

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Hans Rudolf Vaget
Thomas Mann
und Furtwängler

Claus-Steffen Mahnkopf
Nonos Arbeitsweise

Ulrich Siegele
Von zwei Kulturen
der Fuge

Albrecht v. Massow
Matteo Nanni zu
Nono und Adorno

Peter Gülke
Du Fays O sancte Sebastiane

Konrad Küster
Musik an Lateinschulen

Matthias Schmidt
Literatur zu Mozart

Christoph Maria Moosmann
superverso von
Ernst Helmuth Flammer

bludenzer tage
zeitgemäßer musik 2006

Die erste Etüde aus Ernst Helmuth Flammers Zyklus *superverso per organo*

Oder: über die allmähliche Emergenz von Bedeutung

CHRISTOPH MARIA MOOSMANN

Im Herbst 1987 zeigte mir Ernst Helmuth Flammer drei unter dem Titel *superverso per organo* zusammengefaßte Etüden und bat mich, die Uraufführung von Nr. 4 zu besorgen. Dies war der Beginn einer bis heute andauernden Zusammenarbeit, während der sich *superverso* zu einem zwölfteiligen Zyklus von immensen inneren und äußeren Dimensionen entwickelte. Der nachstehende Text erschließt, ausgehend von einer detaillierten Analyse des ersten Stücks, über die Diskussion von verschiedenen in *superverso* angewandten Kompositionsprinzipien dessen Gehalt und zeigt weiterreichende Zusammenhänge auf.

In der ersten *superverso*-Studie sind deutlich zwei Schichten zu unterscheiden: Schicht A besteht aus einem jeweils über mehrere Takte hinweg liegenden Cluster, der in Hinblick auf Dynamik, Klangfarbe und Oktavlage changiert, Schicht B besteht aus zwei Stimmen in sehr schnellen Notenwerten. Sowohl für den Komponisten als auch den Analytiker und den Spieler liegt die Hauptarbeit auf Schicht B. Für den Hörer allerdings sind die beiden Schichten gleichwertig. Es scheint gar eine Art Rivalität zwischen beiden zu bestehen, indem einmal diese Schicht jene übertönt, an anderer Stelle ist das Verhältnis umgekehrt. Die komplexen klanglichen Prozesse, die sich in Schicht A durch Ziehen und Abstoßen von Registern auf dem liegenden Cluster ergeben und die vom Komponisten nicht exakt vorherbestimmt werden können, ergeben mindestens ebenso interessante Klangstrukturen wie die sehr sorgfältig komponierte Entwicklung der Schicht B.

Schicht A macht sich zunutze, daß eine Orgel nicht nur über Register in Äquallage verfügt, sondern auch über solche, die ein oder mehrere Oktaven höher oder tiefer als notiert erklingen, sowie über Register, die die Quint, Terz oder Sept des notierten Klanges angeben. Schicht B rechnet damit, daß bei der vorgeschriebenen Geschwindigkeit die einzelnen Töne, vor allem wenn sie eng beieinanderliegen und rasch repetiert werden, in der Akustik einer Kirche nicht als solche wahrgenommen werden, sondern zu einer vibrierenden Klangfläche verschwimmen.

Satztechnisch beruht Schicht B auf dem Prinzip der Wiederholung kleinster Tongruppen, wobei entweder die Anzahl der Töne mit dem Metrum übereinstimmt, wodurch sich kleinräumige, ständig wiederholte Patterns ergeben – oder eben nicht, was zu Permutationen mit einer übergeordneten

Periodizität führt. Ähnlich wie bei gewissen chaotischen Funktionen führt die Musik so aus relativ stabilen Phasen durch Abschnitte von strukturiertem Chaos in neue Phasen relativer Stabilität, bis sich im letzten Abschnitt eine gänzlich neue Struktur prozeßhaft herausbildet.

*

Schicht A beginnt mit einem Liegeton *g*, »8', piano, Schweller zu«. Die Nachbartöne *fis* und *as* weiten einerseits den Anfangston zum Cluster (T 3 ff.), andererseits bilden sie zusammen mit jenem ein dreitöniges Motiv. In T 7 ff. wird nun der Cluster seinerseits durch Verdreifachung in die nächsttiefere und nächsthöhere Oktavlage zur Klangfläche geweitet. Dies geschieht durch Addition eines 16'- bzw. 4'-Registers. Eine dritte Gruppe (T 11 ff.) stellt eine Synthese und Fortführung der bisher exponierten Prinzipien dar: Allein schon durch die inzwischen erreichte Registrierung erscheint jeder neue Ton in drei Oktavlagen gleichzeitig. Zusätzlich ist das Dreitonmotiv, das hier transponiert wiederholt wird, auf zwei Oktaven gespreizt. Das Auf und Ab in kleinsten Schritten wird konsequent in einem vierten Ton (*a*) weitergeführt. Die beiden letzten Töne (*c'* und *a*) bilden, ähnlich wie oben *fis* und *as*, die engstmögliche Klammer um die bisher exponierten Töne.

Nach Halbton (T 3) und Ganzton (T 5) erscheint hier also die kleine Terz. Sie war durch den Motiveinsatz auf *h* gegenüber dem obersten Ton des Clusters (*as*) latent schon vorhanden. Dadurch, daß das *c'* in dem Moment weggenommen wird, wo das A angeschlagen wird (*was eigentlich ganz normal* ist, *aber* bisher noch nicht vorkam), sowie durch den Akzent auf *c'* wird dieses neue Intervall hervorgehoben und ganz dezent Linearität angedeutet. (Die Möglichkeit, Töne wegzunehmen, war vorher schon, unmerklich, im Innern der Klangfläche, verdeckt durch den Pedaleinsatz [T 12], präfiguriert.) Übrig bleibt der auf mehrere Oktaven gespreizte Fünfton-Cluster *g-h*.

T 16 setzt eine *neue Schicht* ein: Zwei Stimmen sind Note gegen Noten auf engstem Raum aneinandergelagert und wiederholen acht Takte lang, unablässig, gleichmäßig und sehr rasch je drei Töne. In der oberen der beiden Stimmen handelt es sich dabei um eine chromatisch aufsteigende Linie, in der Unterstimme um den Krebs des Anfangsmotivs.

Obwohl die Geschwindigkeit der Einzeltöne etwa 100mal schneller ist als vorher, ist die Gesamtbewegung dieser, als flirrender Cluster wahrgenommenen, neuen Schicht – nennen wir sie »Schicht B« – langsamer als alles Bisherige. Die Frequenz von B ist also einerseits tiefer, andererseits höher als die von A. Damit setzt B das Prinzip der Ausweitung nach unten und oben, das ab T 3 auf einzelne Töne, ab T 7 auf Oktavlagen angewandt wurde, in einer noch viel größeren Dimension fort. Aufgrund der Dreitongruppierung nimmt man in einer mittleren Zeitdimension eine Achtelpulsation wahr. Jene scheint ein neues Element darzustellen, war aber in Schicht A schon in

der Interferenz zwischen den Tönen A_1 und B_1 implizit vorhanden (vgl. Tabelle).

Tabelle: Kontinuum der Zeitdimensionen

(Bewegung der Cluster, Geschwindigkeit der Einzeltöne, Interferenzen, Tonfrequenzen)

Schicht	Ereignis	pro Minute (= MM)	pro Sekunde (= Hz)
B	1 Bewegung des Clusters nach 8 Takten	2,63	0,0437
A	9 Töne in 15 Takten	12,56	0,209
A	Interferenz A_2/B_2	98,1	1,64
B	Achtelpuls	168	2,8
A	Interferenz A_1/B_1	196	3,27
B	Doppelgriffe	504	8,4
A	Interferenz $f/s/g$	660	11
B	Einzeltöne	1.008	16,8
A	Frequenz des tiefsten klingenden Tones (A_2)	1.650	27,5
A	Frequenz des höchsten klingenden Tones (h^1)	29.630	494
B	Frequenz des tiefsten Tones (cis^2)	33.260	554

Die Interferenz zwischen den Tönen klingend A_2 und B_2 (= notiert A und B mit $32'$ -Register), bzw. klingend A_1 und B_1 (= notiert A und B mit $16'$ -Register) führt bei gleichschwebend temperierter Stimmung zu einer Viertel- bzw. Achtelpulsation im Tempo $MM = 98$, bei reiner Stimmung: $MM = 100$. Wollte man das vorgeschriebene Tempo $MM = 84$ treffen, müsste der temperierte Halbton A/B um knapp ein syntonisches Komma enger gestimmt werden.

Die sechs Töne dieser neuen Schicht ergänzen den Cluster der vorigen im Tonraum nach oben hin zur Zwölftontotale mit Ausnahme des Tones c . Da in Schicht A ein $4'$ -Register gezogen ist, ist ihr höchster Ton klingend h^1 (nicht h). Es ist also genau der Ton c , der die beiden Schichten trennt. Dieses c , das in T_{13} schon eine Sonderstellung eingenommen hatte, erscheint in T_{20} und 22 vorübergehend in Schicht A, wird dann aber ab T_{24} in Schicht B integriert. Dies geschieht, indem an das Dreitonmotiv der Unterstimme, ähnlich wie in T_{14} in Schicht A, der nächsttiefere Ton angefügt wird. Zunächst schweigt die obere Stimme jeweils dort, wo in der unteren Stimme das c erklingt, sodass die Doppelgriffe erhalten bleiben. Das ergibt Patterns mit einer Dauer von vier Triolensechzehnteln, woraus, unter Berücksichtigung des zugrundeliegenden Metrums, eine Periode von der Länge eines Taktes entsteht. Dieses Aufbrechen der gleichmäßigen Pulsation und der zusätzliche Ton scheinen eine Beschleunigung des Tempos zu provozieren (bis die Geschwindigkeit der Sechzehnteltriolen der der Zweiunddreißigstel entspricht).

Ab T_{27} entfällt die Pause in der Oberstimme. Damit ist, nach einer Phase der Umstrukturierung, ein sehr stabiler Zustand erreicht: eine 12-Ton-Fläche

mit liegendem und flirrendem Anteil. Dieser neue Zustand ist energiereicher, vollständiger, lebendiger, aber gleichzeitig auch ruhiger, ausgeglichener und offensichtlich auch haltbarer als eine ähnliche Phase in T 16-23. Mit gut zwölf Takten ist sie eineinhalbmal so lang wie jene.

Es sieht so aus, als ob Schicht B auf vielfältige Art und Weise aus der tieferen Schicht gespeist würde. Zuerst hat sie die verschiedenen Pulsationsrhythmen, die dort schon angelegt waren, klar formuliert, dann wurde das Prinzip der Motiverweiterung übernommen und schließlich hat sich B auch ganz materiell einen Ton, der ursprünglich A zugeordnet war, einverleibt.

Nun (T 29 bis 39) bewegt sich Schicht A selbst (durch Addition immer höher liegender Register und Subtraktion der tieferen) im Tonraum um mehrere Oktaven nach oben, nähert sich somit der Klangregion von Schicht B und löst sich schließlich in B hinein auf. Kaum hat B die tiefere Schicht assimiliert, beginnt B von neuem mit Sechzehnteltriolen wie in Takt 16. Der Tonvorrat *e, f, fis* wird jetzt in der zweiten Stimme, eine Oktave tiefer, in Form einer Transposition des Motivs von T 16 verdoppelt. Damit hat B eine Klangregion, die bisher Schicht A vorbehalten war, dazugewonnen. Auch die Oktavstreuung als Prinzip stammt aus Schicht A (T 7).

In T 42 wird die Reihenfolge der Töne fast unmerklich umgedreht. Ist das Absicht? Ich erinnere mich an ein überzähliges *fis*^s, das in T 32 (6. Zweiunddreißigstel), völlig unbemerkt, die Periodizität gestört hat. Damals habe ich das für einen Schreibfehler gehalten... Ab T 44 etabliert sich allmählich wieder Schicht A, zunächst durch Addition von Tönen (*H-B-d-cis*), dann durch Addition von Registern. Parallel dazu kommt auch Schicht B in Bewegung: Zunächst wird (T 47-49) im gleichen Verfahren, wie wir es aus T 23 ff. kennen, zuerst der einen, dann der anderen Stimme ein vierter Ton (*dis*^s) hinzugefügt. Hier bleiben aber, im Gegensatz zu T 27 ff., durch das vorübergehend als 5. Ton eingeführte *a*, die Doppelgriffe auch im folgenden Abschnitt (T 50-54) erhalten. Dieser ist nun zwar im Tonvorrat und Metrum stabil, in der Klangfarbe und Oktavlage aber variabel. Dynamisch folgt er dem Crescendo von Schicht A. Im Spiel der Töne taucht ab T 51 in der linken Hand unter anderem auch das Viertertonmotiv aus T II auf, nachdem es Schicht A T 44 in einer Art diastematischer Variante vorformuliert hat.

In T 54/55 hat Schicht A ihren dynamischen Höhepunkt erreicht, was B in extreme Lagen treibt. Ab hier entwickeln sich die beiden Schichten gegenläufig (T 55-60). Während A sich nach und nach auflöst, erreicht B eine Synthese und Steigerung von all dem, was sich bisher entfaltet hat: Der Achtelpuls aus T 16 ff. verbindet sich mit dem in T 27 erreichten Zweiunddreißigstelfluß, die Viertönigkeit aus T 24 mit der ›Zweioktavigkeit‹ aus T 39. Gleichzeitig wird das etwa T 40 beginnende Crescendo unter Beibehaltung der Variabilität bezüglich Oktavlage und Manualverteilung konsequent weitergeführt.

Das *a* ist wieder eliminiert, was zu einer Konzentration und Verfestigung

führt, und auch die ursprüngliche Abfolge $e^2-f^2-fis^2$, die in T 42 aufgegeben wurde, ist wiederhergestellt. Die Oberstimme erweitert diese um den nächsttieferen Ton zum Viertonmotiv $e^2-f^2-fis^2-dis^2$. (Dieses war verschränkt schon in T 16 ff. vorhanden.) Anders betrachtet: Beide Stimmen wiederholen, um ein Zweiunddreißigstel verschoben, eine viertönig aufsteigende chromatische Tonfolge. Auch diese Ambivalenz war schon in T 16 gegeben, sie wird hier aber deutlicher. Formal stellt der Abschnitt T 55-60 eine gesteigerte Wiederholung von T 27 ff. dar, was T 50-54 im Nachhinein zu einer formalen Erweiterung erklärt.

Fast hat man den Eindruck, als sei in T 24 das falsche Motiv erweitert worden. Die Spezies ist nämlich T 39 ausgestorben, während sich das Motiv $e^2-f^2-fis^2-dis^2$ immer deutlicher durchsetzt. Auf ihrem dynamischen Höhepunkt in T 60 beißt sich B geradezu daran fest. Dann plötzlich löst sich B innerhalb von zwei Takten sehr rasch im Tonraum nach oben auf (Schicht A hatte für ihren Auflösungsprozeß zehn Takte benötigt.) Das führt zu einer Desorientierung in T 63-65: Die Oberstimme ist noch stabil, allerdings wird ihre Struktur durch eine willkürliche Phrasierung in Vierer- und Fünfergruppen verschleiert. In der Unterstimme ist der Tonvorrat zwar noch intakt, aber Richtung und Reihenfolge sind chaotisch. Vereinzelt treten Pausen, Löcher auf – Rhythmus als neues Element wird angedeutet. In Schicht A baut sich ein Cluster nur kurz auf, dann um und schließlich ab.

Als einzige abrupte Aktion des Stücks setzt T 65 Schicht A mit einem 5-Ton-Cluster im Fortissimo ein und übertönt dadurch die äußerst spannenden Prozesse in Schicht B – man erinnere sich: Das erste Auftreten des Motivs $e^2-f^2-fis^2-dis^2$, das jetzt zum Ausgangspunkt einer größeren Entwicklung wird, fand ebenfalls im Klangschatten von A statt.

Nach und nach etabliert sich aus dem Chaos der Takte 63 ff. eine neue Ordnung. Zum ersten Mal im Verlauf des Stückes wird das gleichmäßige Vibrieren von Schicht B durch die Verwendung von zwei verschiedenen Notenwerten aufgebrochen. Ein rhythmisches Pattern von der Dauer einer Viertelnote und sechs Notenwerten in der Ober- und vier Notenwerten in der Unterstimme wird exponiert. Der Additionsrhythmus der beiden Stimmen ist aber immer noch der gleichmäßige Zweiunddreißigstelfluß.

Was die Tonhöhe betrifft, so wird in der Oberstimme der chromatische Aufstieg des 4-Ton-Motivs durch die neuen Töne g^2 und gis^2 weitergeführt, die Unterstimme wiederholt die Umkehrung dieses Motivs (ein angedeuteter *Canon sine pausis in motu contrario per augmentationem*). Da die Anzahl der Töne mit der der metrischen Positionen im Pattern übereinstimmt, ergibt sich ein rhythmisch/melodisch stabiles Gebilde, das mehrmals wörtlich wiederholt wird. Allerdings ist auf dem jeweils vierten Ton des Motivs eine merkwürdige »Unschärfe« festzustellen: neben dis^2 kommt jetzt auch d^2 vor. Der im Oberstimmenmotiv angedeutete Abstieg (e^2-d/dis^2) wird in der Un-

terstimmte durch die Töne $cis^2 - c^2 - h^1 - b^1$ weitergeführt. So werden jeweils zwei Bausteine subtil zu einer größeren Einheit verbunden.

In T 66, zweites Viertel nimmt die Unterstimmte den nächsthöheren Ton d^2 auf. Da jetzt fünf Töne auf vier metrische Positionen treffen, kommt, fast unmerklich, Bewegung in das statische Gebilde; es entstehen Permutationen mit einer Periode von fünf Vierteln. Dem Prinzip der Permutation sind wir in T 27 ff. schon begegnet, indem dort alle Kombinationen der 3 + 4 Töne konsequent durchgespielt wurden. Es war allerdings kaum wahrnehmbar, da es innerhalb *eines* Parameters (Tonhöhe) angewandt wurde. Erst wenn eine Permutation zwei verschiedene Parameter miteinander verbindet (Tonhöhe + Rhythmus), wird sie wahrnehmbar (Ausweiten des Prinzips, Verbinden, In-Erscheinung-Treten).

In T 68 wird in der Oberstimmte die von e^2 aus auseinanderstrebende Bewegung durch die oberen und unteren Nachbartöne a^2 und cis^2 weitergeführt. Die dadurch entstehende 8-Ton-Figur läßt sich rein diastematisch in zwei 4-Ton-Gruppen [m] und [m'] gliedern, wobei in [m'] der abwärtsführende Sprung der vierten Note zur kleinen Sext vergrößert wird (Bsp. 1):

Gruppe [m] besteht aus genau jenen Noten, die im Innern von [m'] fehlen, [m] wird durch [m'] vollständig eingehüllt. [m'] stellt eine Vergrößerung und zugleich Weiterführung von [m] dar. Damit wird das Prinzip des Ausgreifens und Umschließens, das in den ersten Takten auf einer Metaebene in einem Akt der Selbstbezüglichkeit auf mehrere Dimensionen ausgeweitet wurde, hier in *einer* Dimension konsequent weitergeführt. Dieser Prozeß ist aber vollständig eingehüllt in die Klangmasse von Schicht A. Somit ist das Prinzip von Ausweiten und Einhüllen abermals, auf einer noch höheren Metaebene, wiederum selbstbezüglich verwirklicht. Es greift »nach unten« in die Klangmaterie und »nach oben« auf die Metaebene I und umfaßt und transzendiert damit auf Metaebene II seine bisherigen Manifestationen.

Da nun (immer noch T 68) auch in der Oberstimmte die rhythmische Periode nicht mehr mit der diastematischen übereinstimmt (acht Töne auf sechs metrische Positionen), kommt es auch hier zu Permutation, und zwar mit einer Periode von vier Vierteln. Die Gesamtperiode von Ober- und Unterstimmte wäre vier Takte. Aber: In T 69 wird auf das letzte Viertel in der Unterstimmte willkürlich eine Sechzehntelpause eingefügt, die die Periodik

stört, und in T 70 fehlt auf dem zweiten Viertel in der Oberstimme ein fis^2 . (Die Sechzehntelpausen in T 70-73 stehen dort, wo beide Stimmen denselben Ton zu spielen hätten, sind also in bezug auf die Periode irrelevant.)

In T 70 nimmt die Unterstimme den nächsttieferen Ton a^1 auf und bildet damit eine nicht ganz so zielgerichtet auseinanderstrebende 6tönige Figur wie die Oberstimme in T 65. Sechs Töne auf vier metrische Positionen ergeben eine Permutation mit einer Periode von drei Vierteln.

Ab Takt 74 geschehen merkwürdige Dinge: Zunächst wird in beiden Stimmen jedes zweite rhythmische Viertel-Pattern durch ein neues, rhythmisch geschärftes ersetzt. Dadurch entsteht ein neues Pattern von zwei Vierteln Dauer mit zehn metrischen Positionen in der Ober- und sieben in der Unterstimme. Da gleichzeitig in beiden Stimmen die nächsten Töne eingeführt werden, müssten sich stabile Gebilde ergeben. Das geht aber offensichtlich nicht ganz problemlos: T 74 und 75 müsste es in der Oberstimme, jeweils genau auf die Taktmitte, »eigentlich« cis^2 statt c^2 heißen; T 75 und 76 müssten die ersten drei Töne der Oberstimme »eigentlich« $cis^2-c^3-h^2$ heißen, und in T 74-76 müsste der jeweils II. Ton der Unterstimme ein d^2 sein. Diese »Fehler« aber erzeugen übergeordnete Einheiten von einem Takt. Ähnlich wie in der Evolution des Kosmos emergieren hier auf einer höheren Komplexitätsstufe neue Gesetze, die die Entwicklung beschleunigen.

Endlich ist ausgesprochen, was sich schon lange abgezeichnet hat: Das Thema von *superservo* Nr. I ist »Evolution«. Damit bekommen auch die kleinen Fehler und Unschärfen, die sich vom fast unmerklichen und noch folgenlosen, scheinbaren Flüchtigkeitsfehler bis zu handgreiflichen Abweichungen steigern, eine Bedeutung: Es sind Mutationen im Sinne Darwins.

Jetzt, da wir diese Prinzipien als grundlegend für *superservo* erkannt haben, entdecken wir sie, ebenso wie das dazugehörige Phänomen der Selektion, nachträglich im bisherigen Verlauf des Stückes: Das a in T 50 zerstört das in Analogie zu T 27 ff. zu erwartende und in den jeweils ersten drei Zweiunddreißigsteln noch vorhandene permutative Spiel. Statt dessen werden gerade dadurch vier Zweiunddreißigstel zu einer übergeordneten Einheit zusammengefaßt. Diese Achtelgruppe erweist sich als lebensfähig, das a aber stirbt in T 55 aus. Das ganze System ist viel stabiler, seit a verschwunden ist, und kann sich erst jetzt gegenüber der bisher klanglich übermächtigen Schicht A durchsetzen.

In T 74 und 75 wird also ein *in nuce* vorhandenes Prinzip (Mutation, Selektion, Evolution) auf größere Dimensionen ausgeweitet und tritt damit deutlich in Erscheinung. Damit erfährt, was in T 68 auf der musiksprachlichen Ebene geschah, eine gesteigert, Wiederholung auf der hermeneutischen Ebene, d.h.: Das Prinzip der Ausweitung von Prinzipien wird auf Metaebene III auf die Ausweitung von Prinzipien angewandt.

In Takt 77 wird die Figur der Oberstimme endlich durch die noch fehlen-

den Töne b^2 und d^2 zur 12-Ton-Reihe vervollständigt (T 77, 5. Ton: müßte dis^2 heißen statt d^2). Damit ist eine Entwicklung zu Ende geführt, die mit dem Einsatz von Schicht B begonnen hat:

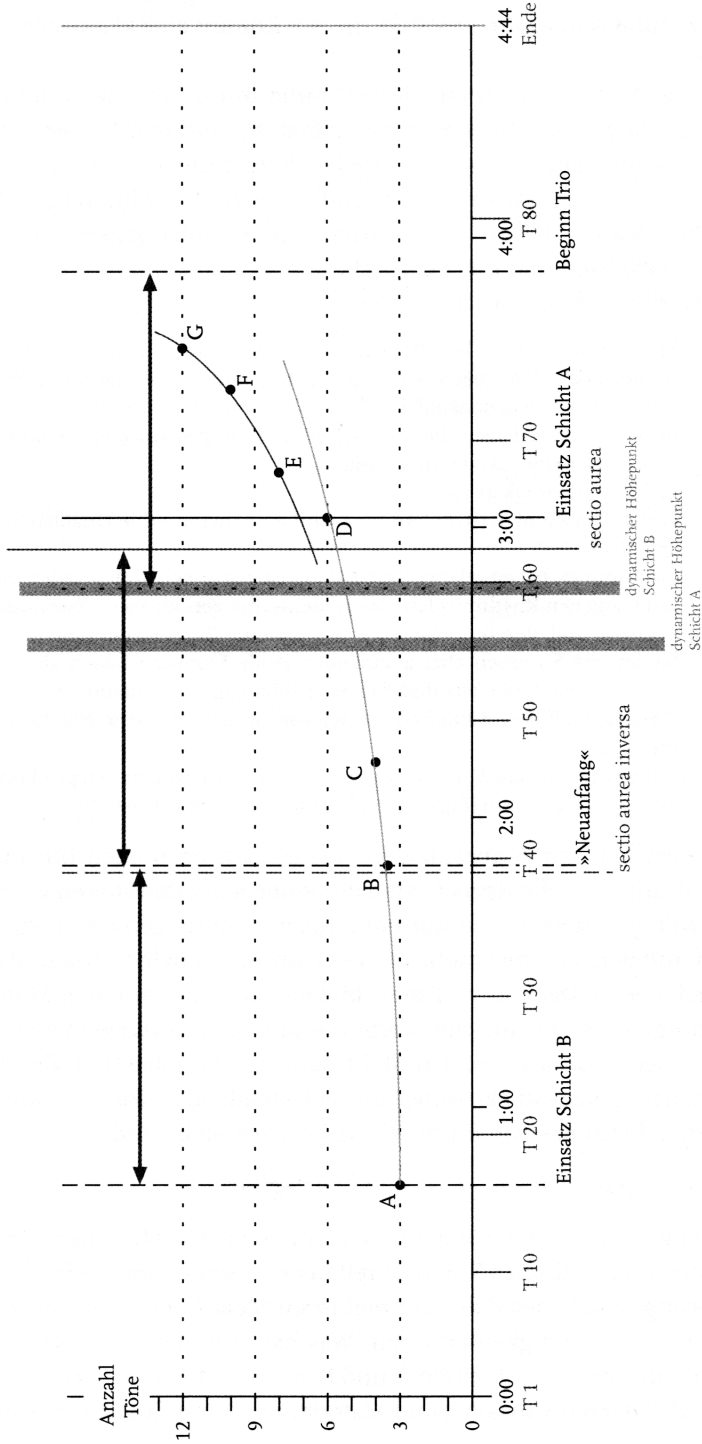
T 16	$e-f-fis$	A
T 39 Mitte	$e-f-fis$ (doppelt)	B
T 47	$e-f-fis-dis$	C
T 65 Mitte	$e-f-fis-dis-g-gis$	D
T 68	$e-f-fis-dis-g-gis-a-cis$	E
T 74	$e-f-fis-dis-g-gis-a-cis-c-h$	F
T 77	$e-f-fis-dis-g-gis-a-cis-c-h-b-d$	G

Die Graphik zeigt, daß diese Entwicklung exponentiell verläuft, mit einer auffallenden Diskontinuität zwischen D und E. Der dramatische Einsatz der Schicht A scheint eine Beschleunigung der Entwicklung hervorgerufen zu haben – was aber erst jetzt erkennbar wird –, ähnlich wie in T 24 der aus der Schicht A in B eindringende Ton eine Beschleunigung der Geschwindigkeit bewirkt hat.

Mit dieser Reihe ist aber auch das *superverso*-Prinzip erfüllt, indem aus der 12-Ton-Fläche prozeßhaft eine 12-Ton-Linie entstanden ist (laut Flammer bedeutet *superverso*: totale Umkehrung, das virtuelle Gegenbild).

Die 12-Ton-Reihe von Takt 77 besitzt eine Binnenstruktur im Sinne Webers. Sie läßt sich in drei Segmente mit je vier Tönen gliedern, wovon die ersten drei chromatisch linear geführt sind, der vierte durch einen Sprung von den ersten drei Tönen abgesetzt ist. Zweimal steigen die ersten drei Töne an, einmal sinken sie, einmal weist der Sprung des vierten Tones in die gleiche Richtung wie die Bewegung der ersten drei Töne, zweimal in die andere, zweimal ist der Sprung eine kleine Sexte, einmal eine kleine Terz. Und ausgerechnet die jeweils vierten Töne ergeben auf geradezu wunderbare Weise das 3-Ton-Motiv $dis^2-cis^2-d^2$, das seit T 39 als ausgestorben galt! Nichts geht verloren, nichts geschieht umsonst. Die beiden aufsteigenden ersten 4-Ton-Gruppen umfassen zwei Drittel der Töne und die Hälfte der Dauer der ganzen Phrase. Ihr Ambitus bildet eine Klammer um den Tonraum der absteigenden dritten 4-Ton-Gruppe, ähnlich wie in T 68 m' das Motiv m umfaßt.

Das Auf- und Auseinanderstreben des ersten Teiles der Figur wird durch einen sich beschleunigenden Rhythmus sekundiert (Sechzehntel → Sechzehnteltriolen → Zweiunddreißigstel). Der höchste Ton ist zugleich der längste und liegt genau im Zentrum der Phrase. Er wird durch einen Septsprung, der den ganzen Ambitus der Phrase umfaßt, gleichsam abgestützt. Der Abstieg erfolgt in längeren Notenwerten. Wir haben somit eine rhythmisch/melodisch/motivisch/thematische Einheit im klassischen Sinne vor uns, durchaus ausdrucksvoll, geradezu kantabel im Abgesang – ein Quantensprung in der Evolution: die Emergenz klassischer Kompositionsprinzipien aus einer undifferenzierten Klangfläche! Und selbst diese höchste



Exponentielle Zunahme der Anzahl der Töne in Schicht B
Diskontinuität zwischen D und E

Errungenschaft von B war schon in Schicht A in nuce angelegt, als nämlich in T₁₃ die Töne *c'* und *A* in einem unstrukturierten Kontext eine klassische Linie andeuteten.

Gleichzeitig (T₇₇) hat auch die Unterstimme ihre 12-Ton-Reihe und ein rhythmisches Pattern von der Dauer eines Taktes gefunden. Dieses enthält aber 19 metrische Positionen, so daß wieder Permutationen entstehen. Die beiden Stimmen, die anfangs zu einem undifferenzierten vibrierenden Cluster verwoben waren, haben jetzt vollständige Unabhängigkeit erreicht: rhythmisch, melodisch und satztechnisch.

Die Stufen dieses Prozesses sind:

T ₁₆₋₂₃	beide Stimmen sind Ton für Ton auf engstem Raum aneinandergebunden
T _{27-39m}	immer noch Note gegen Note auf engstem Raum, aber die Stimmen verschieben sich gegeneinander
T ₃₉₋₄₆	beide Stimmen haben die gleichen Töne, Note gegen Note, die Stimmen liegen etwa eine Oktave auseinander
ab T ₅₀	Freiheit in der Oktavlage
T _{63, 64}	Durch Pausen in der Unterstimme wird eine rhythmische Unabhängigkeit angedeutet
T ₆₅₋₇₃	die Stimmen haben relative Selbständigkeit gewonnen, indem jede Stimme ihren eigenen Rhythmus hat. Die gemeinsame Periode von 8 Zweiunddreißigsteln und der durchlaufende Zweiunddreißigstel-Additionsrhythmus binden die Stimmen aber aneinander. Beide Stimmen bilden allmählich ihre je eigene Reihe aus und haben unabhängige Permutationen
T ₇₄	der gleichmäßige Additionsrhythmus wird aufgegeben, einfache Polyrhythmen (2:3)
ab T ₇₇	völlige rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen: Nur einmal pro Takt (auf dem 23. Zweiunddreißigstell) erklingen zwei Töne gleichzeitig

Währenddessen hat sich A abermals im Klangraum nach oben hin in die Region von B aufgelöst (die Register sind der Reihe nach abgestoßen worden, beginnend mit dem tiefsten, bis nur ein *r'*-Register übrig geblieben ist) und endet T₇₆ f. mit dem Anfangsmotiv (*as-g-a*), um einen halben Ton und drei Oktaven nach oben transponiert. Dieses bildet, zusammen mit den Motiven der Einleitung, eine gigantische Vergrößerung des Anfangsmotivs auf 77 Takte und sechs Oktaven und umfaßt damit in Hinblick auf Zeit und (Ton-)Raum das ganze Stück, wobei die entscheidenden Punkte, wie bei einem Fraktal, durch das Anfangsmotiv selbst dargestellt sind:

T₁₋₅: *g-fis-as* – T₁₂₋₂₀: *B₂-A₂-C₁* – T₇₆ f.: *as⁴-g⁴-a⁴*

Wir sind Zeugen eines sich ständig beschleunigenden Evolutionsprozesses geworden, eines dialektischen Voranschreitens zu immer höheren Stufen der Differenzierung, und haben dabei auf mehreren Metaebenen Emergenz von Bedeutung und Sinnhaftigkeit erfahren. Was hat es in diesem Zusammenhang aber mit den beiden Schichten A und B auf sich? Flammer verweist auf die Descartsche Trinitas von Geist und Materie, aus deren Zusammenwirken

Gestalt entsteht. Ich finde, die hinduistisch-tantrische Ausformulierung dieses metaphysischen Geschehens im Mythos von Shiva und Shakti trifft sich noch genauer mit den dargestellten Prozessen. Ich deute daher die erste *superverso*-Etüde als eine Metapher für die Entstehung der Welt aus der Vereinigung von Geist und Materie, von Shiva und Shakti.

Schicht A: Shakti, unbewußte Materie, Natur, dunkel, weiblich, unberechenbar
Schicht B: Shiva, unmanifestierter Geist, reines Bewusstsein, männlich, rational

T 1-15: »... und die Erde war wüst und leer« – T 16 ff.: »und der Geist (Shiva) schwebte über den Wassern« (Wasser als Symbol des Weiblichen, Shakti); in T 29-39 löst sich Schicht A (Shakti) klanglich »nach oben« in die Sphäre von Schicht B, die Sphäre des Geistes auf, vereinigt sich mit ihm; ab T 45 gewinnt Shakti zunehmend an Einfluss, die Energie nimmt zu – Shiva taucht vollständig in die Shakti-Sphäre ein (T 54).

Aus dieser Vereinigung gewinnt Shiva zunehmend an Körperlichkeit, aber Shakti zieht sich wieder zurück, entzieht Shiva quasi den Boden unter den Füßen (T 54-61), und auch Shiva entschwindet wieder in die Sphäre des Geistes (T 61 f.). Offensichtlich war die Vereinigung hier noch nicht endgültig. T 65 Mitte bricht Shakti gewaltsam in die Sphäre Shivas ein und umhüllt ihn gänzlich. Verborgen im Mutterschoße Shaktis vollzieht sich der alchymistische Prozeß, das Große Werk. Aus der vollständigen Vereinigung Shivas und Shaktis entsteht die erfahrbare, in das Mannigfaltige der Erscheinung ausdifferenzierte Welt (T 77).

Doch wohin führt das Ganze? T 78 kommt es zu einem absolut unvorhersehbaren Ereignis: eine dritte Stimme, unabhängig von den anderen, mit einem gänzlich neuen Motiv, bestehend aus einer Achtelnote mit kurzem Großsept-Vorschlag und einem zweiten Motiv, das zumindest rhythmisch ein neues Element bringt: die Sechzehntelquintole. (Beide Motive wurden allerdings in T 77, Zählzeit 2 vorbereitet: der Septsprung in der rechten Hand, die Quintole in der linken.) Melodisch besteht das Motiv aus den ersten fünf Tönen der Umkehrung der Reihe der Oberstimme, gleichzeitig stellt es eine Erweiterung des Motivs der Unterstimme in Takt 65 dar.

Mit der Anzahl von 5 Tönen füllt diese Figur eine Lücke aus: Nach dem unfruchtbaren Versuch mit *a* in T 50 ff. war T 65 die Reihe der Oberstimme von 4 auf 6 Töne gewachsen. Zusammen mit dem Vorschlagsmotiv umfaßt die dritte Stimme 7 Töne (2 + 5). Damit nimmt der Schlußteil Bezug auf die einleitenden Takte, wo $7 - 2 = 5$ Töne exponiert werden. Das *superverso*-Prinzip wird hier auf der abstrakten Ebene der Zahlen erfüllt. Es wird also, wie auch schon das Prinzip »Ausweiten und Umschließen«, sowohl auf einer materiellen als auch auf einer geistigen Ebene angewandt und vereinigt somit in sich aufs neue diese beiden Ebenen.

Bleiben wir bei den Zahlen: Wie wir oben sahen, läßt sich die entschei-

dende 12-Ton-Reihe in T 77 in der Oberstimme in 3 Segmente mit je 4 Tönen gruppieren. Traditionellerweise gilt die 3 als vollkommene Zahl, als ein Symbol für Gott (Geist), die 4 als Symbol für die Welt (Materie) (4 Elemente, 4 Himmelsrichtungen, 4 Jahreszeiten). In der Unterstimme ist eine solche Gruppierung nicht mehr zu erkennen: Die Zahlen (Geist und Materie) sind eine alchemische Verbindung eingegangen. Daraus entsteht der Mensch in seiner sinnlich/spirituellen Doppelnatur, repräsentiert durch die Zahlen 5 (5 Sinne, 5 Extremitäten) und 7 (7 Chakren, 7 feinstoffliche Körper). Das Septmotiv kann als Symbol für die das menschliche Dasein durchziehende Dualität gedeutet werden, wo der Mensch von einem Extrem ins andere geworfen wird, die Extreme aber im Grunde die beiden Pole des Gleichen sind ($f = fis$). Schon bei Johann Sebastian Bach war, im Choralvorspiel »Durch Adams Fall ist ganz verderbt«, die fallende Septim Symbol für den Sündenfall, den Fall des unmanifestierten Geistes in die Materialität.

Schauen wir nun auf die ersten Takte zurück, so offenbaren sich uns tiefste kosmische Geheimnisse: Alles entsteht aus einem Ton. Die Kabbala hat dafür die Chiffre Kether. Aus Kether gehen Chokmah und Binah hervor (symbolisiert durch die Töne fis und as), die ihrerseits die beiden Säulen, die männliche und die weibliche, des kabbalistischen Baumes begründen. Diese drei Sefirot bilden zusammen das Dreieck, das Gott Vater symbolisiert. Durch den Fall (c^1-A , T 13) in die Materie (4 Töne in T 11 ff.), den Sündenfall, wird die potentiell mögliche Vollkommenheit (der 7 Töne) aufgegeben. Doch nur so kann die Evolution beginnen und schließlich der Mensch entstehen (5 Töne in T 14 ff.) (»o glückliche Schuld« ruft das Exultet der Osternachtsliturgie).

Und gerade diese Unvollkommenheit des Menschen (11 Töne in T 16 ff. [11 = Symbolzahl für Sünde]), die in seiner Natur wesenhaft begründeten »Interferenzen« (ab T 14), birgt in sich die Möglichkeit zur Erlösung durch Christus, der die göttliche und menschliche Natur in sich vereint ($3 \times 4 = 12$). Die Erlösung in Christus ist zwar (latent) immer schon gegeben [12 Töne ab T 27], muß aber von jedem einzelnen Menschen immer wieder neu vollzogen werden. Dadurch potenziert sich das Göttliche in der Welt ($3^h = 81$).

Und in der Tat ist in T 81 das Septmotiv umgekehrt. Das »virtuelle Gegenbild« zu Adams Fall ist der senkrecht aufgerichtete Stamm des Kreuzes. Dieser wird bei Bach durch das vollkommene Intervall der Oktave symbolisiert (etwa im Praeludium h-moll BWV 544), in *superverso* bleibt aber das »verderbte« Intervall der großen Sept auch in der Umkehrung erhalten, wir bleiben in Sünde gefangen.

Was das aber für verheerende Auswirkungen auf den weiteren Verlauf des Zyklus hat, die schließlich in die finale Katastrophe des in sich zusammenbrechenden Generalclusters am Ende von Nr. 12 führen, und die daraus resultierenden ethischen Fragen; wie die Grundthematik von *superverso* immer weitere Kreise zieht und selbst den Prozeß der interpretatorischen und

rezeptiven Aneignung bestimmt, wie das mit dem Original-Interpreten zusammenhängt, und wie sich alles erst dann auflöst, wenn nicht nur das ikonographische Programm der Basilika Vierzehnheiligen, wo *superverso* seine materielle Manifestation in Form einer CD-Einspielung fand¹, sondern auch die geomantisch höchst bedeutsame Umgebung dieser Wallfahrtskirche mit *superverso* zu einem Jahrtausende umspannenden Hyperkunstwerk zusammengeführt wird, das sind Fragen, die an der dieser Stelle zu weit führen.²

Summary

The First Etude from Ernst Helmuth Flammer's Cycle »superverso per organo«. Or: On the Gradual Emergence of Meaning – This analysis focuses on the first piece in this twelve-part cycle, which generates musical form from opposed material (sustained chords and small motivic elements) through a gradual process that releases meanings, which are here discussed in connection with mythological reflections.

¹ Vgl. Ernst Helmuth Flammer, *superverso per organo*. *Orgelzyklus in 12 Teilen*, Christoph Maria Moosmann an der Rieger-Orgel der Basilika Vierzehnheiligen.

² Vgl. das Gespräch mit Michael Quell, in: www.moosman.com/superverso_Gespraech.htm.