicht auf den Blick nach innen. Ein zweites wichtiges Thema war die Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen, durch die seelische Erkrankung oder Gesundheit begünstigt wird. Auch hier wurden per Fragebogen die Ideen und Gedanken unseres Kernteams zusammengetragen. So wurden beispielsweise unter dem Stichwort „Was mich krank macht“ genannt: Ausgrenzung, Drogen, Egoismus, Entfremdung, Feinddenken, Geld, „heile-Welt-Medien“, Hektik, Intoleranz, Lärm, Manipulation, Optimierungszwang, Stress, Umweltgifte, unnatürlicher Lebensrhythmus, unpersönliche Wohnformen. Als positives Gegenbild entwarf die Gruppe in vielerlei Varianten Visionen von einer Welt des Zuhörens und der Achtsamkeit gegenüber anderen und sich selbst.

Was sich in dieser Verknüpfung von Innen und Außen widerspiegelt, ist ein Zusammenhang, den auch die Wissenschaft bestätigt. Zahlreiche Statistiken belegen, dass die Arbeitsunfähigkeit aufgrund psychischer Erkrankungen in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren stark zugenommen hat. Der Soziologe Hartmut Rosa hat dem rein medizinischen Blick deshalb eine zweite Deutung zur Seite gestellt und interpretiert psychische Erkrankungen als Ausdruck gesellschaftlicher Entfremdungsprozesse, die er als ein „Verstummen der Resonanzachsen“ beschreibt. Im „Fremdwerden des eigenen Körpers“ und im „Erlöschen der Antriebsenergien“ drückt sich, Hartmut Rosa zufolge, auch eine „existentielle Einsamkeit in einer indifferenten oder latent feindseligen Welt und damit die Erfahrung äußerster Entfremdung“ aus.

„Resonant“ zu sein, bedeutet für ihn: Dazu in der Lage zu sein, sich von Anderen und von der Welt berühren und zugleich verändern zu lassen – und gleichzeitig zu erleben, dass andere von der eigenen Stimme und vom eigenen Tun berührt und verändert werden.^{*)} Musik gilt gemeinhin als der Inbegriff von Resonanz. Wenn Menschen musizieren, dann atmen und fühlen sie synchron und schwingen sich auf gemeinsame Metren und Melodieverläufe ein. Berufsmusiker*in zu sein – das bedeutet auch: Täglich neu die Bereitschaft aufzubringen, sich mit Haut und Haaren in Resonanz versetzen zu lassen. In der Praxis ist das nicht immer leicht. Auch in diesem Beruf können die „Resonanzachsen verstummen“.

Das klassisch-europäische Sinfonieorchester ist eine wunderbare Erfindung: Eine wahre „Resonanz-Maschine“, die über die Jahrhunderte einen gewaltigen Reichtum an musikalischer Schönheit hervorgebracht hat. Doch im Inneren dieses Apparates sind der unmittelbaren Resonanz von Mensch zu Mensch technische Grenzen gesetzt: Ein Kollektiv von 70, 80 oder mehr Musiker*innen ist schlicht zu groß, um durch bloßes Aufeinander-Hören und Miteinander-Atmen hinreichende Präzision zu erzielen. Es bedarf einer koordinierenden Gesamtleitung und herausgehobener „Stimmführer“, die stellvertretend jenen gemeinsamen Atem erzeugen und vermitteln, der das Musizieren so vieler Menschen zu einem lebendigen und schönen Ganzen verschmelzen lässt. Diese Arbeitsteilung zwischen einer frontal gesteuerten *Idee* von Musik und deren ausführender Umsetzung gewährleistet Aufführungen von hoher Qualität und Präzision. Zugleich aber ist in ihr auch ein Element von Entfremdung angelegt, das typisch für unsere arbeitsteilige Gesellschaft ist.



Atemberaubender Mut

Als sich unser Konzeptionsteam im Herbst 2019 konstituierte, war von „Entfremdung“ und „fehlender Resonanz“ nichts zu spüren. Die gemeinsame Arbeit war von einem hohen Maß an Wertschätzung, Zugewandtheit und Experimentierfreude gekennzeichnet – und in manchen Momenten von einem geradezu atemberaubendem Mut: Dem Mut, eigene Unsicherheiten und Widerstände einzugestehen. Dem Mut, von der eigenen Suchterkrankung oder den eigenen Depressionen zu erzählen. Dem Mut, sich auf Formen der musikalischen Interaktion einzulassen, die meilenweit von Orchesterarbeit oder klassischem Hochschulstudium entfernt sind.

In manchen Momenten unserer Zusammenarbeit erzeugte dieser gemeinsame Mut eine Qualität und Intensität, wie sie selbst die erfahrensten Profis unter uns bislang nur selten erlebt hatten. Zum Beispiel in jenem Moment, als eine kleine Gruppe von Streicher*innen erstmals mit dünnen, tastenden, zerbrechlichen Akkorden das nachfolgende Gedicht unserer Teilnehmerin Selina Wolf begleitete.

^{*)} Hartmut Rosa: *Resonanz – Eine Soziologie der Weltbeziehungen*, S. 181, 202, 281-298

An all Diejenigen, die mir sagen
Wie ich richtig schneide,
Sodass ich meinem Leben endgültig ein Ende bereite.

Ihr habt es *richtig* bemerkt:
Ich *kann* es nicht.

In mir ist dieser *eine* Same, der nicht aufgeht.
Wenn ich die Klinge ansetze,

macht *er* — dieser Same — sich bemerkbar,
sträubt sich, wird **LAUT**,
zeigt mir, dass es noch etwas Anderes, etwas Gutes,
Etwas Heiles in mir gibt—
fernab von dem Terror meiner Psyche.

Also ringe ich mit mir, entscheide mich für ein weiter,
Lege die Klinge weg.

Doch anstatt neuer Kraft und Hoffnung
erfüllt mich eine klirrende, zerreißende Kälte.
Ich suche verzweifelt nach diesem Samen,
Welcher vom Schneesturm in mir
überschüttet zu sein scheint.
Begraben unter tonnenschweren Lawinen.

Er ist
Ewiglich verloren in endlosen, eisigen Weiten des Nichts.

Ich bin
Ewiglich verloren in endlosen, eisigen Weiten des Nichts.

Ich bin ewiglich verloren
In meinem
Alaska.



Mut mit Mut beantworten

Wie kann ein auf Präzision und Perfektion ausgerichteter „Orchesterapparat“ dieser großen Bereitschaft begegnen, sich mit aller Verletzlichkeit, mit allen Mängeln, Eigenarten und Widersprüchen als *Individuum* zu zeigen?

Nachdem wir in unserem Konzeptions- und Kompositionsteam gemeinsam so viel Mut und Resonanz hatten erleben dürfen, war uns allen klar: Wir möchten uns in der abschließenden Aufführung nicht in die handwerkliche Komfortzone zurückziehen. So waren ausnahmslos alle beteiligten Musiker*innen des Orchesters dazu bereit, in der Abschlussaufführung nicht nur musikalisch-funktional, als „Profis“ mit ihrem angestammten Instrument in Erscheinung zu treten, sondern sich auch singend, schauspielernd, improvisierend einzubringen.

Dies aber konnte nicht ohne Auswirkung für die Frage der Besetzung bleiben. Normalerweise sind es ästhetische und ökonomische Fragen, die über eine Orchesterbesetzung entscheiden: Welche Klangfarben werden gebraucht? In welcher Tradition steht das Werk? Wie groß ist das verfügbare Budget? Wir aber arbeiteten mit einer Gruppe, deren Zusammensetzung nicht „nach Instrumenten“ ausgewählt worden war, sondern aus der freiwilligen und individuellen Bereitschaft zur Mitwirkung resultierte: Eine Zufallskonstellation also, die eigentlich (so hatte es der ursprüngliche Plan vorgesehen) in der abschließenden Komposition durch das gesamte Orchester in großer Besetzung hätte ersetzt werden sollen.

Je näher die Ausarbeitung der Komposition rückte, umso deutlicher wurde das kollektive Gefühl: Wir wollen diesen intensiven Prozess nicht in eine Richtung lenken, die uns zu jener Form von Effizienz zwingt, ohne die die Arbeit mit einem großen Orchester nicht funktionieren kann. In einem gemeinsamen Diskussions- und Abstimmungsprozess wurde entschieden, die Besetzung im wesentlichen auf jene Musiker*innen zu beschränken, die von Anfang an den gemeinsamen Prozess miterlebt hatten, und sie lediglich um einige wenige Instrumentalist*innen aufzustocken. Die große Orchesterbesetzung hingegen, die das Konzert seit Monaten im Dienstplan stehen hatte, würde nicht zum Einsatz kommen – eine organisatorisch durchaus sperrige Entscheidung, die gehörig die hausinternen Planungen durcheinanderbrachte.



Komponierte Verletzlichkeit

Auch ich als Komponist wollte nach diesem intensiven Prozess des Kennenlernens und Austauschs nicht in einen Modus der Routine wechseln und all die Dinge tun, die man normalerweise tut, wenn man für ein Kammerorchester schreibt: Klangfarben mischen, die musikalische Arbeitsteilung der Instrumentengruppen gestalten, das zu Erklingende präzise ausformulieren. Auch auf kompositorischer Ebene sollte Mut mit Mut beantwortet werden.

Es geht in der abschließenden Komposition deshalb nicht um Optimierung und musikalische Perfektion, sondern um das Abenteuer einer unmittelbaren musikalischen Interaktion. Über weite Strecken hinweg gibt die Partitur zwar Tonfolgen, Rhythmen und Akkorde vor, verzichtet aber bewusst auf präzise Vorgaben, in welchem Tempo, welcher Dynamik und welcher zeitlichen Abfolge sie gespielt werden sollen. Auch die Instanz des koordinierenden Dirigenten ist über große Passagen hinweg ausgeschaltet. Gerade weil Uwe Sandner, der scheidende Generalmusikdirektor des Pfalztheaters, sich mit Haut und Haaren in den künstlerischen Entwicklungsprozess einbrachte, war es möglich, ihn in der endgültigen Komposition nicht auf die Rolle des „Taktgebers“ zu reduzieren, sondern ihn im interaktiven Geflecht der Partitur und Inszenierung vielerlei Rollen spielen zu lassen.

„Aleatorische“ Partituren, die auf Taktstriche und präzise Vorgaben verzichteten, gab es auch in der „Neuen Musik“ des 20. Jahrhunderts. Hier hatte die Unschärfe der musikalischen Vorgaben häufig das Ziel, eine besondere klangliche Dichte und Komplexität zu erzeugen. Die *Sinfonie der Zwischentöne* geht einen anderen Weg. Sie bleibt zu großen Teilen sehr transparent, ihre musikalische Sprache ist zu weiten Strecken bewusst konventionell gehalten. Dies erzeugt eine besondere Form der Verletzlichkeit, die im Konzertsaal normalerweise tabu ist. Das Publikum wäre Zeuge eines Musizierens „ohne Netz und doppelten Boden“ geworden. Die Aufführung hätte in Teilen einem Fußballspiel gähnelt, bei dem jede*r sehen kann, an welcher Stelle ein Pass gelungen oder misslungen ist, ein Ball elegant verwandelt, ins Aus gespielt, ins eigene oder gegnerische Tor versenkt wurde. Engagement hätte dabei fast zwangsläufig zu kleineren und größeren „Fehlern“ geführt: Der Musiker oder die Musikerin, die während der Aufführung dieser Sinfonie nicht mindestens einmal hörbar „gescheitert“ ist, hätte etwas falsch gemacht.

Doch natürlich hinkt der Fußballvergleich. Es sollte bei der *Sinfonie der Zwischentöne* nicht um die sportliche Herausforderung gehen. Sondern es sollte darum gehen, musikalische Bilder für die Verletzlichkeit des Einzelnen, für ein empathisches Miteinander und für die inneren Prozesse von seelischer Gesundheit und Erkrankung zu finden.

Die *Sinfonie der Zwischentöne* reiht sich damit nicht nur formal, sondern auch intentional in die Tradition der klassischen Sinfonik ein. Auch in den Sinfonien des 18. und 19. Jahrhunderts spielte das menschliche Gefühlsleben in all seinen Nuancen eine wichtige Rolle. Das klassische Kompositionshandwerk bestand zu großen Teilen darin, diese Affekte in musikalisches Vokabular zu übersetzen. Dafür stand den Komponisten eine große Palette von Ausdrucksmitteln zur Verfügung: Tonleitern, Notenwerte, Klangfarben, oder dynamische Abstufung, die vom hauchzarten *ppp* bis zum brachialen *fff* reichen können.

In der *Sinfonie der Zwischentöne* kommt eine weitere „Farbenpalette“ dazu: Eine Skala der abgestuften Resonanz, die von der Perfektion eines dirigentisch koordinierten Kammerorchesters bis zur direkten Zuwendung von Mensch zu Mensch reichen kann.



Utopie dank Corona

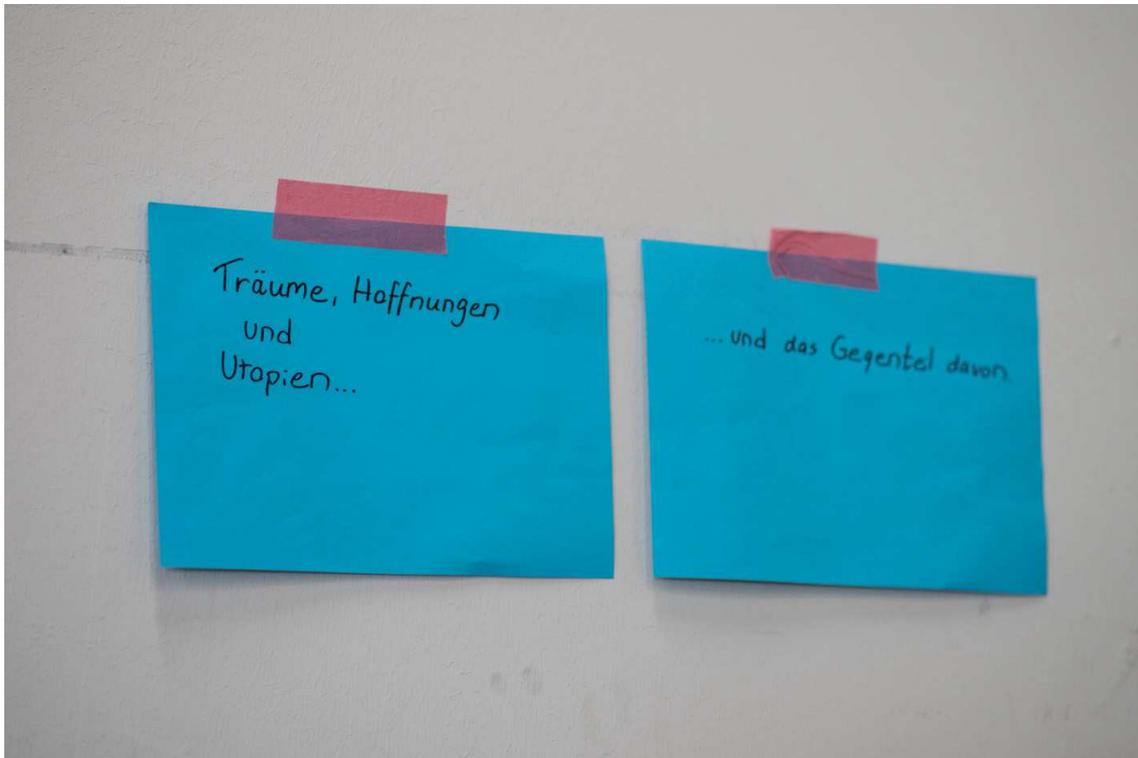
Als Mitte März Covid-19 um sich griff und die Große Generalpause des Kulturbetriebs begann, war das Stück fertig. Textbuch und Regiekonzept waren ausformuliert, die Partitur weitgehend ins Reine geschrieben, der Rest fertig skizziert. Die Uraufführung wäre für den 5. April geplant gewesen – am 14. März stellte das Pfalztheater seinen Spielbetrieb ein.

Eine seltsame Erfahrung: Da hatten wir über Monate hinweg einen gemeinsamen, intensiven Prozess erlebt, ich hatte ein überaus exaktes inneres Bild davon, wie dieser Prozess enden würde und konnte dieses Bild mit niemandem teilen. Wäre da nicht unser wunderbares Ensemble und die starke, verbindende Erinnerung an das gemeinsam Erlebte, dann wäre es fast, als hätte es nie eine *Sinfonie der Zwischentöne* gegeben.

Und dabei wird es nach allem Ermessen wohl auch bleiben: Die abschließende Aufführung wird nie meinen Kopf verlassen; Partitur und Textbuch werden nie zum Leben erweckt werden. Denn das Abschlusskonzert hätte von zwei Dingen gelebt, die nach heutigem Wissensstand bis zur Einführung eines Impfstoffes nicht verantwortbar sein werden: *Gesang* und *Nähe*. Ohne die Möglichkeit einer aufmunternden Umarmung unmittelbar vor dem Auftritt; ohne die stützende Stimme der Profimusikerin im Ohr dessen, der erstmals in seinem Leben vor Publikum singt, würde eine Aufführung dieses Stückes nicht funktionieren.

Ebenso unwahrscheinlich erscheint eine Wiederaufnahme in ein oder anderthalb Jahren. Denn in einer Hinsicht unterscheidet sich die *Sinfonie der Zwischentöne* fundamental von anderen Werken der sinfonischen Gattung. Sinfonien zielen auf Wiederholbarkeit und Allgemeingültigkeit. Sie können zu verschiedensten Zeiten an unterschiedlichen Orten aufgeführt werden. Die *Sinfonie der Zwischentöne* hingegen bezog sich kompromisslos auf ein „Hier und Jetzt“, das durch die Corona-Epidemie jäh beendet wurde. Jeder und jede Mitwirkende ist unersetzlich. Mehr noch: In der Partitur bilden sich achtzehn Momentaufnahmen, achtzehn flüchtige, biographische Ist-Zustände ab, die sich binnen eines Jahres stark verändern können (und, wo es um psychische Gesundheit geht: verändern *sollen* und hoffentlich *werden*).

Und so hat ein winziges, unsichtbares Etwas mit dem sperrigen Namen „SARS-CoV-2“ dafür gesorgt, dass diese Komposition wohl eine Utopie im wortwörtlichen Sinne bleiben wird: Eine Idee ohne Ort, deren Zeit noch nicht gekommen ist.



Text: Bernhard König
Fotos: Marco Piecuch

<http://www.schraege-musik.de/start/projekte/sinfonie-der-zwischentoene>