Christoph Maria Moosmann

cmm@moosmann.com
www.moosmann.com

Ernst Helmuth Flammer

Studie Nr.1 **aus:** ***superverso per organo***

oder:

Über die allmähliche Emergenz von Bedeutung

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.

Nach einem kurzen Überblick über die *Studie Nr.1* begleitet nachstehender Text einen virtuellen Hörer durch die Partitur, wobei jeweils neue Ereignisse zu bereits bekannten in Beziehung gesetzt werden und die dadurch gewonnene Zunahme an Information und Bedeutung das bisher Gehörte und Gelesene in immer wieder neuem Licht erscheinen lässt.

Überblick

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 beieinander liegen 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.

Fortlaufende Beschreibung und Deutung

Schicht A beginnt mit einem Liegeton g^0, „8‘ piano, Schweller zu“. Die Nachbartöne fis^0 und as^0 weiten einerseits den Anfangston zum Cluster (Takte 3ff), andererseits bilden sie zusammen mit jenem ein dreitöniges Motiv.

In den Takten 7ff wird nun der Cluster seinerseits durch Verdreifachung in die nächst tiefere und nächst höhere Oktavlage zur Klangfläche geweitet. Dies geschieht durch Addition eines 16‘ bzw. 4‘-Registers.

Eine dritte Gruppe (Takte 11ff) 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^1 und A) bilden, ähnlich wie oben fis^0 und as^0, die engstmögliche Klammer um die bisher exponierten Töne.

Nach Halbton (Takt 3) und Ganzton (Takt 5) hier also die kleine Terz. Sie war durch den Motiveinsatz auf h^0 gegenüber dem obersten Ton des Clusters (as^0) latent schon vorhanden. Dadurch, dass das c^1 in dem Moment weggenommen, wo das A angeschlagen wird (was ja „eigentlich ganz normal“ ist, in *superverso* aber bisher noch nicht vorkam), sowie durch den Akzent auf c^1 wird dieses neue Intervall hervorgehoben und ganz dezent Linearität angedeutet.

Auch 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 5-Ton-Cluster g-h.

Mit Takt 16 setzt eine neue Schicht ein: Zwei Stimmen sind Note gegen Noten auf engstem Raum aneinander gebunden 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.

Während 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 in T.3ff auf einzelne Töne, in T.7ff 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 und B implizit vorhanden. (Näheres: siehe im Anhang Tabelle „Kontinuum der Zeitdimensionen“).

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^0). 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 den Takten 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 der Schicht A, der nächst tiefere 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 zugrunde liegenden 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 Sechzehnteltriole der der Zweiunddreissigstel entspricht).

Ab Takt 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 den Takten 16 bis 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. Schliesslich hat sich B auch ganz materiell einen Ton, der ursprünglich A zugeordnet war, einverleibt.

Nun (Takte 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 Takt 16 verdoppelt. Damit hat B eine Klangregion, die bisher Schicht A vorbehalten war, dazugewonnen. Auch die Oktavspreizung als Prinzip stammt aus Schicht A (Takt 7).

In Takt 42 wird die Reihenfolge der Töne fast unmerklich umgedreht. Ist das Absicht? Ich erinnere mich an ein fis^1, das in Takt 32 (Sechstes Zweiunddreissigstel) zu viel war und, völlig unbemerkt, die Periodizität gestört hat. Damals habe ich das für einen Schreibfehler gehalten...

Ab Takt 44 etabliert sich allmählich wieder Schicht A, zunächst durch Addition von Tönen (H-B-d^0-cis^0), dann durch Addition von Registern.

Parallel dazu kommt auch Schicht B in Bewegung: Zunächst wird (Takte 47-49) im gleichen Verfahren, wie wir es aus Takt 23ff schon kennen, zuerst der einen, dann der an-

deren Stimme ein vierter Ton (dis^1) hinzugefügt. Hier bleiben aber, im Gegensatz zu Takt 27ff, durch das vorübergehend als 5. Ton eingeführte a^0, die Doppelgriffe auch im folgenden Abschnitt (Takte 50-54) erhalten. Dieser ist nun zwar bezüglich Tonvorrat und Metrum stabil, bezüglich Klangfarbe und Oktavlage aber variabel. Dynamisch folgt er dem Crescendo von Schicht A.

Im Spiel der Töne taucht im Takt 51f in der linken Hand unter anderem auch das Viertonmotiv aus T 11 auf, nachdem es Schicht A T 44 in einer Art diastematischer Variante vorformuliert hat.

In Takt 54/55 hat Schicht A ihren dynamischen Höhepunkt erreicht, was B in extreme Lagen treibt. Ab hier entwickeln sich die beiden Schichten gegenläufig (Takte 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 Takte 16ff verbindet sich mit dem in Takt 27 erreichten Zweiunddreissigstelfluss, die Viertönigkeit aus Takt 24 mit der „Zweioktavigkeit“ aus Takt 39. Gleichzeitig wird das etwa Takt 40 beginnende Crescendo unter Beibehaltung der Variabilität bezüglich Oktavlage und Manualverteilung konsequent weitergeführt. Das a^0 ist wieder eliminiert, was zu einer Konzentration und Verfestigung führt, und auch die ursprüngliche Abfolge e^2-f^2-fis^2, die in Takt 42 aufgegeben wurde, ist wiederhergestellt. Die Oberstimme erweitert diese um den nächst tieferen Ton zum Viertonmotiv e^2-f^2-fis^2-dis^2. (Dieses war verschränkt schon in Takten 16ff vorhanden.)

Anders betrachtet: Beide Stimmen wiederholen, um ein Zweiunddreissigstel verschoben, eine viertönig aufsteigende chromatische Tonfolge. Auch diese Ambivalenz war schon in Takt 16 gegeben, sie wird hier aber deutlicher.

Formal stellt der Abschnitt (Takte 55-60) eine gesteigerte Wiederholung der Takte 27ff dar, was die Takte 50 bis 54 im Nachhinein zu einer formalen Erweiterung erklärt.

Fast hat man den Eindruck, als sei in Takt 24 das falsche Motiv erweitert worden. Die Spezies ist nämlich Takt 39 ausgestorben, während sich das Motiv e^2-f^2-fis^2-dis^2 immer deutlicher durchsetzt. Auf ihrem dynamischen Höhepunkt in Takt 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 den Takten 63 bis 65: Die Oberstimme ist noch stabil, allerdings wird ihre Struktur durch eine willkürliche Phrasierung in Vierer- und Fünfergruppen verschleiert. In der Unterstimme ist 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 Fortissmo ein und übertönt dadurch die äusserst spannenden Prozesse in Schicht B. Wir erinnern uns: 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 63ff eine neue Ordnung. Zum

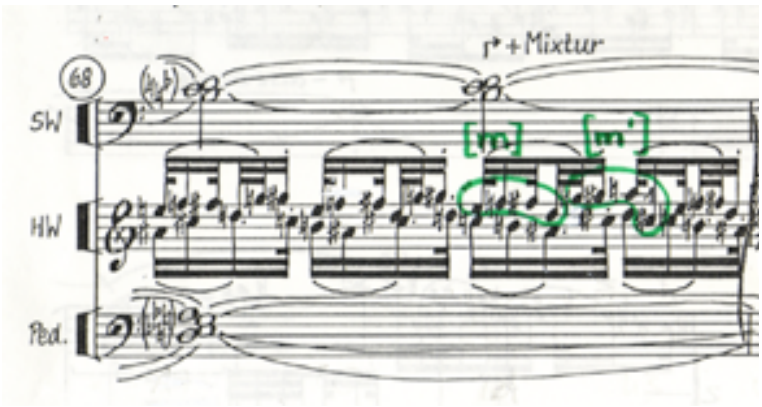
ersten Mal im Verlauf des Stückes wird das gleichmässige Vibrieren von Schicht B durch die Verwendung von zwei verschiedenen Notenwerten aufgebrochen. Ein rhythmisches Pattern von der Dauer einer Viertelnote und sechs Notenwerten in der Ober- und vier Notenwerten in der Unterstimme wird exponiert. Der Additionsrhythmus der beiden Stimmen ist aber immer noch der gleichmässige Zweiunddreissigstelfluss.

Tonhöhe: In der Oberstimme wird 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 jener 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 Unterstimme durch die Töne cis^2-c^2-h^1-b^1 weitergeführt. So werden jeweils zwei Bausteine subtil zu einer grösseren Einheit verbunden.

Takt 66, zweites Viertel: Die Unterstimme nimmt den nächst höheren 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 Takten 27ff 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. Erst wenn Permutation zwei verschiedenen Parameter miteinander verbindet (Tonhöhe + Rhythmus), wird sie wahrnehmbar. (Ausweiten des Prinzips, verbinden, in Erscheinung treten)

Takt 68: In der Oberstimme wird die vom 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. [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 seinerseits, auf einer Metaebene in einem Akt der Selbstbezüglichkeit auf mehrere Dimensionen ausgeweitet wurde, hier in *einer* Dimension konsequent weitergeführt.



Notenbeispiel: Takt 68

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 Takt 68) auch in der Oberstimme 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 Unterstimme wäre vier Takte. Aber: In Takt 69 wird auf das letzte Viertel in der Unterstimme willkürlich eine Sechzehntelpause eingefügt, die die Periodik stört, und in Takt 70 fehlt auf dem zweiten Viertel in der Oberstimme ein fis^2. (Die Sechzehntelpausen in den Takten 70 bis 73 stehen dort, wo beide Stimmen denselben Ton zu spielen hätten, sind also in Bezug auf die Periode irrelevant.)

Takt 70: Die Unterstimme nimmt den nächst tieferen Ton a^1 auf und bildet damit eine nicht ganz so zielgerichtet auseinanderstrebende 6-tönige Figur wie die Oberstimme in Takt 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, Takt 75 und 76 müssten die ersten drei Töne der Oberstimme "eigentlich" cis^2-c^3-h^2 heissen, und in T 74 bis 76 müsste der jewils 11. 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 *superverso* Nr.1 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 *superverso* erkannt haben, entdecken wir sie, ebenso wie das dazugehörige Phänomen der Selektion, nachträglich im bisherigen Verlauf des Stückes: Das a^0 in Takt 50 zerstört das in Analogie zu T. 27ff zu erwartende, und in den jeweils ersten drei Zweiuddreissigsteln noch vorhandene permutative Spiel. Stattdessen werden gerade dadurch vier Zweiunddreissigstel zu einer übergeordneten Einheit zusammengefasst. Diese Achtelgruppe erweist sich als lebensfähig, das a^0 aber stirbt in T. 55 aus. Das ganze System ist viel stabiler seit a^0 verschwunden ist, und kann sich erst jetzt gegenüber der bisher klanglich übermächtigen Schicht A durchsetzen.

In den Takten 74 und 75 wird also wiederum ein *in nuce* vorhandenes Prinzip (Mutati-

on, Selektion, Evolution) auf grössere Dimensionen ausgeweitet und tritt damit deutlich in Erscheinung. Das Prinzip der Ausweitung von Prinzipien wird also hier auf Metaebene III auf die Ausweitung von Prinzipien angewandt.

In Takt 77 wird die Figur der Oberstimme endlich durch die noch fehlenden 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

Diese Entwicklung verläuft exponentiell, mit einer auffallenden Diskontiuität zwischen D und E (vergleiche Graphik „Tabelle 02“). 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 des 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 Weberns. Sie lässt sich in drei Segmente À vier Töne gliedern, wovon die ersten drei chromatisch linear geführt sind, der vierte durch einen Sprung von den ersten drei Tönen abgesetzt ist. [Immer muss dieser vierte Ton aus der Reihe tanzen - das war schon in T 50 bis 54 so! Er ist wohl noch nicht vollständig integriert - kam ja erst später dazu] Zwei mal 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 Takt 39 als ausgestorben gegolten hat! 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 Errungenschaft von B war schon in Schicht A *in nuce* angelegt, als nämlich in Takt 13 die Töne c^1 und A in einem unstrukturierten Kontext eine klassische Linie andeuteten.

Gleichzeitig (Takt 77) hat auch die Unterstimme ihre 12-Ton-Reihe und ein rhythmisches Pattern von der Dauer eines Taktes gefunden. Dieses enthält aber 19 metrische Positionen, sodass 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 aneinander gebunden, 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 acht 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 Takt 77 völlige rhythmische Unabhängigkeit der Stimmen: Nur einmal pro Takt (auf dem 23. Zweiunddreissigstel!) 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 1‘-Register übrig geblieben ist), und endet Takt 76f 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:

T 1-5: g^0-fis^0-as^0 - T 12-20: B-A-C - T 76f: as^4-g^4-a^4

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 Descart‘sche 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 16ff "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 61f). 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 alchemistische Prozess, das Grosse Werk. Aus der vollständigen Vereinigung Shivas und Shakti entsteht die erfahrbare, in das Mannigfaltige der Erscheinung ausdifferenzierte Welt (Takt 77).

Der geneigte Leser möge doch, ausgestattet mit diesem Mehrwert an Wissen um Bedeutung, das Bisherige noch einmal lesen: So wird immer mehr (von A nach B) ins Bewusstsein gehoben und der Leser vollzieht in sich selbst das, was im Stück dargestellt ist.

Doch wohin führt das Ganze? Takt 78: Ein absolut unvorhersehbares 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 Takt 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^0 in Takten 50ff war Takt 65 die Reihe der Oberstimme von 4 auf 6 Töne gewachsen. Zusammen mit dem Vorschlagsmotiv umfasst die dritte Stimme 7 Töne (2+5=7). 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 entscheidende 12-Ton-Reihe in T 77 in der Oberstimme in 3 Segmente à 4 Töne 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 alchymische ((?))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=f#). Schon bei Johann Sebastian Bach war, im Choralvorspiel „Durch Adams Fall ist ganz verderbt", die fallende Sept 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 Chokhmah und Binah hervor (symbolisiert durch die Töne fis^0 und as^0*), 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 11ff], den Sündenfall, wird die potentiell mögliche Vollkommenheit (der sieben Töne) aufgegeben. Doch nur so kann die Evolution beginnen und schliesslich der Mensch entstehen [5 Töne in den Takten 14ff] („o glückliche Schuld" ruft das Exultet der Osternachtsliturgie). Und gerade diese Unvollkommenheit des Menschen [11 Töne in T 16ff (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 (3x4=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 (3^4=81). Und in der Tat ist in Takt 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 den Vornamen des 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 fand, sondern auch die geomantisch höchst bedeutsame Umgebung dieser Wallfahrtskirche mit *superverso* zu einem Jahrtausende umspannenden Hyperkunstwerk zusammengeführt wird; darüber, und über vieles mehr habe ich mich schon vor einiger Zeit mit Michael Quell unterhalten... (vgl. PDF „Über metaphysische Aspekte in Flammers superverso – Gespräch")