

Das Menschliche in die Musik lassen

Zur Musik von Hauke Jasper Berheide

VON MARTHA LUISE JORDAN

Die Idee vom Komponisten, der frei und nur seinen Eingebungen und Inspirationen folgend große innere Bilder zu Papier bringt, ist nur eine Seite der Wahrheit. „Musik existiert erst, wenn sie gehört wird.“¹ Erst in der Aufführung, auf ihrem Weg zum Hörer kann sie ihre wahre Erfüllung finden. Um Werke aufzuführen, braucht ein Komponist Kontakte, wodurch möglicherweise Auftragswerke entstehen, die dem Künstler wiederum oft einen Rahmen vorschreiben, in dem er sich zu bewegen hat. Zu den beruflichen Pflichten eines Komponisten zählt die Vorstellung beim Intendanten ebenso, wie die in Auftrag gegebenen Werke zum festgesetzten Termin fertig zu stellen.

Die Arbeitsbedingungen eines Komponisten bringen große Unsicherheiten mit sich: Eine Symphonie komponieren, die ein halbes Jahr später aufgeführt werden soll, Aufträge annehmen und ausführen, die dann letztendlich vielleicht gar nicht zur Aufführung kommen, immer damit rechnen müssen, dass Auftraggeber, Sponsoren und private Förderer zuweilen im letzten Moment doch noch abspringen und das Projekt fürs Erste auf Eis liegt. Schwierige Umstände prägen die Arbeit und setzen den Künstler einem starken psychischen Druck aus.

Hauke Jasper Berheide (geb. 1980) gehört zu den aktuellen jungen Komponisten, die sich mit ihren Werken schon Gehör verschafft haben. Dazu zählt beispielsweise sein Chorwerk *Lotos*, aufgeführt 2006 vom Dresdner Kammerchor in der Semperoper, oder die im Frühjahr 2010 vom WDR aufgezeichnete Symphonie für Mezzosopran und Orchester *Seines Inneren Wildnis*.

Geschichten und Körperlichkeit in der Musik

Es ist die Intention Geschichten erzählen zu wollen, die Berheide vorantreibt und durch die das Komponieren für ihn einen Sinn findet. Er ist ein Geschichtenerzähler und setzt sich damit vom ‚Noten-Tüftler‘ und ‚Musikingenieur‘ ab. Das technische und strategische Vorgehen, das Basteln an mathematisch-kompositorischen Problemen sind Arbeitsweisen, die für Berheide wenig mit seinen Vorstellungen von Komposition und Musik gemein haben. Ihn

¹ Interview der Verfasserin mit dem Komponisten H. J. Berheide am 22.6. 2010.

interessiert Musik, die berührt und die der Zuhörer in ihren organischen Vorgängen auch in Beziehung zu seinem eigenen Körper setzen kann. Mit anderen Worten „eine sinnliche Erfahrung, die dem Hörer die Möglichkeit zur Rückübersetzung bietet.“² Das mag im ersten Moment nach Unterhaltung und Zerstreuung klingen, doch ist mit „der sinnlichen Erfahrung“³ nicht so sehr der akustische Genuss gemeint, sondern ebenso der Bezug zu menschlichen Leidenschaften und Abgründen, zu „Sexualität und Aggression.“⁴ Lediglich die Zugänglichkeit seiner Musik betreffend möchte er dem Zuhörer einen Weg vorzeigen: „Ich ziehe ihnen eine Hose an und innen sind Stacheln.“⁵

„Die Hose‘ ist sozusagen das Mittel zum Zweck: Ein Instrumentarium oder Gattungen, die unseren Ohren vertraut sind, wie zum Beispiel ein symphonisches Orchester. Hinzu kommen präparierte Instrumente oder „leicht bedienbare Klangerzeuger.“⁶ Durch Gegenüberstellung von traditionellem Orchesterklang und neuen Klangfarben entstehen klare Kontraste. Dazu kommt der Versuch, das Menschliche und Organische, „Dinge, die mit dem Körper zu tun haben“⁷, in die Musik zu integrieren. Das sind Schwingungen und Klänge, die von uns aufgenommen werden, von denen wir uns bewegen lassen und die für den Hörer einen Wiedererkennungswert besitzen. Diese Mittel bringen ihn seinem Ziel, dem Zuhörer die Möglichkeit zur „Identifikation mit der Musik“⁸ zu geben, näher. Dabei ist ihm diese „Identifikation“ eine notwendige Voraussetzung für die Sprachfähigkeit des Klingenden.

„Neue Ausdrucksqualitäten“⁹

Berheide sucht aber auch nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten, die das genaue Gegenteil des körperlichen ‚Wiedererfahrens‘ entstehen lassen.

Durch das Ausbleiben organischer Verläufe, beispielsweise herbeigeführt durch eine „Dramaturgie mit extremen Kontrasten“¹⁰, gibt es für den Zuhörer keine Möglichkeit der kontinuierlichen Identifikation mehr: Auch beim Hören von elektronischer Musik kann man „außermenschlichen“ Geräuschen und Klängen

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Berheide, Hauke, Projektbeschreibung. Bradiseismos für Orchester. Die Namen der brennenden Felder. 2010, S. 4.

⁷ Interview der Verfasserin mit dem Komponisten H. J. Berheide am 17.9. 2010.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd.

lauschen.¹¹ Meist ist unser Gehirn und Körper aber auf diese Art Musik schon vorbereitet und wir stehen ihr neutral gegenüber. Durch ihre Entfernung zu natürlichen Vorgängen, die wir sonst kennen und am eigenen Leib erfahren, wird sie automatisch rational erfasst und bleibt für das Ohr erträglich. „Unternimmt man aber das Experiment“, so Berheide, „sich diesen Klängen auszusetzen und sich ihnen zu öffnen, sie körperlich zu erfahren, treffen sie einen unter Umständen mit großer Gewalt.“¹²

Ihn fasziniert nun der Gedanke, diese Wirkung absichtlich herbeizuführen und einzusetzen. Möglich scheint ihm dies, indem die Musik jäh in ihrem organischen Fluss unterbrochen wird und uns überrascht.¹³ Die rationale Distanz, die sonst vor der körperlichen und sinnlichen Öffnung und der daraus resultierenden Verletzbarkeit schützt, bleibt so aus. „Das plötzliche Einwirken eines außermenschlichen Mechanismus in einem Stück mit sonst kontinuierlicher Organik, kann in seiner Ausdrucksqualität sehr gewalttätig sein.“¹⁴

„Kammerspiel Oper“¹⁵

Ein anderer Bereich, in den Berheide sich bereits vorgewagt hat und den er demnächst von neuem beleuchten möchte, ist die Oper. Im Jahr 2005 wurde die Kammeroper *Der Herr Gevatter*, die Hauke Berheide mit fünf anderen Absolventen der Kompositionsklasse von Manfred Trojahn an der Robert-Schumann-Musikhochschule in Düsseldorf erarbeitet hatte, am Saarländischen Staatstheater mit großem Erfolg uraufgeführt. Aktuell plant er wieder ein Opernprojekt und sucht dabei nach Handlungen, die äußerlich konzentriert und überschaubar sind. Für ihn ist die Oper mehr ein Kammerspiel, das in seiner dramatischen Konstruktion von fasslicher Klarheit ist und Raum für Musik und Optik lässt. Daneben bedürfen diese Geschichten aber eines „psychologischen Überschusses, der die Explosion von Innen heraus schafft und aus sich heraus ins Singen umschlägt.“¹⁶ Die Sage *Penthesilea* ist einer der Stoffe, der diesen Anforderungen zu entsprechen scheint. Das Sujet, das Hauke Berheide entwickeln möchte, basiert auf dem Drama von Heinrich von Kleist, in dem Penthesilea im

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

Wahn Achill zerfleischt und sich später aus Reue auch selbst umbringt. Ausschlaggebend für die Wahl dieser Textvorlage ist vor allem der Ort des Geschehens. Wie in Benjamin Brittens Opern, die Berheide in vieler Hinsicht als vorbildlich erscheinen, stets ein nichtpersönlicher Agitator Aura und Handlung dominiert, so in *Peter Grimes* das Meer und in *A Midsummer Night's Dream* der Wald, wäre es in Penthesilea der Krieg, der die Grundlage der Oper bilden soll, das Medium, das mit „eigener Dynamik entscheidungsbildend auf die Protagonisten wirkt.“¹⁷

„Es ist jedes Mal ein Ringen“¹⁸

Hauke Berheide ist darum bemüht das erzählerische Potential von Musik herauszuarbeiten, energetische Verläufe zu nutzen und Klangvorstellungen handwerklich umzusetzen, um Bedeutungen zu komprimieren.¹⁹ Dies steht im Gegensatz zu den Komponisten der Avantgarde, denen es „absichtlich nicht darum ging“²⁰, Musik in einem unmittelbaren Weltbezug zu denken. Deutlich wird das am Beispiel der Oper, die zu Beginn des Jahrhunderts und auch später in den 50er Jahren von den Komponisten der Avantgarde eher gemieden wurde.²¹ Als Sinnlichste unter den Musikformen war sie in der Epoche des „naturwissenschaftlichen-rationalen Denkens und dem Ideal kontinuierlicher Serien“ obsolet geworden.²²

Die Herausforderung liegt für Berheide darin, musikalisches Material zu verwenden, mit dem etwas erzählt werden kann, und gleichzeitig eine Sprache zu finden, die nicht verbraucht ist. „Es ist jedes Mal ein Ringen, [...] anders als vor 300 oder 200 Jahren, als Mozart oder anderen Komponisten noch eine klare Grammatik und Syntax zu Verfügung stand, derer sie sich bedienen konnten, ist die Musikgeschichte heute an einem Punkt angelangt der einer Sackgasse gleicht“²³, so formuliert Berheide. Das größte Problem sind die unzähligen Möglichkeiten, die vorhanden sind und die schon alle benutzt wurden und noch benutzt werden.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Werner Klüppelholz, „Die Oper lebt. Opern, Oldies“, in: *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion; Aspekte und Perspektiven*, hg. von Hans Holländer und Christian W. Thomsen, Köln 1987, S. 353.

²² Ebd.

²³ Interview der Verfasserin mit dem Komponisten Berheide am 22.6. 2010.

„Es gibt im bestehenden Instrumentarium, das wir im Orchester haben, keine Stelle mehr, auf der nicht schon rumgeschabt und geklopft wurde. Die verschiedenen Kombinationen sind auch alle durchgespielt worden, das heißt man kann sie nur noch als musikalisches Material verwenden.“²⁴ Er fährt fort: „Benutzt man musikalisches Material, sagt man damit gleichzeitig etwas aus“²⁵, es hat eine Referenz und wird zu einem Baustein der Gesamtkomposition, der Geschichte, die erzählt wird. Es sollte heute aber nicht mehr nur darum gehen „die Neuigkeit [der Dinge] an sich“ zu betrachten, vielmehr möchte Berheide „die Bedeutung dieser Dinge freilegen.“²⁶

Vielleicht ist dafür sogar etwas nötig, was für viele Komponisten im letzten Jahrhundert noch so verpönt war. Wenn die Überlegungen Berheides zutreffen, dass die Musikgeschichte, deren unaufhaltsame Entwicklung sich in den letzten Jahrzehnten noch dazu immer mehr beschleunigt hat, womöglich am Ende einer Sackgasse angelangt ist, muss heute vielleicht eine Art „Arrièregarde“²⁷ ins Spiel kommen. Möglicherweise ist der, vor allem von den Komponisten der Avantgarde ehemals gefürchtete „Rückmarsch“²⁸ nun zwingende Notwendigkeit, um aus der Sackgasse zu entkommen und wieder andere Perspektiven zu ermöglichen.

In seinen Kompositionen versucht Berheide eine Sprache zu finden, die sowohl „Dinge enthält, die in den letzten 60 Jahren entstanden sind [...] [und deren] Bedeutung [es gilt] freizulegen und sinnvoll einsetzen“²⁹, sowie neue Strukturen und Farben, durch das Verweben „mehr oder weniger konventionell“³⁰ verwendeter Instrumente mit zum Teil selbst hergestellten „Klangerzeugern.“³¹

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

²⁶ Interview der Verfasserin mit dem Komponisten Berheide am 17.9. 2010.

²⁷ Ludger Fischer, „Avantgarde – Die Vorhut der alten Ratten. Versuch einer Begriffsgeschichte“, in: *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion; Aspekte und Perspektiven*, hg. von Hans Holländer und Christian W. Thomsen, Köln 1987, S. 42.

²⁸ Ebenda, S. 43.

²⁹ Interview der Verfasserin mit dem Komponisten Berheide am 17.9. 2010.

³⁰ Berheide, Hauke: Projektbeschreibung. Bradiseismos für Orchester. Die Namen der brennenden Felder. 2010, S. 4.

³¹ Ebd.

„Seines Inneren Wildnis“

Im März 2010 fand in Duisburg die Uraufführung der Symphonie für Mezzosopran und Orchester *Seines Inneren Wildnis* statt. Die darin vertonten Texte sind ausgewählte Ausschnitte aus den *Duineser Elegien* von Rainer Maria Rilke. Gedichte, die Hauke Berheide auf seinem kompositorischen Weg begleiten, seit sie ihm 2001 das erste Mal in die Hände gefallen sind.³²

„Ich liebe diese Gedichte. Deshalb gruppiert sich immer wieder Musik von mir um sie herum, Kammermusik und jetzt Orchesterles. Dabei sind diese Werke alle nur Momentaufnahmen einer sehr langen Musik, von der ich immer wieder ein bisschen erzähle. [...] Ich erlebe das Glück, dass mir vieles, was mich musikalisch bewegt, in diesen Texten sozusagen in Sprache geronnen wiederbegegnet“³³

Die Gedichte Rilkes sind der Kern der Symphonie. In großen sanglichen Bögen wird von den „fast tödliche[n] Vögel[n] der Seele“³⁴ und von der „weite[n] Landschaft der Klage“³⁵ gesungen. Das Orchester trägt den Gesang mit Fülle, aber ohne ihn zu überdecken, und breitet sich wie ein großer Klangteppich unter der dunkel gefärbten Mezzosopranstimme aus. Das Timbre eines Mezzosoprans passt zu der Düsternis der Texte von Rilke, die trotz ihrer Bedrohlichkeit und Unerbittlichkeit gleichzeitig eine große Sanftheit verströmen.

Bemerkungen zur musikalischen Struktur und zum harmonischen Bauplan der Symphonie: Die Einbettung einer einzelnen Solostimme in großes symphonisches Orchester steht ganz in der Tradition der Symphonien, die beispielsweise Mahler zu Beginn des 20. Jahrhunderts komponierte. Berheides Werk besteht aus zwei Teilen und einem Epilog, welche sich durch die Textstrukturierung herausgebildet haben. Der erste Teil beginnt mit einem Orchestervorspiel, in dem ‚Knackfrösche‘ in das Instrumentarium aufgenommen werden, die man ursprünglich als Kinderspielzeug kennt – auch in dieser Integration scheinbar ‚trivialen‘ Klangmaterials lässt sich eine gewisse Nähe zu Mahler beobachten.

Die Zäsuren vor dem zweiten Teil und vor dem Epilog sind wenig ausgeprägt,

³² Vgl. Magazinbeitrag für „Zugabe!“, Journal der Duisburger Philharmoniker, Februar 2010.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd.

wodurch die Einheit des Textes erhalten bleibt. Kürzere und längere instrumentale Zwischenspiele unterstützen den symphonischen Charakter und verbinden Strophen und Textpassagen miteinander, die von Berheide teilweise stark gekürzt wurden. Der harmonische Bauplan der Symphonie ist von freier Tonalität bestimmt und besteht aus tonalen Feldern, von denen vor allem der Ton Fis und die ihm zugehörigen Partialtöne eine zentrale Rolle spielen. Im ersten und auch im zweiten Satz sind es die Anrufungen nach oben und die Sehnsucht, die im Text zum Ausdruck kommen und sich in den vom zentralen Ton Fis aus nach oben steigenden Bewegungen widerspiegeln. Schon im Orchestervorspiel treten neben Clusterakkorden auch bitonale Akkorde auf. In der Singstimme, die in Takt 28 einsetzt, bilden die verwendeten Partialtöne häufig Quartreihen und Sekundschritte. Das tonale Feld um H, die Unterquint von Fis, wird im ersten und zweiten Teil der Symphonie völlig ausgespart. Es ertönt erst im Epilog, wenn sich bei Rilke das Streben nach dem Höheren wieder dem Irdischen zuwendet, dann, wenn „wir, die an s t e i g e n d e s Glück denken, [...] die Rührung [empfinden], die uns beinahe bestürzt, wenn ein Glückliches f ä l l t“³⁶, entsteht die harmonische Entspannung, die im ganzen Stück vorbereitet wurde. Die Gesangsstimme schließt auf dem Ton H und nach einem langen Orchesternachspiel ertönt der sanfte und erlösende H-Dur Schlussakkord. Die Symphonie *Seines Inneren Wildnis* besitzt eine klangliche Rundheit, welche die schwer zugänglichen Gedichtausschnitte von Rainer Maria Rilke trägt und mit ihnen eine Symbiose eingeht. Im Juli 2010 wurde die Symphonie, die bei der Uraufführung aufgezeichnet wurde, von Deutschlandradio Kultur übertragen.

Seit 2008 lebt Hauke Berheide in Berlin, jedoch mehr aus Liebe zur Stadt als aus beruflichen Gründen. Denn selbst in einer Kulturmetropole wie Berlin bleiben die Hörer, die an ‚Neuer Musik‘ interessiert sind, meistens unter sich. In unserer Gesellschaft ist die Nachfrage nach ‚Neuer Musik‘ überhaupt sehr gering. Dies zu verändern und die Arbeit der Komponisten mehr in das Blickfeld der allgemeinen Musikszene zu rücken ist die Aufgabe aller Konzertgänger, Musiker, Musikstudenten und all derer, die die Mittel besitzen, Kunst zu fördern und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

³⁶ Ebd.

Berlin, 26.09.2010

Verfasserin: Martha Luise Jordan
E-Mail: marthajordan@gmx.de