

Joachim Heintz

An der Grenze des Fremdlandes
Zu Younghi Pagh-Paans *Moira*

(Erschienen in MusikTexte 119 (2008), S. 57-60)

Komponistinnen und Komponisten, deren Musik ganz wesentlich von menschlichen Erfahrungen handelt, von einem 'Ausfahren' von Erfahrungen, das nur die Musik so verwirklichen kann, haben ein Problem (oder sollten es haben), wenn die Erfahrungen und Situationen, um die es geht, gewisse Grenzen berühren, beispielsweise die Grenze körperlicher Gewalt oder die des Todes. Musik ist dann immer in Gefahr, entweder die so schwerwiegenden Wirklichkeiten zu verfehlen oder zu banalisieren, was ein peinliches Gefühl des Tourismus hinterlässt, oder aber von den übermächtigen Wirklichkeiten zerfetzt zu werden, also als Musik nicht mehr zu leben. Will sie Musik bleiben, muss sie ihre Grenze beachten und doch für das, was jenseits dieser Grenze liegt, einen Ausdruck finden.

Antigone hat ihren alten blinden Vater König Ödipus nach Kolonos geführt. Als es Kreon, dem Herrscher von Theben, nicht gelingt, ihn von seinem Willen abzubringen, dort zu bleiben, reißt er sie an sich: *Ich nehme was mir gehört*. Dieser Moment, in dem Antigone in Kreons Gewalt fällt, wird in Younghi Pagh-Paans Musiktheater *Mondschatten* noch verschärft und zugespitzt zu einem Blick in den eigenen Tod. Nicht nur die Grenze einer empörenden fundamentalen Gewalterfahrung wird hier zum Thema, sondern auch die Grenze des Todes, des Getötetwerdens: *Lebendig soll ich steigen in die Gruft ...*

Wie bewegt sich Younghi Pagh-Paans Musik auf dieser, an dieser Grenze?

Empörung

Zuerst: Schreien, Widerstand.

The image shows a handwritten musical score for two parts: Antigone (soprano) and Akkordeon (accompaniment). The score is divided into three systems, each starting with a circled number (1, 5, 9).
System 1 (measures 52-56): Antigone's part begins with a forte (*sfz*) dynamic and the word "GEHT,". The Akkordeon part features a *mf-fz* dynamic and a *crescendo* marking.
System 2 (measures 57-60): Antigone's part includes the word "GEHT," and a vocal line with the notes [e - - a - - - e -]. The Akkordeon part has markings for *vibr. rapido* and *vibr. lento*.
System 3 (measures 61-64): Antigone's part includes the word "LÄBT MICH!". The Akkordeon part features a *trill.* marking and a *vibr.* marking.
The score includes various musical notations such as dynamics (*sfz*, *mf*, *fz*, *ffz*), articulation (*acc.*, *trill.*), and performance instructions like *ma Holzstab* and *AKKORDEON*.

Ein Wesen, das von einem anderen, übermächtigen Wesen bedroht wird, baut sich auf; es droht erst einmal, dann nocheinmal, und nochmal - die Laute werden länger, die Pausen kürzer, die Stimme wird höher: das ist die Bewegung dieses Anfangs. Empört, geht die Stimme empor, vom *Es* zur Mittelachse *A/As*, und von dort bis zum *E*, in harter Intervallik, etagenweise springend zwischen den Zentraltönen, vor allem im Tritonus. Das Akkordeon, in extrem tiefer Lage, unterstützt die Drohung und Bedrohung zunächst: mit einem quasi stehenden (aber in sich bewegten) achttimmigen Akkord, der zweimal (T. 3 und T. 7) ausstößt, bevor dann in T. 9-11 das Ergriffenwerden der Antigone versinnbildlicht wird, indem der Klang plötzlich aufreißt und sich in einzelne Fragmente verliert: nun keine geschlossene, geballte mehr, sondern gebrochene Kraft.

Klage

Es folgt Klage, Wimmern fast (T. 12), durchsetzt mit einzelnen Ausbrüchen: *Weh mir!* (T. 13/14) Das Akkordeon verharrt auf dem im ersten Teil etablierten Kontra *E*, aber es kommt zu keinen massiven, dicht gepackten Akkorden mehr. Starre (T. 12), Zittern (T. 15/18), Wiederaufnahme der zersprengten Figuren (T. 13, von T. 9). Und auch in der Stimme Wiederholungen, die in der Veränderung zur ersten Form den Unterschied der Zustände zeigen: das gerufene *Laßt mich!* wird schwach und rhythmisch unsicher (T. 14, vgl T. 11), und der Rhythmus des Holzstabes, bisher Teil der drohenden Verteidigung, wiederholt nur - darin schwach - einmal Dagewesenes (T. 15, vgl T. 10). Antigone kehrt sich in der Klage ab, ab von den äußeren Gewalten, und hin zu etwas, das sie nun vor sich sieht, deutlich, und mit dem sie allein ist: ihrem Tod.

Der Tod

Zunächst verbindet sich diese Begegnung, dieses Vorauswissen mit der Dunkelheit des Anfangs: auf dem Kontra *E* baut sich wiederum ein starker und sehr dissonanter (alle Halbtöne zwischen *D* und *As*) Akkord auf. Aber diesmal nicht dunkel und undurchdringlich, sondern über den ganzen Tonraum verteilt: vom Kontra *E* bis zum dreigestrichenen *Ges*. Und das Sforzatisimo geht nach zwei Schlägen plötzlich ins Piano zurück:

Handwritten musical score for voice and piano. The score is on three staves. The top staff is for the voice, the middle and bottom staves are for the piano. The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The voice part has lyrics "ES NAHT DER TOD." written below it. There are various musical notations including dynamics (mp, mf, mp, p, pp, ppp), articulation (accents, slurs), and performance instructions in German. The piano part features a complex, dissonant chord structure in the left hand and a more melodic line in the right hand. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Welche Verwandlung der Farbe eines liegenden und "eigentlich dissonanten" Klanges: durch das plötzliche Abfallen der Dynamik, vor allem aber durch das Eintreten des *Ges/G* der Singstimme: was für eine zauberhafte, gleichzeitig weiche und unendlich schmerzhaft Terz über dem immer noch als Bordun wahrgenommenen Kontra *E*, die sich aus der Übereinstimmung mit der Halbtönigkeit des liegenden Klanges in einem minimalen Glissando zu einem "zu hohen" *G* hebt ... - Hier ist für einen Moment Stille, in der Doppelbedeutung von Leisigkeit und Stillstand, aufgehobener Zeit, und ein silbriges Licht ist hereingekommen in diese Musik. Der Tod, das ist für diesen kurzen Moment das Nachlassen, das

der Totengruft ausdrückend: das sich auf und ab schwingende, in sich kreisende *lebendig* (T. 45) steht von der Skala *G-Fis-E-Dis* her völlig quer zur Tonalität des Akkordeons. So wird hier Differenz akzentuiert, als Widerspruch des Lebendigen zu seinem Schicksal in diesem Tod: grundlegende, obwohl nur durch einen Hauch getrennte Unvereinbarkeit - so unvereinbar wie *Es* und *Dis* in einer nicht gleichschwebenden Temperatur.

Der Holzstab

Zurück zur Frage des Anfangs: In welcher Musik, in welcher musikalischen Sprache werden hier solche Grenzsituationen "besungen"? Warum, oder wie, ist solch ein Singen überhaupt möglich?

Mir scheint, dass diese Frage auf eine Eigenart führt, die Younghi Pagh-Paans Musik in *Mondschaten* mit ihrem Stoff, der griechischen Tragödie des Sophokles, teilt. Bei Sophokles erhalten Begebenheiten zwischen Menschen aus der Stilisierung heraus ihre Eigentümlichkeit. Stilisierung in diesem Sinne bedeutet, dass eine Direktheit, ein Treffen und Getroffenwerden, erst auf einer zweiten Ebene, nämlich "hinter" einer Indirektheit (oder durch sie hindurch) erfolgt. Die Stilisierung ist wie eine Maske; eine Maske, die das Gesicht verdeckt, und es paradoxerweise gerade darin ganz besonders, ganz unvergleichlich zeigt. Um ein Beispiel zu geben: Wenn in einem Stück des japanischen No-Theaters eine Figur weint, kann das, durch das Tragen von Masken, nicht direkt Ausdruck finden. Wenn nun aber das Weinen dargestellt wird, indem der Schauspieler die beiden Fäuste, nach innen gedreht, in einer unendlich langsamen Bewegung auf die "weinenden" "Augen" zu bewegt und den Kopf senkt, kann das so ergreifend sein, so treffen, wie vielleicht nie bei einer direkten Darstellung. Und wenn es in Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* heisst (Vers 1414ff):

Antigone: Polyneikes, höre auf mein Wort! Ich fleh' dich an.
Polyneikes: Liebste Antigone, was willst du? Sag es mir!
Antigone: Nach Argos führ' dein Heer zurück, so schnell du kannst,
und richte nicht dich selbst und unsre Stadt zugrund'!
Polyneikes: Das ist unmöglich. Denn wie führt' ich nochmals wohl
dasselbe Heer, wenn einmal ich geflohen bin?

- dann ist in diesem Dialog hinter dem Schleier der hohen Sprache die ganze Brutalität und Dummheit des Bruders, der lieber sich selbst und Tausende andere opfert als einen falschen Plan zu ändern und auf seine kriegerische Männlichkeit zu verzichten, getroffen.

Es ist solche Gehaltenheit, die eine selbstverständliche Eigenart der musikalischen Sprache Younghi Pagh-Paans ist und aus der heraus sie, die Grenzen dieser Sprache nie verlassend, an Grenzen gehen kann. Symbol dieser Gehaltenheit in *Moirä* ist der Holzstab. Von seiner Herkunft her ist es derselbe Stab, der meditierende buddhistische Mönche am Einschlafen hindert. Die Schläge dieses Bambusstabes lassen wach bleiben, lassen die Musik nicht hinübergehen in die Gestaltlosigkeit, sondern halten sie immer wieder im Hier. Und dieses Hier möglichst wach, in kunstvoller Weise zu zeigen, scheint eine Aufgabe zu sein, der sich Younghi Pagh-Paans Musik widmet.