

Vanités von Brice Pauset

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

»Havel havelim ..., hakol havel«

Es gibt sie noch: Werke, die für die Ewigkeit geschrieben sind. Musik, die etwas wagt, die etwas erreicht. Partituren, die auf dem höchsten Niveau technisch gearbeitet sind. Konzeptionen, die einen ganzen Horizont von Gehalten, Perspektiven, Hinter- und Untergründen offenbaren und sich großen Semantiken stellen.

Vanités von Brice Pauset gehören dazu.¹ Sie sind eine Entdeckung. Komponiert in den Jahren 2000-2002, sind sie nicht in das Bewusstsein der Musikwelt gerückt. Schwierig aufzuführen, entziehen sie sich der raschen Verbreitung. Obwohl doch der Komponist zu den erstrangigen französischen seiner Generation zählt. Ja, mit Mark André bildet er das Tandem der französischen Avantgarde, bezeichnenderweise sind beide Professoren in Deutschland, nicht in Paris, jener in Dresden, Pauset in Freiburg.

Pauset ist ausgesprochen vielseitig. Er spielt Cembalo und historische Tasteninstrumente und besitzt einen Doktorgrad in Philosophie. Das Komponieren hat er sich eher autodidaktisch beigebracht. Er ist nicht als ein Schüler von jemandem zu nennen, so wie Mark André einer von Lachenmann ist. Pauset ist aktiver Musiker, Komponist und – wie immer man das nennen möchte: Philosoph, Intellektueller, homme de lettres, Feingeist. Auf jeden Fall sehr französisch in der Verbindung aus diplomatischer Zurückhaltung und gedanklicher Schärfe, ja Präzision, wenn es um Standpunkte geht.

Die frühen Partituren von Pauset sind ausziselierte Kalligraphien; Komplexität und Manierismen waren seine Sache. Heute hingegen weisen die Klangbilder eher und bei aller Vorsicht eine gewisse Nähe zu Lachenmann und seiner musica negativa auf. *Vita nova* für Solovioline und Ensemble (2006) beginnt geradezu als ein Tableau aus »Stuttgarter« Klängen. Stilwandel? Wer weiß?

Vanités freilich bilden eine Klasse für sich. Die Besetzung bereits ist so exquisit, dass man in Entzückung gerät: Countertenor, Echo-Sopran, Theorbe², Streichquintett und drei Cembali. Drei Cembali³ Das allein verdient einen ersten Preis. Die Besetzung mutet somit barock an. Countertenöre werden

1 Uraufführung am 3. Oktober 2002 auf dem Festival Octobre en Normandie mit dem Ensemble Der Blaue Reiter und Jean Nirouet (Countertenor), Jody Pou (Sopran), Céline Frisch, Mathieu Dupouy und Brice Pauset (Cembali).

2 Die Basssaiten sind zuweilen vierteltönig skordatiert.

3 Das erste ist »Clavecin principal« genannt, die beiden anderen »d'écho« 1 (links postiert) und 2 (rechts). Ursprünglich dachte der Komponist an 5 Cembali.

durchaus in der Gegenwartsmusik entdeckt, aber das Cembalo ist immer noch die *persona non grata*, und zwar beidseitig: In der Neue-Musik-Welt gilt es als antiquiert, zopfig und abgestanden (welch dummes Vorurteil!), dort, wo Cembalo normalerweise zu hören ist, wird keine zeitgenössische Musik gespielt. Cembalostücke haben es extrem schwer. Und dann der Instrumente drei!

Ja, diese Musik hat etwas Barockes, in verschiedener Hinsicht. Aber das schmälert in keiner Weise die Modernität von Pausets Werk. Um es vorwegzunehmen: Es ist nicht postmodern, ganz im Gegenteil. Barock ist nämlich sowohl ein geschichtlicher wie ein – kunsttheoretisch – systematischer Begriff.⁴ Freilich evokiert Pauset sehr wohl ein (geschichtlich) barockes Tableau. Und das nennt man die Aktualisierung eines Bestands von Kunst und Kultur, der gleichsam zur Ewigkeit wurde, wie die großen Werke des Barockzeitalters auch, die wir, auf wunderbare Weise, als zeitgenössisch hören. Insofern ist das Risiko, das Pauset eingeht, hoch. Um so grandioser, dass es ihm gelingt, ein großes Werk zu schreiben, eines für die Ewigkeit und deswegen eines, in dem das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart, von Geschichte und Anwesenheit erst eigens zu bestimmen ist.

Einen ersten Einstieg in die Musik bietet ein Überblick über die 25 Nummern, in die das Werk unterteilt ist. Bereits dessen Dauer – ca. 36 Minuten – macht es dem Hörer nicht leicht. Wer es zum ersten Mal hört, ist verstört und eher erschlagen ob der vielen Eindrücke, *Vanités* bedürfen des mehrmaligen Hörens, will jemand in diese Musik gelangen – auch ein Zeichen, dass diese Musik unzeitgemäß ist.

	Bezeichnung	Besetzung	Stimmen	Dauer (ca.)
1	Ouverture	Cemb, Th, Streicher		1'50
2	Canon I	Cemb, Vl I, II		1' 21
3	Choral I	Cemb, Th, Streicher	Countertenor (Montaigne)	1'13
4	Utopia I	Cemb, Streicher	Countertenor (Ovid)	0'15
5	Canon II	Cemb 0-2, Vl I, II, Vla	Countertenor + Echo-Sopran (Mark Aurel)	1'21
6	Choral II	Th, Streicher	Countertenor (Montaigne)	1'40
7	Melencolia I	Cemb, Vl II, Vla, Vc	Countertenor (Alain de Lille)	2'01

⁴ Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt a. M. 2000.

8	Canon III	Vl I, II		1'43
9	Canon IV	Th, Streicher		1'00
10	Utopia II	Cemb, Th, Streicher	Countertenor (Leibniz)	0'44
11	Melencolia II	Cemb, Th, Vl II, Vla, Vc, Cb	Countertenor (Pseudo- Aristoteles)	1'41
12	Canon V	Cemb 0-2, Vl II, Vla	Countertenor + Echo-Sopran (Mark Aurel)	0'55
13	Mundus sub- terraneus (l'une des trois versions)	Streichquartett		5'30
14	Canon VI	tutti	Countertenor + Echo-Sopran (Mark Aurel)	0'46
15	Utopia III	Cemb, Th, Vl I; II, Vc, Cb	Countertenor (d'Holbach)	0'28
16	Canon VII	Cemb 1-2, Th, Vl II, Vc, Cb	Countertenor + Echo-Sopran (Mark Aurel)	0'26
17	Melencolia III	Cemb 1-2, Th, Vl II, Vla, Vc	Countertenor (Properz)	1'18
18	Choral III	Th, Streich- quartett	Countertenor (Montaigne)	2'07
19	Canon VIII	Cemb solo [quasi Kadenz], später + Streichquartett		3'20
20	Melencolia IV	Vl I	Countertenor (Anonymus)	2'20
21	Canon IX	tutti		0'25
22	Passacaille I	tutti	Countertenor + Echo-Sopran (Charles d'Orléans)	1'10
23	Choral IV	tutti	Countertenor + Echo-Sopran (Montaigne)	0'27
24	Passacaille II	tutti	Echo-Sopran (Baudelaire)	1'10
25	Canon X	Th, Vla, Vc, Cb		1'10

Vanitas ist eine der großen Semantiken in der gesamten Kunstgeschichte. Berühmt sind die entsprechenden flämischen Stillleben aus der Barockzeit, auf denen es kaum Requisiten gibt, die nicht symbolisch denotiert sind.⁵ Dutzende Symbole stehen für die Nichtigkeiten der Welt: Leeres wie Schädel, Spiegel, Gläser, Luxusgegenstände, Pflanzen, bestimmte Tiere, Gegenstände aus dem häuslichen Leben. Musik – vor allem in Form von Musikinstrumenten und Noten – spielt dabei eine besondere Rolle, Musik galt nämlich wegen ihrer vergänglichen Zeitstruktur und der flüchtigen Erscheinung in der Luft als an und für sich vergänglich, unabhängig von ihrem Gehalt oder Gebrauch.⁶ Eine ganze Emblematis stand den Malern zur Verfügung, die auch mit dem Paradox kämpften, dass ein Gemälde selbst nicht-vergänglich ist, weswegen das Trompe-l'œil und Anamorphosen beliebt waren, was ihrerseits hohe technische Fertigkeiten erforderte. In der Literatur ist die Vanitas weniger prominent. Das Gedicht *Es ist alles eitel* von Andreas Gryphius ist kaum mehr als aus dem Schulunterricht bekannt. Immerhin gibt es einen Klassiker: den Roman *Vanity Fair (Jahrmart der Eitelkeiten)* von William Thackeray, allerdings aus dem 19. Jahrhundert.⁷ Vanitas spielt in der Musik noch seltener eine Rolle, zumindest in der Kunstmusik.⁸

Vanitas geht auf das alttestamentarische Buch Kohelet, ein Buch in den Ketuvim (»Schriften«) der Tanach, zurück. Dort steht der berühmte Satz: »hawe hawalim amer kohelet hawe hawalim hakol hawe!«

הָבֵל הַבָּלִים אָמַר קֹהֵלֶת הָבֵל הַלֵּל הָבֵל

Übersetzungen gibt es viele. Wörtlich wäre es: »Eitelkeit der Eitelkeiten! sprach Kohelet, Eitelkeit der Eitelkeiten, Alles ist eitel«. Luther übersetzt: »Es ist alles eitel«, wobei eitel auch nichtig bedeuten kann. Rosenzweig und Buber verdeutschen es so: »Dunst der Dünste, spricht Versammler, Dunst der Dünste, alles ist Dunst.« »hawe!« kann nämlich heißen: das Nichts, Nichtigkeit, Eitle, Götzendienst; aber auch der Windhauch. Die englische Übersetzung verwendet *futility* = Sinnlosigkeit und *futile*: vergebens, während die

5 Zwei Beispiele:

1. Simon Renard de Saint-André, *Vanitas* (ca. 1650), Musée de Beaux-Arts in Lyon: Die angezündete Lunte bezeichnet den plötzlichen Verbrauch der Existenz; die Flöte und die Partitur deuten die vergänglichen Freuden der Musik an; Schädel und kaputte oder verzerrte Gegenstände sind Ausdruck des Malers, der sich mit der Unvermeidlichkeit der menschlichen Bestimmung konfrontiert sieht. (Vgl. Matilde Battistini, *Simboli e Allegorie* [= I Dizionari dell'Arte], Milano 2002, S. 363)

2. Jean-François de Le Motte, *Vanité*, 1676, Dijon, Musée des Beaux-Arts. Auf diesem Bild ist eine Bretterwand zu sehen, an der ein Vanitas-Bild hängt, dessen Leinwand vom Rahmen abfällt, davor einige Requisiten aus der entsprechenden Symbolik. Das Auge wird getäuscht, da es glauben muss, einer dreidimensionalen Szenerie beizuwohnen (vgl. <http://www.patrimoines-saint-omer.fr/Les-ressources/Les-ressources-en-ligne-des-musees/L-oeuvre-du-mois/Trompe-l-oeil-de-Jean-Francois-de-Le-Motte>).

6 Man denke an die Bilder von Evaristo Baschenis. Vgl. Gian Casper Bott, *Der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997. (Ich danke Johannes Menke für diesen Hinweis.)

7 Dort heißt es gleich zu Beginn: »Wie der Spielleiter so vor dem Vorhang auf den Brettern sitzt und auf den Jahrmart hinabschaut, überkommt ihn beim Anblick all dieses Hin und Her ein Gefühl tiefer Melancholie.«

8 Die kanadische Sängerin Denise Katrina Matthews wurde vom Popstar Prince in *Vanity* umbenannt.

romanischen Sprachen neutral von vanitas, vanità, vanité, vanidad sprechen. Umgangssprachlich bedeutet heute »eitel« eingebildet, selbstverliebt, narzisstisch, sich schöner findend, als man ist – Attitüden, die darauf deuten, dass der Betreffende die Vergeblichkeit und die Nichtigkeit seiner eigenen Existenz nicht begreift oder zu kennen scheint.

In den Kreis dieser altehrwürdigen und hochanspruchsvollen Semantik stellt sich Pauset. Er bemüht sich um eine Phänomenologie der Vanitas, in welcher der Melancholie die Hauptrolle zukommt, die mit zaghaft angedeuteter Utopie als alternativer Welt konfrontiert und von einer »unterirdischen Welt« gespiegelt wird, die wie nicht von dieser ist. Pauset komponiert dieses Tableau mit musikalischen Klangbildern und Genres sowie mit einem von ihm zusammengestellten Libretto.

Vanités sind mehr als ein musikalisches Stilleben, das man durchaus mit reiner Instrumentalmusik wie in einem Panoptikum entsprechender rhetorischer Figuren realisieren könnte. Entscheidend ist die menschliche Stimme, die sich zum Instrumentalconsort hinzugesellt. Pauset verwendet Texte von der Antike bis zu Neuzeit, stets in äußerster Fragmentiertheit.⁹ Sie bilden ein Tableau feinsinnig ausgewählter Sinnsprüche, Andeutungen, Hinweise auf die Vanitas-Semantik ebenso wie auf die von Pauset gesetzten Akzente wie Utopie und Melancholie. Die Zusammenstellung ist exquisit und folgt keinem Schema.¹⁰ Sie drängt sich mit keiner Botschaft auf, pflegt die französische Definition des Geschmacks, nämlich eher etwas wegzulassen als zu massieren. Canon VIII, das Cembalosolo, ist überschrieben mit »avec discretion«. Das könnte das Motto für Pausets Lektüren insgesamt sein. Auf der pessimistischen Seite geht es um das Stottern, Melancholie, Müdigkeit, Elegie, Eitelkeit, auf der verhalten optimistischen um Zukunftshoffnung, Schwangerschaft, Vorurteilslosigkeit.

Im Einzelnen:

In den Canons erklingen Ausschnitte aus den *Selbstbetrachtungen* des stoischen Philosophenkaisers Mark Aurel (121-180), im Original: Τὰ εἰς ἑαυτὸν (wörtlich »Zu sich selbst«), auf Griechisch. In den Choral-Abschnitten kommen Ausschnitte aus den berühmten *Essais*, Livre III, Chapitre IX »De la vanité« von Michel de Montaigne (1533-1592), dem Philosophen und Begründer

⁹ Die Partitur gibt keine Auskunft über die Herkunft der Texte. Zum Glück liegt mir von Laurent Feneyrou der Text *Déclinaisons de la mélancolie. À propos des »Vanités« de Brice Pauset* aus dem Jahre 2003 vor, der ausführlich auf all das eingeht, was nur ein Komponist seinem Autor verraten kann.

¹⁰ Solche hochgebildete, extrem individualisierte Auswahl erinnert mich an die Ausstellung *Artempo. Where Time Becomes Art*, die 2007 im Palazzo Fortuny in Venedig gezeigt wurde. Von Axel Vervoordt entworfen und zusammengestellt, ja -gesucht, mehr noch: -erlesen, erlebt der Besucher eine Versammlung der unterschiedlichsten Preziosen, ohne dass jemals ein vereinheitlichendes Konzept erkennbar würde, aber auch ohne dass jemals Willkür herrschte, so individuell sind die Ausstellungsobjekte, aus allen Zeiten, aus allen Erdteilen, von archäologischen Funden bis zu modernen Installationen, dabei den von Morbidezza tiefenden Palazzo einbeziehend – im Übrigen eine Konkurrenzveranstaltung zur gleichzeitigen Biennale di Venezia, die *Artempo* gegenüber geradezu grobschlächtig anmutete. Vgl. Axel Vervoordt/Matjis Visser, *Artempo. Where Time Becomes Art*, Katalog 2007.

der Essayistik; französisch. Zwei Zitate darin sind auf Latein, nämlich aus Vergils *Aeneis* und von Terenz (Publius Terentius Afer, 195-184 v. Chr.), dem berühmten Komödiendichter, und zwar aus dessen *Die Brüder*.

In den Utopia-Abschnitten verwendet Pauset:

1. aus Ovids *Metamorphosen*, Buch VI, 388-391, Latein: »Clamanti« (»Die Schreienden«);

2. aus Leibniz' *Principes de la nature et de la grâce, fondés en raison*, §13, französisch, »le présent est gros de l'avenir« (»Die Gegenwart ist schwanger mit der Zukunft«);

3. aus dem *Système de la nature* des aufklärerischen, atheistischen Philosophen Baron d'Holbach: 2. Teil, XI. Kapitel, französisch, »des hommes sans préjugés« (»Menschen ohne Vorurteile«).

In den Melencolia-Abschnitten kommen folgende Texte zur Geltung:

1. von Alain de Lille (1120-1202), auch Alanus ab Insulis genannt, Scholastiker, Dichter, Mönch, aus *Anteclaudianus*, IV, 8, (deutsch: *Der Anticlaudian oder Die Bücher von der himmlischen Erschaffung des Neuen Menschen*), gesungen auf Latein;

2. von Pseudo-Aristoteles (der offenen Gruppe der Autoren derjenigen Schriften, die in der Antike oder im Mittelalter Aristoteles zugeschrieben wurden, aber später von der Forschung als unecht erwiesen wurden), aus *Probleme*, XI, 38, über die Melancholie der Stotterer (*Problemata physica* [Naturprobleme], eine Sammlung von rund 890 Problemen aus zahlreichen Wissensgebieten); auf Griechisch;

3. von Properz (48-15 v. Chr.), dem Vertreter der römischen Liebeslegie, aus den *Elegien*, IV, 1, 83; auf Latein;

4. und anonym, auf Latein: »stella tenax« (»beharrlicher Stern«) aus dem Lehrgedicht *Aetna*, dessen Autorschaft fraglich ist (einmal gehört es zum Appendix Vergiliana, das andere Mal wird es einem Lucilius Iunor zugeschrieben), bei Properz zitiert.

In den Passacailen erklingen:

1. der bedeutende Lyriker um 1430 Charles d'Orléans, auf Französisch: »Le monde est ennuyé de moi, – et moi pareillement de lui« (»Die Welt ist müde von mir, und ich gleichermaßen von ihr«);

2. von Charles Baudelaire: »délíce mélancolique ... infinies perspectives« (»melancholisches Delirium ... unendliche Aussichten«).

*

Die Musik sei beschrieben.

1. *Ouverture*. Sie beginnt zwar nicht mit einem Auftakt wie im französischen Vorbild, aber mit Cembaloakkorden, Arpeggien in der Theorbe, komponierten Arpeggien in den Streichern durchaus diesem nachempfunden. Insgesamt rauschend, klangvoll, ja furios, aber nicht in einem brillanten

Sinne. Die Eingangsnummer wirkt bedrohlich wegen der Bässe, schneidend sind die hohen Flageolette, gewaltsam die scharfen Arpeggien, es ist, als schläge man Köpfe ab, als fuchtele jemand wild mit der Machete herum; ab und an Erregungsfiguren, wie von zitternden Subjekten. Tod und Verderben mögen assoziiert werden, die Vorhölle direkt am Eingang zur Haupthölle.

2. *Canon I.* Duo der beiden Violinen, zaghaft von vereinzelt Cembaloklängen begleitet; klingt gläsern, leer (mit Liegetönen zwischen tief und Flageoletten), darin immer wieder verstreute Figuration.

3. *Choral I.* Streicher sind homophon, der Akkordsatz bis achttimmig, das Klangbild zähflüssig, in gewisser Analogie zum Text (»spes«).

4. *Utopia I.* Sehr kurz, zwei Takte; drei Streicher crescendieren von pppp bis ffff, reißen ab, wie ein Schrei; danach ein Schatten im ppppp, gequälte winzige Figuren. Der Satz klar durch zwei Pausenfermaten isoliert.

5. *Canon II.* Phonetische Auftrennung des Textes und hoquetusartige Verteilung zwischen den beiden Sängern. Mit scharfen, spitzen Impulsen, laut, punktualistisch, dazwischen hohe, leise Liegetöne, die Musik bekommt etwas Stotterndes.

6. *Choral II.* Rhythmisch koordiniertes Duett zwischen Theorbe und Countertenor, der melismatisch vorträgt. Streicher homorhythmisch bis zu sechsstimmig (»quasi da capo de choral I«). Der Countertenor kehrt immer wieder zum Basiston *b* zurück; vierteltönige Harmonik in den Streichern.

7. *Melencolia I.* Wieder *b/ais*, diesmal vom unteren Viertelton aus angesteuert. Begleitet vom Cembalo, Streicher auf deren drei reduziert, choraliter, ohne Figurationen. Bislang längste Nummer, Countertenor singt seinen trägen Affekt aus, sehr gesanglich.

[Die Nummern 6 und 7 bilden eine Einheit insofern, als der Countertenor in größeren Linien singt, die Streicher sich zurückhalten und je ein Zupfinstrument begleitet.]

8. *Canon III.* Duo zweier Geigen zwischen einem »forte, brutale, duro« und einem »ppppp e fragile«. Extrem langsam, wie ein Schatten oder ein (gesangloses) Double der Melencolia I.

9. *Canon IV.* Durchgängig sehr leise. Theorbe führt, kontrapunktiert von harmonisch relevanten Liegetönen und einer Figuration in der Bratsche sowie den beiden Geigen, später, in den letzten drei Takten, auch mit den beiden Bassinstrumenten, so dass es zu einer veritablen sechsstimmigen Polyphonie kommt. Insofern vollzieht diese Nummer eine Steigerung und deutet zum ersten Mal so etwas wie »subjektiven Ausdruck« an, wohl ein formaler Auftakt zu Nummer 10.

10. *Utopie II.* Dramatisch. Cembalo, Theorbe und erste Geigen artikulieren die Syntax mit furioso-Arpeggien (durchaus an die Overture erinnernd), unterstützt vom Kontrabass, während die mittleren Streicher mit sechsstimmigen Akkorden den Hintergrund bilden. Gesang zum ersten Mal mit schneller

Figuration (Bsp. 1). Freilich ist diese Nummer kurz, als gälte es, die Utopie nicht zu affirmativ geraten zu lassen. Zumal jetzt wieder die Melancholie folgt.

Bsp. 1: Utopie II, Countertenor, letzter Takt

11. *Melencolia II*. Sozusagen die Fortsetzung von *Melencolia I*, aber etwas verstärkt; nun mit vier Streichern, die Theorbe unterstützt das begleitende Cembalo. Beginnt mit a-moll, einer Tonart, die immer wieder gestreift und dazwischen mit vierteltönigen Varianten, aber auch mit achtertönigen Verzerrungen gleichsam umstellt wird. Die Zentraltöne im Countertenor e^1 und c^2 fügen sich der Tonart, weichen aber später zu g und b aus. Dieses gleichsam ranzig gewordene a-moll wirkt in keiner Weise antiquiert oder versucht, die Vergangenheit zu beschwören; vielmehr gelingt es Pauset, sich dieser Erbmasse in einer Weise anzueignen, die sich in seine sonstige harmonische Sprache fügt.¹¹ Fast überflüssig zu betonen, dass dieses Moll melancholisch klingt.

12. *Canon V*. Auffällig sind die in den drei Cembali gegeneinander versetzten Dur-Akkorde, die wegen der Versetzung nicht tonal gehört werden, aber dennoch klar erkennbar sind. Sie knüpfen latent an die vorige Nummer an und sind wie ein Fingerzeig auf die nächste. Zwar ist es ein Duett, aber der Sopran erfährt hier seine erste Profilierung. Das Ensemble spielt eher punktuell, aber stets mit gleichsam angeschärften Figuren.

13. *Mundus subterraneus*. Pauset komponiert drei Versionen, von denen nur eine zu spielen ist. Weniger als Aleatorik oder offene Form gedacht, zeigt der Komponist die Vergeblichkeit buchstäblich: Nicht alles Komponierte erklingt auch. Dabei sind die Versionen so durchkomponiert, dass es sich lohnte, sie alle zu hören. Dieser Teil (in der Mitte der Zählung und der Zeit) bildet den Spannungstiefpunkt des Gesamtwerks. Sehr leise, fragile Tongebung, so gut wie keine Figuration, kaum hohe Töne. Dazwischen 12, 13 längere Pausen, die hier (und nur hier) die Musik immer wieder sistieren. Dafür braucht es Zeit. Zwischen den Pausen stehen »leere« Akkorde (freilich stets mikrotonal) und einige angedeutete Figuration, die wie mit einem Hoteldämpfer klingt.

¹¹ Auch in *Vita nova*, dem Geigenkonzert, nach der Kadenz (T 386 ff.), treten tonale Akkorde auf, ziemlich nackt sogar, aber sie wirken mitnichten vergangen, eher als ein (milderer, konsonanterer) Sonderfall von Akkordik überhaupt.

Alle Tongebung ist extrem zart, so heißt es beispielsweise »flautandissimo« oder » $\frac{1}{3}$ col legno, $\frac{2}{3}$ crini, sul tasto, vibrato lentissimo, irregolare, quasi »poco glissando« sempre«, dynamisch »quasi niente«, und doch sollen zwischen den beiden enharmonisch notierten Violinen »battements irréguliers« entstehen. Wahrlich eine Gegenwelt zur Utopie sowieso, aber auch zur vererbten menschlichen Welt (Vanitas) und der Melancholie. Diese Nummer drückt, wenn so etwas möglich ist, Ausdruckslosigkeit aus.

14. *Canon VI*. Darauf folgt die Peripetie: Das erste Tutti, der Sopran führt seine melodisch-virtuose Profilierung fort. Auf der ersten der drei Seiten großzügig auskomponierte Arpeggien, als knüpfte man an die Ouvertüre an, wage einen Neubeginn. Es beginnt auch entsprechend scharf, ätzend geradezu, beruhigt sich aber mit dem Einsatz der Stimmen, eine kleine Melodie in der ersten Geige (»cantabile«) traut sich, ohne dass es eine Konsequenz hätte (vgl. Bsp. 2).

Bsp. 2: *Canon VI*, I. Geige, T 6/7

15. *Utopia III*. Wiederum kurz¹², homorhythmisch bei allen; es ist, als seien alle Musiker freundschaftlich vereint (»sans préjugés«).

16. *Canon VII*. Ebenfalls kurz, Sopran sich weiter profilierend, Figuration in zweiter Geige und den beiden Echocembali. Es ist, als wolle Pauset die Morphologisierung der Musik vorantreiben.

17. *Melencolia III*. Kontrast: keine Frauenstimme, keine Figuren, Countertenor in seiner tieferen Lage (unterhalb des Referenztons *b*), deutlich länger. Die Musik tritt gleichsam auf der Stelle.

18. *Choral III*. Theorbe begleitet den Countertenor. Trotz der relativen Länge eine eher unspektakuläre Musik, der Sänger schwankt zwischen den Tönen *b*, *dis*^t, *e*^t, *f*^t und *c*² (mit zwei Ausweichungen: *fis*^t und *gis*^t); es ist, als sei er in diesem Kreis gefangen. Streicher vierteltöniger Akkordsatz, Theorbe akkordisch.

19. *Canon VIII*. Großes Cembalosolo, über zwei Minuten rastlose Virtuosität, rauschend, wie schnell gespielte Cembali nun einmal klingen, danach leise Streicherakkorde im Wechsel mit dem nachzitternden Soloinstrument.

¹² Die drei Utopia-Abschnitte dauern zusammen nicht mehr als anderthalb Minuten. Es hätte nicht geschadet, wenn es etwas mehr gewesen wäre.

Gattungsmäßig eine Kadenz, als wäre das Werk ein Cembalokonzert. Sicher wollte sich der Komponist verewigen, ein wenig handelt es sich hier um eine »Hommage à Brice Pauset«. Ironisch ist diese Musik nicht, ihre Virtuosität kann also nicht als vergebliche Sisyphusarbeit interpretiert werden. Ich höre sie eher als ein lebensbejahendes Element inmitten der vielen Vanitastopoi, ein Kontraelement freilich, das jäh abgebrochen und von fahlen Streichern gleichsam aus der Arena geführt wird.

20. *Melencolia IV*. Die letzte Nummer dieser Gruppe: Der Countertenor haucht »s«, »te«, ein *bocca chiusa*-Ton (*b*), dann »ll«, »a«, dann »te-n-a« und »x« (immer auf *b*), somit den Text phonetisch aufspaltend. Immer wieder bleiben Geigentöne liegen: 2, 5, 13, 7, 13 Sekunden (Fermaten), sozusagen das Gegenstück zu den Pausen in *Mundus subterraneus*. Melancholie durch Stillstand, Nicht-weiter-Können. Die Geige meist leise, ab und an ein lauter Ton, doch dieser verhallt wirkungslos.

21. *Canon IX*. Das Furioso des Cembalosolos wird aufgegriffen und auf alle drei Instrumente ausgeweitet. Es ist der (25-sekündige) laute, stürmische Auftakt zum Höhepunkt (22-24).

22. *Passacaille I*. Die beiden Sänger intonieren teils abwechselnd, teils zusammen jeden Schlag mit einer Note, wie in einem Hoquetus. Die drei Cembali setzen ihre fluide Bewegung fort, während die Streicher wilde Figuren inszenieren. Wir sind wieder bei der wüsten Landschaft der Ouverture angelangt.

23. *Choral IV*. Im Prinzip die Fortführung, nur dass die Streicher nun homophon und die beiden Sänger homorhythmisch gesetzt sind. Die Klanglichkeit ist geradezu gewalttätig (Triller und Tremoli in den Streichern, gerissene Akkorde und Arpeggien in der Zupfgruppe), »sempre *ff*, *rumoroso*«.

24. *Passacaille II*. Fortführung der ersten, doch Sopran ist allein, tritt nun vollends in den Vordergrund und intoniert gleich zu Beginn die Doppelnone (*ais-h²*), seinen gesamten Tonumfang. Doch so expressiv und exaltiert diese Musik beginnt, so rasch zieht sie sich zurück: Die virtuoson Cembali werden ausgedünnt und hören sieben Takte vor Schluss auf; die Streicher diminuieren ins fünffache Piano, die Theorbe spielt Flageolette, und auch der Sopran singt ein Morendo. Insgesamt ein auskomponiertes Ritardando. Es ist, als habe die Musik übertrieben und deswegen müsse ihr rasch die Energie entzogen werden. Immerhin ist bezeichnend, dass der Frauenstimme, die eine längere Entwicklung hinter sich hat, gleichsam das Schlusswort zugewiesen wird. Vielleicht auch dies eine Utopie?

25. *Canon X*. Ein Lamento, fast ein Trauermarsch, Theorbe führt kraft ihrer Akkordik, die drei (tiefen) Streicher mühen sich noch mit Figuration ab, die aber bereits so leise ist, dass sie nur wie ein Schatten ihrer selbst wirkt. Die Musik, in äußerst langsamem Tempo, verschwindet in unterer Lage (vgl. Bsp. 3).

Bsp. 3: Canon X

The musical score for 'Canon X' is a complex orchestral work for four parts: Tuba (Th.), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score is divided into four systems, each containing four staves. The tempo is marked 'Piu lento' with a quarter note equal to 30. The score is filled with intricate dynamics, including *ppppp*, *pppp*, *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *f*, and *fff*. Performance instructions are written throughout, such as 'quasi marcia funebre, mesto ma duro', 's.p. non vibrato!', 'leggero', 'un poco rinf.', 'poco vibrato, fragile', 'appena vibrato, sensibile', 'un poco flautando', 'cantando', 'flautando', 'un poco enfatico', 'immobile', 'poco flautando', 'tr. assai', 'molto flautando', 'dim. e morendo', 'molto flaut. n.r.', and 'dim. e morendo'. The score also includes various articulations like accents, slurs, and breath marks, as well as specific performance techniques like 's.p.' (senza pedale) and 'non arp.' (non arpeggiato). The notation is dense and detailed, reflecting the composer's precision.

Diese 87-seitige Partitur zu lesen, ist ein Genuss. Jede Note ist etwas Besonderes, offenbar legt nicht nur ein Kurtág darauf großen Wert. Die Genauigkeit des Tonsatzes (eine rare Tugend in einer Zeit, da Komponieren durch Konzipieren ersetzt zu werden modisch geworden ist) ist frappierend und

durchaus Vorbild für jüngere Generationen. Alles ist genauestens durchgehört, wie die hochaufgelöste Notation zeigt. Pauset notiert betonte/unbetonte Werte, bei dynamischen Schwellern wird zwischen *assai*, *appena*, *poco* und *molto* unterschieden, die Bogentechnik wird ausdifferenziert und durchartikuliert. Obwohl Triolen die überwiegende rhythmische Unterteilung sind, ist die Musik durchgängig agogisch, flexibel, atmet, was an der geschickten tektonischen Koordination zwischen den Stimmen liegt. Man schaue sich nur den Canon III an (Bsp. 4), der überdies die genaue Schreibweise für die Geigen zeigt. Wobei, wenn es sein muss, Pauset auch mehrfache Klammern setzt oder auch andere Proportionen als Triolen zu schätzen weiß.

Bsp. 4: Canon III

The image displays a musical score for Canon III, consisting of two staves, VI.1 and VI.2. The notation is highly detailed, featuring various dynamics such as *ppppp*, *pp*, *mf*, *f*, and *ppppp e fragile*. It includes numerous performance instructions like *arco mobile, tranquillo*, *non vibrato!*, *accent. secco sempre*, and *di nuovo dolce*. The score is divided into measures, with some measures containing triplets and other rhythmic groupings. The overall style is characteristic of a highly refined and expressive Baroque or Classical composition.

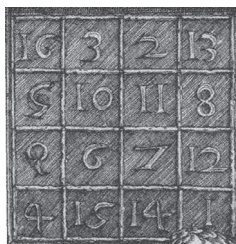
Die Musik ist sich ihres emotionalen Gehaltes bewusst, wie diese Spielanweisungen zeigen: *ombroso*, *sostenuto*, *bianco*, *immobile*, *freddo*, *desolato*, *analitico*, *intimo*, *introverso*, *lontano*, *tenebroso*, *quasi assente*, *mesto/senza colore*, *discreto*, natürlich auch *malinconico*. Bei der Utopie heißt es: *prezioso*, *quasi decadente*; manchmal wird Pauset direkt und evoziert die barocke Ästhetik: *molto geometrico*, *ma sempre elegante*, auch: *emblematico*.

☆

Die Vanitas-Subsemantik Melancholie führte Pauset zu einem der berühmtesten und rätselhaftesten Zeugnisse der Kunstgeschichte, zu Albrecht Dürers *Melencolia I* (über dessen Symbolik allein ein Buch zu schreiben sich

lohnt¹³), einem 24 x 18,8 cm großen Stich aus dem Jahre 1514. Dort findet sich neben allerlei Ikonen der Melancholie ein magisches Quadrat (vgl. Abb. 1).¹⁴

Abb. 1



Die auf diese Weise angeordneten Zahlen 1 bis 16 bilden die Zahlenmatrix für bestimmte Konstruktionen in den *Vanités*. Pauset liebt ganz offenbar »Canons« – ein Klavierstück mit sieben Abschnitten heißt beispielsweise *Sept Canons*. Wer freilich hier wie in den *Vanités* nach kanonischen Strukturen, mithin zeitversetzten Ähnlichkeits- oder gar Gleichheitsverläufe sucht, wird weder etwas hören noch in der Partitur sehen. Weder Rhythmik noch Morphologie folgen irgendwelchen bekannten Kanonprinzipien. Vielmehr verwendet Pauset Zahlenreihen, die er aus Dürers Magischem Quadrat entwickelt: beispielsweise 2-3-16-13-11-10, Zahlen, die für die Ableitung weiterer Tonhöhen fungieren. Das kanonische Prinzip ist somit eine präkompositorische Technik, die als solche nicht musikalische Wirklichkeit wird. Sie bleibt sozusagen Privatsache des Komponisten. Die zehn Kanons orientieren sich an der Zehnzahl aus Bachs *Goldbergvariationen*, wo bekanntlich die Inter-

13 Vgl. Rainer Hoffmann, *Im Zwielficht. Zu Albrecht Dürers Meisterstich Melencolia I*, Köln/Weimar/Wien 2014.

14 Dieses symmetrische magische Quadrat ist ein mathematisches Wunderding. Die normalen Symmetrieeigenschaften sind: Die Summe der Zahlen in senkrechten oder waagerechten Reihen ergibt immer 34. Die Summe der beiden mittleren Diagonalen ergibt 34. Die Summe der vier Eckfelder und der vier Zentrumsfelder ist jeweils 34. Die Summe der vier einander gegenüberliegenden mittigen Randfelder ist jeweils 34 (5+9+8+12 und 3+2+15+14). Die zusätzlichen Symmetrieeigenschaften sind: Auch die Summe der Elemente der vier Quadranten ist jeweils die magische Zahl 34. Auch die Summe der vier jeweils von den vier Eckfeldern um 1 oder um 2 im Uhrzeigersinn weiterversetzten Felder ist jeweils 34 (8+14+9+3 und 12+15+5+2). Auch die Summen der ersten beiden Zahlen einer Zeile (also z.B. der ersten) und der letzten beiden der gespiegelten (also z.B. der letzten) Zeile (z.B. 16+3+14+1) ergeben 34. Dies gilt entsprechend auch für Spalten (z.B. 3+10+7+14). Auch die Zahlen der beiden mittleren Zeilen oder Spalten in Zickzack-Reihenfolge ergeben 34 (z.B. 3+11+6+14 oder 9+10+7+8). Durch die zusätzlichen Symmetrieeigenschaften können mittels Tauschoperationen Zwillingssquadrate erzeugt werden, so erzeugt der Tausch der Spalte 2 mit Spalte 3 ein Zwillingssquadrat mit identischen Symmetrieeigenschaften. Weitere Tauschoperationen sind möglich. Zuletzt gilt: Die Summe der in Form eines Drachenvierecks angeordneten Elemente (z.B. 2+10+8+14; 3+9+7+15) ist 34. Magische Quadrate sind zahlreicher, als man vermuten könnte, mit der Kantenlänge 4 sind es immerhin 880, die Ende des 17. Jahrhunderts bereits alle gefunden waren (und mit 5 über eine Viertelmilliarde). Das von Dürer gewählte enthält in der unteren Zeile die Zahlen 4 15 14 1. 1 = A und 4 = D; 1514 ist das Jahr, in dem Dürer den Stich anfertigte. (Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Magisches_Quadrat)

vallabstände von der Prim bis zur None anwachsen. Bei Pauset gelten diese Verhältnisse:

Canon I: Einklang

Canon II: mit einem fixen Intervall (Quinte)

Canon III: mit einem sich entwickelnden Intervall

Canon IV: Umkehrung mit einem fixen Intervall

Canon V: Krebs mit einem sich entwickelnden Intervall

Canon VI: mit einem fixen Intervall (große Sekunde)

Canon VII: mit einem sich entwickelnden Intervall

Canon VIII: Umkehrung im Einklang

Canon IX: Umkehrung mit einem fixen Intervall

Canon X: Umkehrung mit einem krebbsförmig sich entwickelnden Intervall

Dass diese Kanons nicht für die Wahrnehmung erscheinen, ist kein manieristischer Luxus, sondern umgekehrt ein Zeugnis dafür, dass der Künstler sich selbst höhere Maßstäbe setzt, als es aus einer pragmatischen Sicht nötig wäre. Der Komponist erschwert seine Produktion, und das wiederum kommt dem Ganzen zugute.¹⁵ Was aber zu hören ist, ist die fixe Zuordnung der Tonhöhen zu bestimmten Oktavlagen, so dass ein harmonisches Muster entsteht (vgl. Bsp. 5).

Bsp. 5: Zentraltöne in Canon I



*

Obwohl resignative, bedrohliche, vergebliche, entsagende Züge überwiegen, kontrapunktiert Pauset durchaus »positive« Aspekte, mit den Utopien, der vividien Virtuosität des Solocembalos und dem pointiert an den relativen Schluss gesetzten, opernähnlichen Duett, das nochmals das ganze Leben zu evozieren scheint. Das Schlusswort hat aber eine tiefe, zähe, todtraurige »marcia funebre«, welche die Theorbe ins Nichts zurückzieht (Bsp. 3). Der Höhepunkt des Stücks (die Nummern [21] 22-24) dauert drei Minuten, danach folgt sofort, was man die Coda nennen könnte, die freilich eher ein Appendix, ein rasches Zu-Ende-Kommen ist. Dieser Höhepunkt ist ambivalent. Endlich, so meint man, entfalte sich etwas, komme etwas in den Vorder-

¹⁵ Große Komponisten haben das immer getan, man denke an die Gematrie bei Bach, das Hineingeheimnissen bei Alban Berg oder an Dürer, der sich im Zahlenquadrat verewigt (vgl. Anm 11).

grund, werde Expressivität explizit, und doch erscheint das auch als ein einmaliges, ja letztes Sich-Aufbäumen inmitten einer trostlosen Szenerie. Es ist das Grandiose dieser pausetschen Musik, dass die melancholische Grundhaltung immer auch mit dem Anderen konfrontiert wird, nicht etwa um diese in Frage zu stellen, sondern vielmehr allererst zur schärfen, zu fokussieren und dadurch zur intensiveren Geltung zu bringen.

Überhaupt ist die Gesamtdramaturgie dieses Werks meisterhaft, die Formgebung bewundernswert. Der Komponist musste Abwechslung mit größeren Entwicklungen verbinden, Gruppen bilden, den Höhepunkt an das nahe Ende und nicht an den Goldenen Schnitt setzen. Die Ouverture-Klanglichkeit kehrt zyklisch wieder, es gibt – überraschend – eine Kadenz, die Gleichförmigkeit des Countertenors steht gegen den sich entwickelnden Sopran, Haupt- und (verbindende, trennende, vorbereitende, nachschwingende) Nebennummern werden unterschieden. Das muss man erst einmal alles in eine Gesamtform bringen.

Der Gesang ist, obwohl er viel sparsamer eingesetzt ist als die Instrumentalisten, avanciert, virtuos und umgreift zwischen Belcanto und Phonetisierung ein großes Spektrum. Die Akkordik ist hochmodern, vierteltönig, die Klanglichkeit alles andere als konsonant. Die Morphologie, mithin die Figuren und Gesten, ist Musik an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Pauset ist ein Gegenwartskomponist, der vermöge seiner Technik, Imagination und Bildung es sich leisten kann, das Wagnis einzugehen, heutige »barocke« Musik zu schreiben. Neue Musik also? Ach, könnten wir doch endlich auf diesen abgestandenen Begriff verzichten! Jedenfalls: das Gegenteil von postmoderner Gefälligkeit oder naiver Aneignung der europäischen Erbmasse.

Pauset hatte gewiss zwei Produktivkräfte bei diesem Schlüsselwerk, zum einen die Vanitas-Semantik, zum anderen den Bezug zum Barock – zwei Aspekte, die sich wunderbar ergänzen. Auch wenn unsere moderne, hippe Welt sich ein Lifestylemagazin mit dem abgenützt und deswegen nicht mehr ironischen Namen »Vanity Fair« leistet, sie erwartet von ihren Bewohnern Sanguinität, Frohsinn, Optimismus, Kraftmeierei, Erfolgsattitüde, Gesundheit, Muskeln und weiße Zähne, Sexyness überall. Was Marcuse einmal affirmative Kultur genannt hatte, kommt heute zur Perfektion. Während nichts gegen Lebensfreude, Genuss und Aktivität spricht, kommt es doch – das lernt man von Mark Aurel, mithin der Stoa, aber auch von Aristoteles' Nikomachischer Ethik, somit von wahrlich alten Autoren – auf die rechte Mischung an, und zwar auf diejenige mit dem jeweiligen Gegenteil, also Melancholie, Trauer, Schwäche, Resignation, Einkehr, Rückzug, Enthaltbarkeit, Stille. In einer Zeit, da Demokratie und Vernunft ernsthaft gefährdet werden durch autoritäre Gegenaufklärung, vormoderne Religion und neuen Nationalismus, kann man sich über ein Gegenprogramm zur gleißnerischen Verblendung nur freuen.

Kunst ist autonom, mit Luhmann: Sie programmiert sich selbst: Im Idealfall sollte sie sich von keiner Mode, von keinem Sekundärdiskurs¹⁶, von keinen intellektuellen Parasiten, von keiner Wissenschaft – und erst recht nicht von Politik und dem Finanzsystem – vorschreiben lassen, welche Sujets sie aufgreift. Kunst ist insofern anarchisch, nimmt sich das Recht auf »unbedingte Kunst«, um in Erweiterung von Derrida zu sprechen.¹⁷ Es gibt sicherlich viel Obsoletes in der aktuellen Kunstproduktion, aber das Unzeitgemäße ist es nicht. Kunst muss immer auch – oder sogar vorzugsweise – unzeitgemäß sein. Denn, und ich komme auf die Meisterschaft von Pausets *Vanités* zurück, oberhalb eines bestimmten Niveaus sind ideologische Anfeindungen einfach degoutant.

Bernd Alois Zimmermann hatte, mehr unbewusst als vollumfänglich verstanden, intuitiv etwas Richtiges getroffen, als er von der Kugelgestalt der Zeit sprach. Musikalisch hat sie sich erst nach seinem Tod eingelöst, mit dem Siegeszug der historischen Aufführungspraxis und dem dadurch neu erschlossenen Repertoire, so dass heute Arcadelt, Tallis, Biber, Charpentier – von Gesualdo zu schweigen – ebenso selbstverständlich sind wie Fortepiani, Clavichorde, Zinke, Theorben und Counterertenöre. Auch wenn wir wissen, dass solche Musik nicht aus unserer Zeit stammt, hören wir sie genauso »ewig«, mithin außerhalb der Zeit stehend, wie wir es mit den altgewöhnten Klassikern und Romantikern tun. Für *uns* ist diese Musik unsrige, heutige, ein Jetzt.¹⁸

Und genau solch ein Aktualisierend-jetzig-für-Immer gelingt Brice Pauset. *Vanités* sind ein Meisterwerk. Das Werk zeichnet ein höchstdifferenziertes, vielschichtiges, Gegensätze austragendes Panorama des Sujets, der Vanitas. Es spricht eine eigene musikalische Sprache. Die Textauswahl ist erlesen. Die Partitur ist auf einem exzellent hohen technischen Niveau komponiert. Es schlägt die Brücke zur Barockmusik, ja es gelingt ihm das Kunststück, Barockmusik der Gegenwart zu präsentieren. Insofern sind *Vanités* veritable Gegenwartsmusik.¹⁹ Allein, weil sie ein Meisterwerk sind, sind sie mehr noch: für die Ewigkeit geschrieben.

16 In *Von realer Gegenwart* entwirft George Steiner eine Kultur ohne Sekundärdiskurse zur Kunst, sondern »nur« mit dem primären der Kunst selbst (vgl. George Steiner, *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?*, München 1990).

17 Vgl mein Plädoyer »Unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie«, in: *Von der messianischen Freiheit. Weltgesellschaft – Kunst – Musik*, Weilerswist 2016.

18 Dieses Paradox harrt weiterhin der philosophischen Klärung: Wie etwas Geschichtliches, definitiv Altes heute anwesend sein könne, nämlich als genau Nicht-Altes.

19 Und nicht etwa »neue Musik« als Bestandteil des gleichnamigen kulturellen Subsystems.

Summary

»Vanités« by Brice Pauset – This work, composed from 2000-2002, is described in detail. The work structure, compositional aim, text selection and connection to the Baroque are explained as well as the motif of *vanitas* in Baroque painting, especially Albrecht Dürer's famous etching *Melencolia I*. Pauset conceived a 25-part cycle for a truly exquisite combination of instruments that includes theorbo and three harpsichords. The work appears to have been created for eternity.