

„sing O mi Gal le“

Chorwerke von Friedrich Jaecker und Bernd Asmus

von Rainer Nonnenmann

Beiden Stücken liegt derselbe Text von Elisabeth Faulhaber (1890–1921) aus der Sammlung Prinzhorn zugrunde. Die Schizophreniepatientin hatte als Fabrikarbeiterin, Dienstmädchen und Kellnerin ihren Lebensunterhalt verdient, bevor sie 1914 einen unehelichen Sohn gebar und wegen starker Gemütsschwankungen sowie der daraus folgenden Vernachlässigung des Kindes zunächst in die Leipziger Universitätsklinik und dann in die Heilanstalt Dösen bei Leipzig eingewiesen wurde, wo sie den Rest ihres Lebens verbrachte. Um 1917 schrieb sie hier den enigmatischen Text mit der Inventarnummer 3708 fol. 33 verso. Wie viele ihrer Schriftstücke zeigt dieser lediglich zwölfzeilige Text auffallende Parallelen zu ihren Zeichnungen, in denen sie Blätter gleichsam tachistisch bis zum Rand mit Kringellinien ausfüllte, aus denen plötzlich Gestalten hervortreten, die zugleich übermäßige Schraffuren durch wieder übermalt werden: „Es scheint, als sollten die Figuren wieder zum Verschwinden gebracht werden.“¹ In gleicher Weise kommt es in Faulhabers kurzem Text zu abrupten Umschlägen zwischen einer völlig unverständlichen Phantasiesprache und klaren Worten oder ganzen Sätzen, deren Klischeehaftigkeit an Schlagerverse erinnert. Faulhabers Text ist also nicht komplett sinnlos, sondern suggeriert durch die unvermutet aufblitzenden Sätze eine Doppelbödigkeit und tiefere Bedeutung. Zwischen der reinen Lautlichkeit des kruden Silbenmaterials und dem verborgenen dunklen Sinn entsteht ein rätselhafter Balanceakt, der bereits selbst eine gewisse Musikalität entfaltet. Darüber hinaus suchen Bernd Asmus und Friedrich Jaecker in ihren Chorwerken eine eigene musikalische Sprache für die Sprachlosigkeit von Faulhabers Text, die nicht einfach aus sprachlichem Unvermögen resultiert, sondern aus individueller Sprachskepsis inmitten einer „von Massen und Formalismen geprägten Gesellschaft“², die zu solipsistischer Kommunikationsverweigerung führt. So verbindet sich Faulhabers Ringen um verbalen Ausdruck für beide Komponisten nachgerade zwangsläufig mit der zentralen Frage, wie mit verbrauchtem Sprach- und Tonmaterial umzugehen sei, damit es wieder Sinn erhält und die Hörer erneut aufhorchen lässt.³

Faulhabers Text besteht überwiegend aus ein- oder zweisilbigen Phantasiewörtern. Besonders häufig sind „ma“, „me“, „mi“, „mo“, „mu“, „mios“, „mosje“, „mie“, als würden mit wechselnder Vokalbeugung in mehr oder minder existenten Sprachen die Worte „ich“, „mir“, „mein“, „mich“ konjugiert. Ebenso erinnern Silben wie „tu“, „ti“, „turo“ an die zweite Person Singular und „we“, „wie“, „nos“ an die erste Person Plural. Offenbar scheint hier jemand – wenn auch verschlüsselt – von sich, einem Gegenüber und beider Gemeinsamkeit zu sprechen. Nur zweimal verdichtet sich die kryptische Lautfolge zu verständlichen Sätzen, in denen tatsächlich von einem Ich und einem Du die Rede ist. Quasi italienisch-deutsch heißt es einmal „eomio karu sing O mi Gal le“, und das andere Mal, bevor die Schlusszeile wieder in hermetischem Kauderwelsch steht, „Ach hetten meine Augen die deinen nicht gesehen, da konnt ich ruig schlafen und Ruig von Dir Gehn“. Dieser Satz spielt in beiden Chorwerken eine zentrale Rolle, während die Vokalstimmen sonst mit vereinzelt Silben oder Phonemen nur ein völlig zersprengtes Sprachmaterial artikulieren, das wie Faulhabers aufgelöste Sprache zwischen Sinn und Unsinn changiert.

¹ Sonja Frohoff, „Ein weit auseinanderliegenden Inblick...“ – Zu den Zeichnungen Elisabeth Faulhabers, in: Bettina Brand-Claussen und Viola Michely (Hrsg.), *Irre ist weiblich – Künstlerische Interventionen von Frauen in der Psychiatrie um 1900*, Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 1985 (Wunderhorn), S. 79–87. Diesem Beitrag verdanken sich auch die biographischen Hinweise zu Elisabeth Faulhaber.

² Ebenda, S. 86.

³ So die Fragestellung von Friedrich Jaecker, Werkkommentar zu *von dir gehen* (2005/06).

Verschwiegener Rest

In *Madrigal* für fünf Stimmen (2001, rev. 2002) betont Bernd Asmus an Faulhabers Text den Aspekt der babylonischen Sprachverwirrung. Neben der sonst obligatorischen deutschen Aussprache lässt er bestimmte Silbenfolgen wahlweise englisch, französisch, italienisch, lateinisch, spanisch oder slawisch artikulieren, so dass im multilingualen Durcheinander flüchtige Sprachinseln auftauchen. Dann wieder erfolgen verschiedene Silben gleichzeitig oder so dicht aufeinander, dass die Sprachkonglomerate nicht zu identifizieren sind. Wie Faulhabers manisch übermalte Figuren überlagert Asmus das Sprachmaterial bis zur Unkenntlichkeit. Zugleich strukturiert er es durch drei zentrale kompositorische Elemente, deren Kombinationen charakteristische Formabschnitte bilden: 1. Liegetöne auf wechselnden Vokalen, die entweder gesungen oder mit geschlossenem Mund („bocca chiusa“, b.c.) gesummt werden; 2. konsonantische Zischlaute, die als Vorstufe zu gesprochenen Silben führen; und 3. Generalpausen, die den Sprach- und Musikfluss unterbrechen und die Stille als eigene Art von Kontinuum erkennen lassen, aus dem alle Laute kommen und wieder darin verschwinden (Abb. 1). Der poröse Chorsatz entfaltet sich so als ein ständiges Ringen zwischen Sprechenwollen und Verstummen, Artikulieren und (Ver)Schweigen.

Wie die gesprochenen Laute wandern auch die gesungenen und gesummen Liegetöne als teils akkordisch verbreitetes, teils ausgedünntes und in Pausen stockendes Klangband von Stimme zu Stimme. Obwohl Asmus den gemischten Chor durch Mezzosopran eigens um eine fünfte Stimme erweitert, geht er nie über die Vierstimmigkeit hinaus. Stattdessen werden Fünfklänge systematisch vereitelt. Denn jedes Mal, wenn sich der Chor zum Tutti komplettieren will, fällt plötzlich eine Stimme weg, so dass es lediglich zu Umschichtungen maximal vierstimmiger Akkorde kommt. Nur an zwei Punkten kreuzen sich sämtliche fünf Stimmen für kurze Augenblicke (Takt 103 eine 16tel und Takt 127 eine 16tel-Triole). Wie Faulhabers brüchige Orthografie und Grammatik bleibt der Chorsatz imperfekt. Er rundet sich nicht. Stets klaffen Lücken und bleibt ein ungelöster Rest. Der Werktitel *Madrigal* spielt sowohl auf die elaborierte und sprechend gestaltete Satztechnik an als auch auf das in vielen Renaissance-Madrigalen zum Ausdruck gebrachte Liebesleid, das auch in Faulhabers Text anklingt.

Die Zeitgestaltung gleicht der Erregungskurve eines Psychogramms. Ausgehend vom äußerst ruhigen, fast gelähmt wirkenden Zeitmaß Viertel = 50 steigert Asmus das Tempo stufenweise bis 60 und in einer zweiten Welle bis 68, um es in Takt 118 plötzlich von 58 auf das Maximaltempo 72 hochschnellen und mit dem dynamischen Kulminationspunkt und einzigen verständlichen Vers „Ach hetten meine Augen ...“ zusammenfallen zu lassen. Zwar werden die Silben in schneller Stakkatofolge polyphon durcheinander gesprochen, doch heben Akzente die lineare Abfolge der Satzsilben so hervor, dass der Satz dennoch zu erkennen ist (Abb. 2). Sechs Takte später sinkt das Tempo wieder auf das schleppende Grundzeitmaß zurück und weichen die hart gesprochenen Silben leisen Summtönen (Abb. 3). Diese Rückkehr zur anfänglichen Ruhe widerspricht Faulhabers – leicht fehlerhaftem – Konjunktiv irrealis „Ach hetten... da konnt ich...“, wodurch ja gerade ausgeschlossen wird, dass die junge Frau „ruig schlafen und ruig von Dir Gehn“ kann. Die Nennung der Ursache ihrer Unruhe hätte das Stück eigentlich entsprechend unruhig und bewegt enden lassen müssen. Doch findet auch die von Asmus gewählte formale Geschlossenheit in Faulhabers Text ihre Berechtigung, da dem klar artikulierten Satz in der Schlusszeile unvermutet wieder unverständliche Silben folgen. Was plötzlich in normierte Kommunikation umschlug, verkehrt sich nun ebenso schlagartig wieder zu gesummen Liegetönen, bei denen der geschlossene Mund der Sänger als hör- und sichtbares Zeichen von Sprachlosigkeit erscheint. So wandern am Schluss wieder Liegetöne von Stimme zu Stimme durch ein Zerfallsfeld aus zersprengten Satzfragmenten und Nonsenssilben.

Schizophonie

Statt wie Asmus den kompletten Faulhaber-Text zu vertonen, verwendete Friedrich Jaecker in *von dir gehn* für Bassflöte, acht Stimmen und Kontrabass (2005/06) nur den einen verständlichen Satz daraus, allerdings total dissoziiert und dem übrigen Gestammel angeglichen. Die Silben und Phoneme werden förmlich skelettiert und neu montiert. Doch treten aus der prismatisch gebrochenen Textur immer wieder gestalthafte Ton- und Lautfolgen heraus. Die Sprache zerfällt in ihre Einzelteile, doch lassen sich diese bei aufmerksamem Hören wieder zu verständlichen Wort- und Satzgliedern zusammenpuzzeln. Faulhabers Sprache wird so als Kommunikationsmedium kenntlich und zugleich durch extreme Fragmentierung im Verbund mit langsamem Tempo und minimierter Dynamik *ppp* zurückgenommen, so dass der Eindruck eines mühevollen Ringens um sprachlichen Ausdruck entsteht. Die geringsten Mitteilungen dieser in sich verkapselten Psyche knüpfen nur noch dünnen Fäden zur Umwelt und lassen wie Spitzen eines Eisbergs einen ungleich größeren Rest an Unaussprechlichem erahnen. Dem vordergründigen Verlust konventionalisierter Alltagssprache korrespondiert so auf der Schattenseite der Gewinn einer Privatsprache, die seelische Innenwelten womöglich besser zu benennen vermag.

Jaecker beginnt sein Stück mit einer viertaktigen Eröffnung, deren sukzessive Ausfaltung eines Einzelton den langsam sich öffnenden und am Ende wieder schließenden Gesamtverlauf antizipiert und zugleich der Verdichtung von Faulhabers unverständlichen Silben zum konkreten Vers und dessen anschließender Auflösung entspricht. Wie bei Asmus erscheinen die Chorstimmen nicht mehr als eigene Subjekte, sondern wie die dissoziierte Sprache von Faulhabers zerbrochenem Subjekt nur noch als zersplitterte Bruchstücke eines vormals vermeintlich Ganzen. In Takt 1 beginnt Sopran 1 auf Zählzeit drei mit dem Liegeton *b¹*, der bis Zählzeit zwei in Takt 2 gehalten wird (Abb. 4). Dieser Verrückung gegenüber dem obligaten 4/4-Metrum entspricht die anschließende Aufspaltung des Tons in seine chromatischen Nebentöne und deren Oktavspreizung, *A₁* im Kontrabass und *as* im Alt 1 als Fortsetzung des Sopranvokals „a“. Beide Töne überlagern sich flüchtig mit dem Sopran und verschieben sich ihrerseits triolisch gegeneinander. Die Dreistimmigkeit baut sich stufenweise auf und ebenso wieder zur Einstimmigkeit ab. Durch eine Pause getrennt greifen in Takt 3 Bässe erneut den Vokal „a“ auf, diesmal auf *H* und ebenfalls rhythmisch minimal gegeneinander versetzt, so dass sich beide Stimmen kurz zum Unisono verdichten und der von Bass 1 begonnene Ton in Bass 2 endet. Genauso schließt erst Bass 2 die vom Sopran zu Anfang geöffnete Silbe „ma“ mit der Silbe „nə“, was sich – durch die Vokalverlängerung von Alt und Bass 1 überbrückt – als „meine“ zusammenhören lässt. Doch die mit diesem Possessivpronomen behauptete (M)Einheit des Subjeks, das sich selbst zu besitzen glaubt, zeigt Jaecker nur noch als zerfallene. Vom solistischen Einzelton ausgehend führt er als Pendant zu Faulhabers Schizophrenie mit mikrologischer Genauigkeit eine zeitliche, klangliche, harmonische, satztechnische und semantische Aufspaltung vor Ohren, indem er die Töne zu Zwei- und Vielheiten zersplittert und umgekehrt mehrere Einsätze zu vielstimmigen Unisoni verschweißt. So entsteht eine Art Schizophonie. Verstärkt wird die Zersplitterung des Chorsatzes durch die atem- und stimmhaft gebrauchten Instrumente Bassflöte und Kontrabass, die verunklaren, ob ein Ton gesungen oder gespielt wird. In Takt 27 schließlich wird das Wort „ich“ nicht von einer einzigen Stimme, sondern vom gesamten Tutti im vierfachen Piano artikuliert, und zwar in den Vokal „i“ und den Konsonanten „ch“ zerlegt, die aus dem vorangegangenen Wort „nicht“ erwachsen (Abb. 5). Alle Sänger behaupten ein „Ich“ zu sein. Und zugleich ist dieses „Ich“ alle beziehungsweise „Nicht-Ich“.

Die stockende Eröffnung wird in den Takten 5 bis 8 exakt wiederholt. Der einzige Unterschied besteht darin, dass Sopran 1 den Vokal „a“ ohne Anfangsnasal „m“ singt und

Bass 1 ihn zu „u“ umformt, bevor Bass 2 abermals mit der Silbe „ən“ schließt. So lässt sich das leicht variierte Lautmaterial mit dem Wort „Augen“ zurechthören. Dieselbe Konstellation begegnet im weiteren Verlauf immer wieder, teils mit anderer Rhythmisierung und wechselndem Silbenmaterial aus den weiteren Worten „deine“ und „ruhig“. Wie Faulhabers Text kreist auch Jaegers Musik manisch um den Blick, den „meine“ und „deine“ „Augen“ tauschten, und der das „Lyrische Ich“ nicht mehr „ruhig“ schlafen und gehen lässt. In der Mitte des Stücks verdichtet sich das Lautmaterial zunächst – ähnlich wie bei Asmus – zu abgehakt gesprochenen Phonemen, denen plötzlich *fff sempre* oktavgesprenzte chromatische Sekundintervalle folgen, deren permutiertes Silbenmaterial aus den Wörtern „da“, „ach“, „und“, „ich“, „nicht“, „von“, „dir“ entstammt (Abb. 6). Der unvermutete Ausbruch weicht ebenso plötzlich einer rein instrumentalen Passage im *ppp* mit quasi konsonantisch-geräuschhaften Blas- und Spieltechniken. Nur die ins Instrument gesungenen Vokale der Bassflöte erinnern hier noch als stummer Rest an Chorgesang. Wie hier fehlt auch am Schluss das letzte Wort „gehn“. Nach der phonetisch aufgelösten Wortfolge „ich von dir“ endet das Stück offen mit dem Wort „und“ samt einer langen Generalpause, als wollte es erneut zu sprechen anheben. Indem Jaeger die zentrale Aussage von Faulhabers Textes ausspart, macht er deutlich, dass das erstrebte Ziel „von dir geh“ unerreichbar ist und das Leiden der jungen Frau fort dauert. Denn der von ihm aufgegriffene Satz ist lediglich Teil eines größeren Schriftstücks, das seinerseits nur den kleinsten Ausschnitt eines jahrelangen Schreibzwangs repräsentiert.

Abb. 1–3: Bernd Asmus, *Madrigal* für fünf Stimmen (2001, rev. 2002) Eigenverlag.

Abb. 4–6: Friedrich Jaeger, *von dir gehn* für Bassflöte, acht Stimmen und Kontrabass (2005/06) Eigenverlag.