

Herman Sabbe

Karel Goeyvaerts 1923 – 1993

Ästhetische Radikalität und Ideologie

Anlässlich des überraschenden Todes von Karel Goeyvaerts am 3. Februar dieses Jahres, veröffentlichen wir einen Text des belgischen Musikwissenschaftlers und Goeyvaerts-Spezialisten Herman Sabbe. Es ist dies sehr bewußt keine Laudatio »In memoriam...«, sondern ein Referat – vorgetragen während der Tagung Neue Musik, Ästhetik, Ideologie vom 2.-4. März in Leuven –, das vielleicht auch Aufschluß darüber geben kann, warum ein namhafter Komponist der Darmstädter Avantgarde in Deutschland so sehr in Vergessenheit geraten konnte, daß sein Tod kaum bemerkt wurde.

Im ersten Teils meines Textes möchte ich darlegen, wie Kompositionen, die auf den ersten Blick den Inbegriff einer autonomen, d.h. »funktionslosen« Kunst von reiner Struktur, daher auch einer absoluten Musik zu konstituieren scheinen, dennoch eine Ideologie repräsentieren oder einer solchen dienen können.

In der Sonate für zwei Klaviere, die Karel Goeyvaerts im Januar 1951 beendete (und die er später in *Nr. 1* umbenannte, um anzuzeigen, daß diese Partitur für ihn einen neuen Anfang markierte), hat er eines der ersten Beispiele eines verallgemeinerten Intervallsystems vorgelegt, das in der musikwissenschaftlichen Literatur als Serialismus bekannt wurde. Nicht nur ist jeder Klang durch seine eigene individuelle Kombination von vier auf Parameter bezogenen Werten charakterisiert, die von einer Reihe von zwölf Tonhöhen-Klassen, sieben Dauern, sechs Intensitätsstufen beziehungsweise vier Anschlagsformen abgeleitet wurden. Diese Kombinationen sind außerdem durch ein System von umgekehrter Proportionalität determiniert, das die vier Parameter auf der Basis einer arithmetischen Präformierung untereinander verbindet. Der Komponist nannte diese seine »synthetische Zahl«: jeder Tonhöhen-Stufe wird ein arithmetischer Wert zwischen null und drei zugeordnet entsprechend seiner Distanz in der chromatischen Skala von einem der beiden Achsen-Töne Es und A. Ähnlich sind den Dauern, Intensitäten und Anschlagsformen eine Zahl von Punkten (wieder zwischen null und drei) zugeordnet, entsprechend ihrer Konstellation um einen zentralen, mittleren Wert. Für einen jeden einzelnen Klang müssen nun die aus den vier Parametern abgeleiteten Werte die Gesamtsumme sieben ergeben: die »synthetische Zahl«.

Zudem ist die Gesamtform der Sonate um ihren Mittelpunkt organisiert, von dem sie spiegelsymmetrisch zu ihrem Anfang zurückkehrt. Diese palindromartige Bewegung ist mit einer Register-Organisation kombiniert, die von einer Vorherrschaft der extrem

hohen und tiefen Register ausgeht, sich zu einem einzigen mittleren Register entwickelt – dieses fällt mit der Mitte der Komposition zusammen –, und von dort zu den höchsten und tiefsten Positionen zurückkehrt. Die resultierende Gesamtform ist die eines Kreuzes.

Es gibt natürlich eine Diskrepanz zwischen der poetischen Idee und der Realität der ästhetischen Erfahrung: das Kreuz kann ebensowenig wie die heilige Zahl sieben gehört werden. Andererseits trifft dasselbe jedoch auch auf die komplizierten Formen und Zahlenspiele von Ockeghem, Bach, Berg und vielen anderen zu.

Worum es dem Komponisten hier ging, war die *auktoriale Kontrolle*, die – total, objektiviert und willkürlich – soweit ausgedehnt war, daß sie (in paradoxer Weise) die »Person« des Autors einschloß, eine Kontrolle mit dem Ziel, den expressiven Ausdruck auszuschließen. *Am Nullpunkt der musikalischen Schrift*. Was Goeyvaerts auf diese Weise intendierte war die Repräsentation einer *starrten Ordnung* und das In-Kraft-Setzen einer *ein für allemal fixierten Realität*.

In den nächsten Jahren erfolgte die eingehende Beschäftigung mit denselben Ideen. In *Nr. 3 für gestrichene Saiten und Schlagzeug-Töne* vom Beginn des Jahres 1952 ist der Klang beharrlich von seinem Gegenteil begleitet: Stille, jeder Ton ist mit einer Pause gepaart. Klang scheint so dem Nichts zu entfliehen und zu ihm zurückzukehren. Die meisten Töne werden sehr lange gehalten und sollen, nach den Instruktionen des Komponisten, so homogen, unverändert in Ton-, Klangfarbenqualität und Lautstärke und so unerschütterlich wie möglich über ihre ganze Dauer gespielt werden.

Das Konzept, das hier zum Ausdruck kommt, ist das der Punktualität: jedes Element erscheint exakt an einem einzigen Ort in Raum und Zeit, als wäre es »angenagelt«, »eingefroren«. (Unzweifelhaft kam Goeyvaerts der Realisierung eines neutralisierten, absoluten Raumes weitaus näher als Schönberg, der diesen als Konzept eingeführt hatte).

Bereits 1952 komponierte Goeyvaerts *Nr. 4 für tote Klänge*, sehr wahrscheinlich die allererste Partitur, die überhaupt ausschließlich und vollständig für rein elektronische Mittel geschrieben wurde. Elektronik versprach eine Welt von Musik, reiner noch und sogar noch integraler kontrollierbar; sie würde erlauben, auch jene »Parameter« zu fixieren, die nicht notiert werden konnten und sich so detaillierter rationaler Kontrolle entzogen hatten; sie würde es erlauben, zu »toten« musikalischen Tönen zu homogenisieren, was nicht länger durch die Unvollkommenheiten von Musikern »verunreinigt« würde; sie würde erlauben, Werke zu schaffen, die für immer bei verschiedenen Aufführungen unveränderbar wären. Der Sinus-Ton, von Goeyvaerts als das Atom der physikalischen Klangwelt angesehen, würde es ermöglichen, eine ganze Musikwelt von Grund auf neu aufzubauen.



Foto: BRT

Nr. 4 besteht aus nur vier Klängen, die immer und immer wieder wiederholt werden, nahezu zehn Minuten lang. Zu Beginn ganz synchron, werden die vier Schichten durch unterschiedliche Dauern der unterbrechenden Stillen schrittweise separiert. Durch eine Umkehrung des Prozesses verflechten sie sich allmählich wieder, um schließlich erneut synchron zu enden. Geschlossener Kreis. Minimalismus, meditative Ästhetik und ein allmählicher, phasen-trennender Prozeß »avant la lettre«. Hier erreichen die Fixiertheit und die stehende Qualität des Klangs ihr Extrem. Musik als Abdruck einer transzendentalen ewigen Wahrheit in Klang. (Stockhausens Brief von 1952 bezeugt Goeyvaerts Besessenheit von einem unbeweglichen Aufnahmegerät, das den »Abdruck« von Klang auf Band völlig »wörtlich« erlauben würde.)

Die Partitur von 1953 *Nr. 5 für reine Töne* verkörpert jenes Ideal: die Komposition wird vom kleinsten Detail bis zur Gesamtform von *einer einzigen Idee generiert*. Dabei sind alle Klänge von einem umfassenden Protoklang, einem typischen Klang,

abgeleitet, in diesem Fall von einem Verhältnis, bestimmt durch die Proportionen zwischen den Zahlen 1 bis 5, das beides bestimmt: die Komposition aller generierter Klänge in allen ihren Komponenten sowie die Zeitproportionen zwischen allen Teilen und Abschnitten des Werks.

...für reine Töne bedeutet somit eine Wiederbelebung der mittelalterlichen, dem Quadrivium entstammenden Vorstellung einer unmittelbar auf der Basis von Verhältnissen beruhenden Rationalität; es impliziert außerdem eine Feier der Reinheit und den Ausschluß des Unreinen. Dies mag als ein Ethos in klanglicher Maske erscheinen. (Goeyvaerts' Vorliebe für das Mittelalter zeigt sich auf technischer Ebene in seinem Gebrauch von Verfahren wie Hoketus oder isorhythmischen Strukturen.)

Zu dieser Zeit, als Goeyvaerts Musikinstrumente wegen ihrer Unzuverlässigkeit fragwürdig erschienen, wurde von ihm die menschliche Stimme umso mehr als Medium für Komposition abgelehnt. Verbalen Text, rational nicht als ein Klang-Korpus zu kontrollieren, bildete einen Fremdkörper, ein wahrhaft störendes Geräusch. Auch verwandte er keine anderen sogenannten außermusikalischen Quellen um Bedeutung zu erzeugen. Die Welt der reinen tonalen Beziehungen war selbst Reflex einer höheren Ordnung.

Um Goeyvaerts' musikalisches Denken in den frühen fünfziger Jahren zusammenzufassen: Er trug dazu bei, die Kontrolle des Komponisten zu verallgemeinern, indem er sie auf mehr Parameter als je zuvor sowie auf die Komposition von Klang selbst ausweitete und damit die Tendenz zur Rationalisierung der kompositorischen Methoden und Techniken in der europäischen Musikgeschichte fortsetzte. Er repräsentierte die idealistische Vorstellung einer »reinen«, »absoluten« Musik, die in und durch sich selbst bedeutungsvoll und unabhängig ist von den sozial-historischen Zufälligkeiten der täglichen Realität: Musik als die Mimesis einer idealen Ordnung, Musik, die in metaphysischen, wenn nicht moralischen Ausdrücken erklärt wird. Indem er elektronische Musik für Tonband erfand, das heißt Musik eine klar bestimmte und endgültige Gestalt in ihrer eigenen klanglichen Form gab, konnte er auf Interpreten verzichten. Wenn er sich um Hörer sorgte, so waren es sicher ideal-typische, die nur eine mögliche Zuhörerschaft bildeten, die bereit sein sollte, seine Musik in ihrer Eigenart zu akzeptieren. Er arbeitete seine musikalischen Gedanken aus, ohne sich um ihre Rezeption zu kümmern, da er sich von dem Zwang befreit hatte, Musik mit der Vorstellung von einem konkreten Publikum zu komponieren. Dies erschien als Gipfel einer »Schöpfer orientierten« (im Gegensatz zu einer »Hörer orientierten«) hohen Kultur.

Doch es stellte sich heraus, daß weder der menschliche Interpret noch die entwickelte elektronische Technik den ungewöhnlich hohen Forderungen entsprachen, die Goeyvaerts gegenüber der Fixiertheit und Reinheit von klanglicher und struktureller Strenge erhob. Die Enttäuschung darüber führte zu einer auffallenden Änderung in seiner kompositorischen Haltung.

1959, nach einer Unterbrechung von einigen Jahren, markiert *Improperia – Eine Kantate zum Karfreitag* einen Wendepunkt. Es ist eine Vertonung, eine Vokalkomposition, für die konventionelle Melodie und modale Harmonik charakteristisch sind. *Improperia* – oder Christus macht dem jüdischen Volk für seine Verdammung Vorwürfe – ist ein Teil der Römisch-Katholischen Liturgie zum Karfreitag. Es ist eine

Feier des Kreuzes.

Das Symbol des Kreuzes – dem Goeyvaerts vorher, wie wir gesehen haben, eine reine musikalische Form gegeben hatte – wird sein Leben lang in seinem Denken gegenwärtig sein: Als direkter, konkreter Verweis findet es sich in zwei späteren Kompositionen: einem Werk mit dem Titel *Die Passion* von 1962 und dem *Ach Golgatha* für Harfe, Orgel, und Schlagwerk von 1975. Auf formaler Ebene fungiert es weiterhin als Metapher, die die Gesamtform von verschiedenen anderen Kompositionen charakterisiert.

1961 markiert die Komposition *Sommerspiele* für drei Orchestergruppen die Wendung zum Hedonismus. Die französischen Untertitel der drei Teile weisen deutlich darauf hin: *Végétations – Fruits-Vibrations – Chaque Instant*, besonders der letzte: *Jeder Augenblick* ist typisch für das neue »carpe diem«-Credo.

Sein neues Gedankenkonzept bedeutete keine Abwendung vom Geistlichen. Im Gegenteil. Als Motto für sein orchestrales Ballett *Catalysme* (1963) zitierte er die Worte des französischen Poeten René Char: »...l'homme, aspiré par la faille géante de l'abandon du divin«, um zu zeigen, daß er sich weiterhin mit dem Geistlichen (und dessen Preisgabe) beschäftigte. Benötigte sein Verstand gelegentlich als Konsequenz von Enttäuschung oder sogar (religiöser) Verzweiflung eine zynische Wendung? Warum beziehen sich zwei seiner Kompositionstitel auf Brechts *Ballade vom ertrunkenen Mädchen*, in der Gott der Vergeßlichkeit dem Menschen gegenüber angeklagt wird (... *Erst das Gesicht, dann die Hände, und zuletzt erst das Haar* von 1975 und ... *das Haar ... von 1990*)? *Es könnte scheinen, als ob Goeyvaerts, zumindest in einigen Fällen, mit anklagender Geste auf Gott weist.*

Als sich die totale Kontrolle als unpraktikabel erwies, gab es von einem radikalen Standpunkt aus wenigstens eine Alternative: nicht oder beinahe überhaupt nicht zu kontrollieren. Wenn die musikalische Produktion einmal der Kontrolle entwachsen war, würde ohnehin nichts von ihr bleiben. Die Geschichte würde nichts von dieser Musik unserer Zeit bewahren. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre schrieb auch Goeyvaerts verbale Partituren und offen strukturierte Kompositionen, in denen die Interpreten zum Improvisieren aufgefordert sind oder auf andere Weise bei bestimmten Aspekten, Merkmalen oder Parametern von Musik »multiple choice«-Entscheidungen treffen. Er partizipierte also an einer Bewegung, der es darum ging, wieder einen gewissen Anteil von Oralität, Spontanität und Unmittelbarkeit in eine ansonsten dominierend schriftliche musikalische Tradition einzubringen. In der Komposition von 1971 *According as ...* für fünf Instrumentalgruppen ist sogar das Publikum aufgefordert, sich durch »ballot vote« daran zu beteiligen, über Tempi und Intensitäten (von Reihen) sowie die Wege der fünf Gruppen zu entscheiden und ebenso, wie sie kombiniert und koordiniert werden sollen. Ganz gleich, ob ein emanzipatorischer Effekt intendiert war oder nicht – es ist unwahrscheinlich, daß solch Spielen mit Demokratie in irgendeiner Weise die Entwicklung von europäischer Demokratie gefördert hat oder die Entscheidung derer dauerhaft beeinflusste, die unsere Musikkultur verwalten.

Von der *Kantate zum Karfreitag* und *Sommerspielen* an alternieren in Goeyvaerts' Werk der Ausdruck religiöser Interessen und die Verherrlichung irdischer Vergnügen. Der Vertonung eines Reiseführers durch Guatemala für Mezzosopran und Flöte folgt die Komposition des Römisch-Katholischen Messtextes in niederländischer

Sprache als eine Ehrung des Papstes Johannes XXIII. und als Tribut an die Entscheidungen des Zweiten Vatikanischen Konzils. *Ach Golgatha*, eine Meditation über den Tod von Christus, folgt einem Stück, das durch den bekannten Tango *Une Nuit à Monte Carlo* inspiriert wurde usw.

Ich vertrete die These, daß sich Religiosität und Hedonismus im allgemeinen in der New Age-Ideologie treffen und im besonderen in Goeyvaerts »opus magnum« *Aquarius*, das den größten Teil der letzten Jahrzehnte seines Arbeitens ausgefüllt hat. *Aquarius* verweist auf das nächste astrologische Zeitalter, das, beginnend irgendwo im 22. Jahrhundert, dieser Welt universelle Harmonie und universellen Frieden bringen wird. Ausschließlich friedliebende menschliche Wesen werden sie dann bevölkern, die in vollkommener Seligkeit zusammenleben. *Aquarius ist eine bemerkenswerte Mischung, ein Amalgam aus astrologischer Utopie und christlicher, biblischer, insbesondere apokalyptischer Tradition, ein Werk, das zugleich eine Neue Zeit (die ziemlich nahe ist) und das Ende der Zeiten ankündigt. Der Glaube in Aquarius verbindet sich mit dem Glauben an ein tausendjähriges Reich.*

Was das für Goeyvaerts' tonales Idiom bedeutet, ist wahrscheinlich am besten im Titel eines Stückes von 1986 zusammengefaßt: *Fourteen holy fifths with an aureole* (Vierzehn heilige Quinten mit einer Aureole). Es ist das Quint-Intervall oder vielmehr die einfache Proportion von zwei zu drei, welche himmlische Harmonie mit ihrer Verbindung zum einfachen sinnlichen Vergnügen symbolisiert. Oder wie der Komponist es selbst darlegte: »... des quintes, comme de belles poires bien mûres.« (...Quinten wie schöne, sehr reife Birnen.) Die Quinte als die weitestgehende Annäherung an das vollkommene Diapason, die endgültige Konsonanz... (Dissonanzen, wenn überhaupt, sind beschränkt auf die Darstellung von Grausamkeiten, Lügen, Verabscheuungswürdigem, Abweichungen von der Reinheit oder der mühsamen Annäherung an sie.)

Goeyvaerts Musik für ein Neues Zeitalter tendiert dahin – sowohl mit ihrer Betonung von Nicht-Dissonanz als auch besonders durch ihre überwiegend diatonisch modale harmonische Sprache, durch ihre Ruhe, ihr permanentes beruhigendes Tempo und ihre überwiegend homophone Textur, ihre melodische Kontinuität, rhythmische Ebenmäßigkeit wie auch ihre Kombination von unbetontem »espressivo« und meditativer Ästhetik – Spannungen und Auseinandersetzungen zu vermeiden. Solch meditative Ästhetik zielt darauf, ebenso das Bewußtsein von Zeit wie die scharfe Unterscheidung zwischen (Vergangenheit und) Zukunft und Gegenwart zu eliminieren. So verliert Musik ihren geschichtlichen Horizont: die Zukunft hat keine historische Realität. Die Idee des menschlichen Fortschritts wurde aufgegeben, ist überflüssig geworden: das Neue Zeitalter wird ohnehin kommen. In Adornoscher Terminologie: die Versöhnung hat stattgefunden; Antagonismen zwischen menschlichen Wesen müssen nicht überwunden *werden*, sie sind es bereits. Musik sorgt zugleich für sinnliches Vergnügen, seelisches Wohl-sein und metaphysische Ideen und lädt vor allem zu konsumtiven Freuden ein. Sie wird eher Fluchtmöglichkeit als Motivation. Sie suggeriert Erfüllung, aber eben keine Versprechen. Es könnte einigen scheinen, daß dies eine einlullende, lähmende, demobilisierende Ideologie ist, die den Glauben verbreitet, das Paradies sei jetzt hier.

Ein Vergleich mit Pousseur könnte hier anregend sein. Er ist ebenfalls von der Vision einer seligen Zukunft für die Menschheit fasziniert gewesen. Er hat ebenfalls die

ausschließlichen Strukturen der frühen serialistischen Ästhetik seit langem verlassen und seine Ausdrucksweise der Konsonanz geöffnet. Seine Vision ist, wie auch immer, viel weniger mystisch, stärker sozial engagiert und historisch gefärbt. In seiner Vision ist eine selige Zukunft nichts Gegebenes, nicht etwas unmittelbar durch die Musik Erfülltes, sondern etwas, das gewonnen werden muß, ein Hoffnungsschimmer, der die Kraft verleihen sollte, um darauf hinzuarbeiten: das Prinzip Hoffnung, wie es der marxistische Philosoph der Utopie Ernst Bloch als Vision formulierte.

(Die deutschsprachige Veröffentlichung dieses Textes nimmt die englischsprachige in dem Kongreßbericht *Neue Musik, Ästhetik, Ideologie* vorweg, der in der Reihe Heinigshoven Bücher beim Florian Noetel Verlag Wilhelmshaven Anfang 1994 erscheinen wird. [Übersetzung aus dem Englischen: G. Nauck, S. Sanio]).