

# Diesseits und jenseits des Gartens

## Zum Musiktheater Ming Tsaos

CAMILLA BORK

27. November 2015: Der Heimathafen Neukölln ist ein Vergnügungsort des 19. Jahrhunderts, das in den 1920er-Jahren vorübergehend als Ufa-Kino genutzt wurde. Stuckverzierte Logen, der obligate Kronleuchter und verschosene Plüschsessel lassen eine längst vergangene Epoche lebendig werden. Auf der Leinwand: Der Film *Schwarze Sünde* (1988) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, leicht verwackelt in der originalen 35-mm-Fassung. Mit starkem französischem Akzent rezitiert Huillet Hölderlins Fragment *Neue Welt*, als plötzlich der Film reißt. Anschließend erklingt in konzertanter Version Ming Tsaos Musiktheater *Mirandas Atemwende* (2015) mit großem Orchester für Sopran und zwei Schauspieler, das über weite Teile auf Schönbergs *Erwartung* und Ausschnitten aus Lachenmanns *Mouvement – vor der Erstarrung* (1983/84) basiert. Komplex überlagern sich an dem Abend unterschiedliche historische und kulturelle Schichten: die Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts bzw. der 1920er-Jahre im Ambiente des Raumes mit Schönbergs Verwendung eines tonhöhengebundenen Sprechens, das seinerseits wichtige Anregungen aus eben dieser Unterhaltungskultur empfing, die musikalisierte, anti-pathetische Manier der Hölderlin-Deklamation im Film mit *Mirandas* »beschädigtem Gesang« in Tsaos Komposition und schließlich die wacklige Projektion, deren Filmriss die Materialität des Filmstreifens jäh bewusst macht, mit der geräuschgesättigten Musik Tsaos, in der die dichte kompositorische Faktur plötzlich aufbricht und die Materialität der Klänge hervortreten lässt. Teils ungeplant wird der Abend damit zu einem Gesamterlebnis, das ein zentrales Moment von Tsaos Ästhetik, nämlich die komplexe Schichtung und Konfrontation verschiedenster historischer Materialien und der ihnen anhaftenden Expressivität erfahrbar macht. Tsao orientiert sich dabei an der Filmästhetik der französischen Filmemacher Straub und Huillet, die durch das Setzen rigoroser Regeln bemüht waren, ihre eigene Autorenstimme zurückzunehmen und die Vielschichtigkeit und Vielstimmigkeit gefilmter Orte oder Texte hervortreten zu lassen.

Tsao, der bei Chaya Czernowin und Brian Ferneyhough studierte und dessen Werke unter anderem in Witten, Donaueschingen, Darmstadt und an der Staatsoper Stuttgart uraufgeführt wurden, begreift Musiktheater im Dialog mit der Tradition. Er teilt damit die im zeitgenössischen Musiktheater weit verbreitete Praxis, auf kanonische Werke Bezug zu nehmen und historische Positionen im eigenen Werk zu reflektieren. Man denke etwa an Salvatore

Sciarrinos *Lohengrin* (1983), an Chaya Czernowins *Zaide/Adama* (2004/05) nach Mozarts Bühnenfragment *Zaide*, an Lucia Ronchetti, die für ihre *Lezioni di tenebra* (2010) aus Francesco Cavallis *Giasone* schöpft, oder an Bernhard Langs und Jonathan Meeses Neulektüre des *Parsifal* in ihrem *ParZeFool/Mondparsifal* (2017). Dabei geht es in fast allen Werken im Sinne eines »vortwärtsgewandten Rückspiegels«<sup>1</sup> darum, in der Auseinandersetzung mit historischem Material die eigene Position zu reflektieren und zugleich das historische Material aus der Position der Gegenwart heraus neu zu denken – sei es in der Konfrontation historischer Werkvorlagen mit zeitgenössischem Idiom im Falle von Czernowin oder sei es als Übermalung historischer Vorbilder wie etwa bei Ronchetti.

Auch für Tsao ist Komposition nicht notwendigerweise der Erfindung von Neuem verpflichtet, sondern versteht sich als Neuordnung von bereits Existentem durch Zitate, Transkription und Bearbeitung, eingeflochten in seine eigene musikalische Sprache. Er kreiert so eine Vielfalt von Hörkontexten, die es erlauben, Beziehungen nachzuhören, ohne eine dominante, konsistente durch den Komponisten vorgegebene Richtung. Die Leistung des Komponisten liegt ihm zufolge vielmehr darin, präexistentes Material durch eine neue Kontextualisierung so aufzusprengen, dass assoziationsreiche, instabile Konfliktzonen entstehen mit einer Fülle möglicher, sich überlagernder Bedeutungskontexte. Anders als einige der oben genannten Werke entwirft Tsao in seinen Kompositionen ein Zeitpanorama, das weder Vergangenheit und Gegenwart dichotomisch gegenüberstellt noch sich mit der Spiegelung von Gegenwärtigem im Vergangenen und umgekehrt begnügt. Es geht wie in der eingangs geschilderten Szene im Heimathafen um die gleichzeitige Präsenz unterschiedlicher zeitlicher Schichten, die sich im Sinne einer »Kugelgestalt der Zeit« (B. A. Zimmermann) zusammenschließen. Tsao schreibt dichte Partituren, reich an komplexen »Strukturklängen« (Lachenmann), und lotet sorgsam genau jene Umschlagspunkte aus, in denen hochkomplexe Strukturen ins unkontrollierbar Zufällige, ins Chaotische umschlagen. »Complexity almost naturally accompanies a substantial sense of indeterminacy in the sense that organization to an extreme degree yields a tendency towards the chaotic, and one must strive for that precarious mixture of what is constructed and what is by chance.«<sup>2</sup> Zufall versteht er dabei nicht im Sinne Cages, sondern eher anschließend an Adornos Interpretation der Musik Anton Weberns als Absenz des Komponisten als souveränes Subjekt. »Der reine Laut, auf den, als seinen Ausdrucksträger, das Subjekt intendiert, ist befreit von der

1 Julia Clood/ Marion Saxer/ Christian Thorau, *Vortwärtsgewandtes Rückspiegeln. Bearbeitung, Aneignung und Geschichtsverständnis im zeitgenössischen Komponieren*, in: *Rückspiegel. Zeitgenössisches Komponieren im Dialog mit älterer Musik*, hg. v. Dens., Mainz et al. 2010, S. 7-25.

2 Ming Tsao, *Resistance and Difficulty*, in: *Substance and Content in Music Today*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf et al., Hofheim/ Taunus 2017, S. 173-194, hier S. 177 (= *New Music and Aesthetics in the 21st Century* 9).

Gewalt, die formende Subjektivität sonst dem Material antut.«<sup>3</sup> Materialität meint bei Tsao sowohl die historischen Bedeutungen von Klängen, die ihnen noch als Aura anhaften, wie auch die Physikalität der Klangproduktion, die Widerständigkeit der klingenden Materialien und Schallkörper sowie die Körperlichkeit der Musiker, die verschiedenen Spannungszustände im Moment der Klanghervorbringung. Im Folgenden sollen mit Blick auf sein Musiktheaterprojekt *Prosperos Garten*, das *Die Geisterinsel* (2009/10) und als Folgewerk *Mirandas Atemwende* (2015) umfasst, anhand ausgewählter Beispiele einige dieser vielschichtigen Konstellationen erhellt und untersucht werden, wie Tsao in Rekurs auf historische Klangmaterialien das Verhältnis Wildnis – Garten jenseits dichotomischer Gegenüberstellungen gestaltet.<sup>4</sup>

*Prosperos Garten* bezieht sich auf Shakespeares *The Tempest* und ist ein Stück über koloniale Machtverhältnisse, wie sie durch Sprache und damit verbunden durch Momente der Abstraktion erzeugt und verfestigt werden. Es geht um Prosperos Transformation der Inselwildnis in einen Garten, seine Unterwerfung Calibans durch das Machtinstrument Sprache und um die Suche von Caliban und Prosperos Tochter Miranda nach einem neuen Sprechen und »Wirklichkeitsgefühl« jenseits von Rationalität und Abstraktion. Der erste Teil, *Die Geisterinsel*, war ein Auftragswerk für die Oper Stuttgart und basiert auf Johann Rudolf Zumsteegs gleichnamigem, 1798 in Stuttgart uraufgeführtem Singspiel nach einem Libretto von Friedrich Wilhelm Gotter, das sich seinerseits auf Shakespeares *The Tempest* bezieht. Der zweite Teil *Mirandas Atemwende*, der seinerseits aus *Mirandas Atemwende* und *Calibans Wundantwort* besteht, ist hingegen mit Shakespeare nur noch lose durch die beiden Figuren Miranda und Caliban verbunden. Er lässt sich eher als Reaktion und Fortschreibung der *Geisterinsel* unter veränderten Vorzeichen verstehen. In *Die Geisterinsel* entwirft Tsao seine sprachkritische Lesart vor allem durch Shakespeares Sonett 94, das er dem britischen Lyriker und Literaturwissenschaftler Jeremy Halvard Prynne folgend als subtile Kritik an einem potentiellen gewaltsamen Herrschaftsverhältnis deutet. Über Prynne spannt sich in *Mirandas Atemwende* der Bogen zu Paul Celan, der nicht nur Shakespeares Sonette ins Deutsche übertrug, sondern mit seiner Gedichtsammlung *Atemwende* (1967) vor allem radikal einer Instrumentalisierung von Sprache zu entkommen suchte. Während Celans Dichtung in Tsaos *Atemwende* zur Sprache Mirandas wird, rezitiert Caliban bei Tsao ausgewählte Gedichte von J.H. Prynne.

3 Theodor W. Adorno, *Anton von Webern*, in: Ders., *Musikalische Schriften I-III* (Gesammelte Schriften 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 118.

4 Ming Tsao, *Die Geisterinsel*, Edition Peters 2011; Ders., *Mirandas Atemwende*, Edition Peters 2015. CD: *Die Geisterinsel*, Orchester der Staatsoper Stuttgart, Dir. Stefan Schreiber, Kairos 2014; *Mirandas Atemwende*, Kammerensemble Neue Musik Berlin, Dir. Stefan Schreiber, in: *Plus Minus*, Kairos 2017.

Friedrich Wilhelm Gotters *Geisterinsel* aktualisiert Shakespeares Komödie ganz aus dem aufklärerischen Geist des späten 18. Jahrhunderts heraus, indem er Gut und Böse klar gegeneinander abgrenzt und die psychologisch vielschichtigen Charaktere Shakespeares in deutlich erkennbare Typen transformiert. Prospero als Vertreter der Vernunft kämpft, unterstützt von dienstbaren, guten Geistern, gegen die Hexe Sycorax und deren Sohn Caliban. Mit der für die Märchenoper typischen Vorliebe für optische Attraktionen und Spektakel kosten Gotter und Zumsteeg die Geisterszenen üppig aus. Auch die anderen Figuren sind typische Vertreter der Zauberoper des späten 18. Jahrhunderts und lassen textlich wie musikalisch eine deutliche Verwandtschaft zu Mozarts *Zauberflöte* erkennen, die Zumsteeg wenige Jahre vor der Uraufführung der *Geisterinsel* in der Stuttgarter Erstaufführung herausgebracht hatte. Aus Shakespeares höchst ambivalentem und vieldeutigem Caliban wird ein papagenohaftes Buffo, und Miranda und Fernando kämpfen unter Anleitung von Prospero gegen die Verführungen der Hexe Sycorax. Die Kulturtechnik des Zählens (von Korallen) soll sie vor der Traumwelt Sycorax' erretten. Während in Shakespeares Komödie am Schluss alles offen bleibt, schließen Gotter und Zumsteeg mit einem *lieto fine*: Das Paar ist vereint, und Prospero kehrt aus der Verbannung auf seinen ursprünglichen Thron zurück.<sup>5</sup>

Tsao lässt in seinem Libretto nun die zeitlichen und kulturellen Unterschiede zwischen Shakespeare und Gotter bzw. Zumsteeg aufeinandertreffen: Während Prospero, Miranda und Fernando als Figuren der Zumsteegschen *Geisterinsel* entnommen sind, entstammt Caliban Shakespeares *The Tempest*. Damit ergibt sich für Tsaos Komposition eine Struktur, die Szenen aus Gotter bzw. Zumsteeg mit wenigen fragmentarischen Ausschnitten aus Shakespeares Komödie in der Übersetzung Christoph Martin Wielands kontrastiert.<sup>6</sup>

Auch wenn Shakespeares originaler Text im Libretto nur in wenigen Worten Calibans präsent ist, sind es doch die Klanglichkeit der Sprache und die spezifische Rhythmik von *The Tempest*, welche Tsaos Komposition strukturieren. Charakteristisch für *The Tempest*, in dem sich Shakespeares Spätstil besonders deutlich ausprägt, ist, dass die Wortbetonungen innerhalb der Blankverse oft den jambischen Pentametern zuwiderlaufen. Mal sind die Blankverse extrem gedehnt, mal durch die Auslassung von syntak-

5 Friedrich Wilhelm Gotter, *Die Geisterinsel*, in: Ders., *Literarischer Nachlass*, hg. v. Friedrich Wilhelm von Schlichtegroll, Gotha 1802, S. 420-526 (= Gedichte Bd. 3) und Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Geisterinsel*, Photorep. des Ms., hg. v. Thomas Bauman, New York 1986.

6 Tsao fokussiert das Geschehen ausschließlich auf Prospero, Miranda, Fernando, Caliban und den Geisterchor.

tisch eigentlich notwendigen Wörtern zusammengestaucht oder durch Verzerrungen der Wortordnungen zerrissen. Die Konsonantenhäufungen und Auslassungen lassen die Sprache oft hart und aggressiv klingen bei extremer semantischer Verdichtung. Dabei bedrohen Pleonasmen und obsessive Wiederholungen einzelner Klänge und Rhythmen beständig die Integrität der Blankverse und damit die Gerichtetheit des Textes: »Blank verse«, so der Literaturwissenschaftler Russ McDonald, »is now aggressively irregular encompassing enjambements, light or weak endings, frequent stops or shifts of direction«.7 Diese plötzlichen Richtungswechsel und die Geräuschhaftigkeit der Sprache gefährden immer wieder die Übermittlung von Bedeutung. Gerade dieses Kraftfeld zwischen semantischen Einheiten auf der einen und dem Geräuschhaften und einer destabilisierten Metrik auf der anderen Seite interessiert Tsao musikalisch. Dabei arbeitet er nicht nur mit ähnlichen Momenten extremer Verdichtung oder obsessiver Wiederholung, sondern nutzt die Shakespear'sche Sprache, um seinerseits oft wechselnde, unregelmäßige Taktmetren zu gewinnen.<sup>8</sup> Tsao beginnt den Kompositionsprozess ähnlich wie Ferneyhough mit metrischen Skizzen. Durch diese von Ferneyhough als »Gitter« (»grids«) bezeichneten Strukturen muss das musikalische Material sein Ziel finden und wird durch sie zugleich energetisch aufgeladen.<sup>9</sup>

Vermittelt durch Zumsteeg arbeitet Tsao in *Die Geisterinsel* noch stark mit herkömmlichen, linearen Verläufen wie Steigerung oder Entspannung. Auch dramaturgisch ist *Die Geisterinsel* noch eher narrativ angelegt. Caliban, Miranda und Prospero sind als in sich geschlossene Figuren konzipiert, die zwar in eine vielfältige musikalische Umgebung von Zitaten und Geräuschen eingebunden sind, durch die Texte, die sie singen, flüstern oder sprechen, aber klar als Charaktere erkennbar bleiben.<sup>10</sup> In *Mirandas Atemwende* hingegen spitzt Tsao seine musiktheatrale Auffassung weiter zu, indem er Texte hier eher als Material verwendet und weniger als Träger narrativer Bedeutungen. Strukturiert ist der zweiteilige Akt (*Mirandas Atemwende* und *Calibans Wundantwort*) in zwölf Tableaus, wobei drei rein instrumental realisiert werden (I, III und IX). Neun Tableaus werden von Miranda gesungen bzw. gesprochen (II [nur Silben], IV, V, VI, VII, VIII) und drei von Caliban (X, XI, XII). Musikalisch basieren die ersten acht Tableaus auf einer vollständigen Transkription von Schönbergs *Erwartung*. Textlich handelt es sich um eine Montage aus unterschiedlichen Quellen: aus Marie Pappenheims Libretto zu

7 Russ McDonald, *Shakespeare's Late Style*, Cambridge 2006, S. 33.

8 Indem beispielsweise die Anzahl der Silben pro Vers die Anzahl der Einheiten pro Takt bestimmt. Vgl. hierzu Ming Tsao, *Toward an informal music ...*, in: *Musical Material Today*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf et al., Hofheim/Taunus 2012, S. 191-216, hier S. 214 (= New Music and Aesthetics in the 21st Century 8).

9 Vgl. a. a. O., S. 205 f.

10 In beiden Werke sind beispielsweise Mirandas melodische Linien zum Teil aus Schönbergs *Buch der hängenden Gärten* transkribiert.

*Erwartung*, einem längeren Zitat von Danièle Huillet aus einem Interview<sup>11</sup> sowie Celans Übersetzung von Shakespeares Sonett 105 und vor allem sieben Gedichte aus seinem Band *Atemwende*.

Mit dem Rückgriff auf Celan lässt Tsao Miranda hier einen Gebrauch von Sprache aufrufen, der sich radikal von Prosperos Sprechen unterscheidet. Prospero, bei Shakespeare als Herrscher der Bücher hochkultiviert und im Besitz magischer Wissenskünste, trennt durch Bezeichnung die Dinge voneinander, indem er zählt und klassifiziert. Er zähmt die Wildnis der Insel, wohingegen mit Celans Lyrik Mirandas Erwartung sich bei Tsao auf ein Sprechen richtet, das »keine Repräsentation mehr« ist. Ihre Sprache »wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.«<sup>12</sup> Beispielhaft zeigt sich das in dem von Tsao in der Partitur zitierten Schlusscouplet aus Celans Shakespeare-Übersetzung: »Schön, gut und treu' ... so oft getrennt, geschieden in Einem will ich drei zusammenschmieden.« Indem in der Paronomasie der Reimsilben »geschieden/zusammenschmieden« der Bedeutungsunterschied von trennen, scheiden und zusammenschmieden durch die minimale Abweichung des hinzukommenden bzw. fehlenden m-Lauts im Reim hörbar wird, wirkt Sprache hier wirklichkeitskonstituierend.<sup>13</sup> Auch Miranda schmiedet durch Celans metaphernreiche Lyrik sonst Getrenntes zusammen und zitiert ein poetisches Sprechen, das offen und beweglich ist, eine Vielfalt von Deutungsmöglichkeiten zulassend.<sup>14</sup> Während Mirandas Sprache in den Anfangstableaus noch eher aus vereinzelt Worten und Gesten besteht, wird es im weiteren Verlauf immer konsonantereicher, oft an der Grenze zum Verstummen. Dennoch hofft ihr Sprechen stets auf ein Gegenüber, es will »Gespräch« sein (Celan). Anders als Prospero abstrahiert sie nicht von der Wirklichkeit, sondern schärft ihre Sinne »für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für ›Zuckungen‹ und die ›Andeutungen‹«<sup>15</sup>. In dieser gesteigerten, aber zugleich interesselosen Aufmerksamkeit für die Umwelt trifft sich Celans Ästhetik mit derjenigen Huillets. In dem von Tsao im Libretto zitierten Interviewschnipsel fordert sie: »Listen, watch more often, more closely.«<sup>16</sup> Mit Celan und Huillet besteht für Miranda keine Notwendigkeit mehr, die Insel in einen Garten zu kul-

11 George Clark/Redmond Entwistle, »We do everything for this art, but this art isn't everything«: Notes on Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, in: Vertigo Magazine 3 (2007), Nr. 6, S. 1 f.

12 Peter Szondi, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in: Ders., *Schriften*, Bd. 2, hg. v. Jean Bollack, Frankfurt a. M. 1978, S. 345-389, hier S. 348 f.

13 Vgl. Ute Harbusch, *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Göttingen 2005, S. 76.

14 Vgl. Jürgen Lehman, *Die Bremer Rede*, in: *Celan Handbuch Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann, Stuttgart 2012, S. 163.

15 Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt am 22. Oktober 1960*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, Frankfurt a. M. 1986, S. 187-202, hier S. 198.

16 Clark/Entwistle, »We do everything for this art, but this art isn't everything« (Anm. 11), S. 1.

tivieren, sie wendet sich mit all ihren Sinnen der Wildnis zu und lauscht ihr ihre Stimme ab. Mirandas Stimme ist Teil der Klanglandschaft des Orchesters, in die sich ihr »beschädigtes Singen« über dem ein- und ausgehenden Atem oft unmerklich einfügt. Mit ihrem fragilen, allzeit gefährdeten Gesang kontrastiert die dokumentarische Kälte, die sich mit den Stimmen Calibans verbindet. Dargestellt durch zwei Schauspieler, spricht sich in seiner zweifachen Stimme seine Zerrissenheit aus, einerseits als Geschöpf der Wildnis und andererseits als von Prospero instruiertes, mit Sprache begabtes Wesen.

Calibans Text in *Die Geisterinsel* (Szene 5) ist eine Montage aus Shakespeares Sonett Nr. 94 »They that have power to hurt and will do none« und Fragmenten aus Gotters Libretto. Diese Fragmente brechen immer mehr in das Sonett ein und lassen die strenge Sonettform gewissermaßen implodieren. Prynne leuchtet in seiner Deutung des Sonetts die Konnotationen der einzelnen Worte aus. Dabei hebt er vor allem auf die in dem Sonett inhärente, verborgene potentielle Gewalt ab. Bereits das erste Wort, »they«, reiße eine unangenehme, unüberbrückbare Distanz zwischen dem implizierten Sprecher und den anderen, als »they« adressierten, auf. »They«, schreibt er, »we do not know who they are. [...] it is only by the permission or abstention of certain others that the implied speaker is spared such hurt«. <sup>17</sup> Diese »Anderen«, die ihre Gewalt zwar regulieren, sie im Sinne einer potestas aber immer verfügbar halten, erweisen sich in Tsaos *Geistersinsel* als Miranda und vor allem Prospero, dessen Erziehung durch Kulturtechniken des Sprechens und Zählens Caliban immer mehr von seinen Ursprüngen entfernt hatte. Mechanisch wiederholt Caliban in Szene 12 den Satz »Ich heiße Caliban«, wohingegen seine zweite Stimme Fragmente aus Shakespeares *Tempest* zitierend über die Grausamkeit dieser Unterwerfung reflektiert und auf mögliche Rache sinnt. Verharrt Caliban in *Die Geisterinsel* noch in einer Protesthaltung, reflektiert er in *Mirandas Atemwende* die experimentelle Dichtung Prynnes rezitierend sein Leiden und nähert sich schließlich wieder der Wildnis an. <sup>18</sup>

## Klangraum Insel

Die Insel als Klangraum wird bei Tsao weniger einer postkolonialen Kritik unterworfen, sie erscheint vielmehr als typischer Ort aus einem Film von Straub und Huillet, in dem verschiedene Zeitschichten und Kulturzustände einander überlagernd gleichzeitig präsent sind. Spuren alter, verlorener Hochkulturen, von Natur überwuchert, koexistieren in ihren Filmorten mit den Zeichen

<sup>17</sup> Jeremy Halvard Prynne, *They That Have Power to Hurt: A Specimen of a Commentary on Shakespeares Sonnets*, 94, Cambridge 2001, S. 3.

<sup>18</sup> Die beiden Stimmen Calibans rezitieren Gedichte aus den Sammlungen *The White Stones* (1969) und *Word Order*.

moderner Zivilisation und mutwilliger Zerstörung. Auch Tsao's Insel ist solch ein vielschichtiger Ort. Die Materialität der Insel wird vermittelt durch Wind, Wellen, Steine und Sand. Unterschiedliche kulturelle Formungen treffen dabei aufeinander: der verschieden gestaltete Atem der Bläser und Sänger auf Zumsteegs onomatopoetisch-abbildende Wellenfigur chromatischer Läufe oder die »wellenförmige« Streicherfigur aus Sibelius' Schauspielmusik *The Tempest* op. 109. Der Atem ist zugleich Mittel zur Repräsentation (Verweis auf den Sturm bzw. die Insel) und Material der Tonhervorbringung, die konkreten Bedingungen der Tonproduktion hörbar machend. Er ist beides zugleich: Referenz und Körper, Signal und Noise. Differenziert lotet Tsao den Grenzbereich zwischen Atem und Ton aus, wenn er von den Musikern eine reiche Palette unterschiedlicher Verhältnisse von Ton und Atem fordert, von den Holzbläsern etwa »halb Atem, halb Ton« über »meist Atem mit etwas Tonhöhe« bis hin zu »nur Atem durch die angegebenen Fingersätze« oder von den Sängern gehauchte Tonhöhe über reines Hauchen bis hin zum ein- und ausgehenden Gesangatem.

Besonders deutlich werden im Eröffnungstück der *Geisterinsel* »Steine« die unterschiedlichen Klangschichten der Insel hörbar: Jedes Chormitglied hält zwei Steine, die es entweder in unterschiedlichen Dynamiken in kreisförmiger Bewegung auf verschiedenen Resonanzkörpern (z.B. hölzernen Schreibtischen) aneinander reibt oder in unterschiedlichen dynamischen Intensitäten aneinander klopft und so komplexe Rhythmen produziert. Angeregt ist die Komposition durch Christian Wolffs Klassiker der experimentellen Musik, *Stones* (1960) aus seiner *Prose Collection*.<sup>19</sup> Während Wolff die Ohren für den Klang der Steine sensibilisieren möchte und das Naturmaterial als Erzeuger verschiedenster Klangfarben für sich entdeckt, konfrontiert Tsao die Materialität der Steine mit unterschiedlichen historisch-kulturellen Schichten der Zivilisation: Aus dem Rauschen des Steinereibens tritt das rhythmisch organisierte, distinkte Kommunikationssignal, reguliert durch ein rhythmisches Motiv aus Zumsteegs Ouvertüre und zusammengepresst in der unregelmäßigen Metrik eines 3/16 oder 5/16-Taktes. Die Körperlichkeit der Musiker wird dabei zu einer eigenen kompositorischen Ebene, indem die Dynamik zwar die Intensität des Reibens angibt, also die Energie, die der Musiker aufwendet, sich aber nicht notwendigerweise im klanglichen Resultat, das immer »so laut wie möglich sein soll«, niederschlagen muss.

---

19 »Make sounds with stones, draw sounds out of stones, using a number of sites and kinds (and colors); for the most part discreetly sometimes in rapid sequences. For the most part striking stones with stones, but also stones on other surfaces (inside the open head of drum, for instances) or other than struck (bowed, for instance or amplified). Do not break anything.« (Christian Wolf, *Prose Collection*, zit. nach: Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge 1999, S. 114)

Bsp. 1: Ming Tsao, *Die Geisterinsel*,  
T I-6 (Partiturausschnitt)

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Percussion 1  
Percussion 2

Bsp. 2: Ming Tsao, *Die Geisterinsel*,  
T 949-953 (Partiturausschnitt)

Fl.  
Cl. 1  
B.Cl.

Dazu streichen die Schlagzeuger mit Bögen über dem Resonanzboden der Trommel oder Pauke auf Kleiderbügeln – einem fiktionalen »primitiven« Instrument der Insel vor ihrer Kolonialisierung (Bsp. 1). Eingebunden ist dies alles schließlich in eine klare musikalische Dramaturgie, in drei sich steigernde Abschnitte, die dem syntaktischen Modell von Zumsteegs Ouvertüre folgen und sie als weitere Spur hier präsent werden lassen.

Ein ähnlich komplexer Strukturklang entsteht in der zwölften Szene. Über dem Rattern des präparierten Vibraphons wiederholen Caliban 1 und 2 immer wieder den Satz »Ich heiße Caliban«, der wie kein anderer für Calibans Erlernen von Sprache und seine »Zähmung« steht. Indem Prospero ihm einen Namen gab, markiert er ihn als »Anderen« und kann über ihn verfügen. Eingebunden ist dieser Satz in eine musikalische Textur, die insofern die doppelte Stimme Calibans spiegelt, als dass hier Fragmente eines gelehrten Stils auf geräuschgesättigte Schichten und nicht-temperierte Klänge treffen, die sich eher dem Klangraum »Natur« zuordnen lassen. Beide Schichten durchdringen einander immer stärker, und die Geräusche entpuppen sich zunehmend als Kehrseite des organisierten Klangs: Ab T 945 setzt in den Violinen ein in viertaktigen Einheiten »klassisch« organisierter Kanon ein, dessen Thema jedoch durch Glissandi immer mehr verwischt und durch die Flageolettklänge und Vierteltöne eher als »Schatten« wahrnehmbar wird. Die parallel erklingenden Flageolettriller in Violoncelli und Kontrabass verrauschen zusätzlich den ohnehin fragilen Violinklang. Hinzu tritt in den Holzbläsern eine weitere polyrhythmisch organisierte Schicht aus verhauchten Ostinatofiguren in Sechzehnteln, Quintolen und Triolen. Bei jedem Ton soll das Klicken der Klappen hörbar sein. Damit legt sich über die ohnehin schon dichte Schichtung widerstrebender Rhythmen sowie temperierter und nicht-temperierter Klänge bzw. Geräusche eine weitere aus Klappengeräuschen. Einerseits dringen Geräusche damit zunehmend in den Kanon ein, andererseits wird die Geräuschschicht durch die genau vorgeschriebenen Rhythmen in regelmäßige Strukturen gedrängt. Aller rhythmischen Organisation der Stimmen zum Trotz klingt das Klappenklicken allerdings eher chaotisch und zufällig. Auf diese Weise widersetzt sich die Geräuschschicht einer umfassenden logischen Strukturierung durch die Ordnungsprinzipien Kanon bzw. Rhythmus. Das Beispiel zeigt, wie Tsao historische Materialien auf neue Klangkontexte treffen lässt und hierdurch Bezüge stiftet, aber auch problematisiert und so das Spannungsfeld zwischen Wildnis und Garten hörbar macht (Bsp. 2).

## Transkription

In *Mirandas Atemwende* ist die aus der *Geisterinsel* bekannte Kopräsenz unterschiedlicher historischer und neuer Schichtungen in der Transkription von Schönbergs *Erwartung* nochmals in eigener Weise verdichtet. Tsao spricht mit Bezug auf die Mikrobiologie von »reverse transcription«, indem er das Original durch vielfältige Klangschichten und Geräusche anreichert, es polyrhythmisch transformiert und damit zugleich seine ursprüngliche Gerichtetheit aufsprengt.<sup>20</sup> Zwar sind alle Töne des Schönbergschen Originals präsent, die einzelnen Linien werden jedoch fragmentiert und auf verschiedene Instrumente aufgesplittert. Hinzu kommt, dass einzelne Figuren zum chromatischen Total ausgefüllt oder distinkte Tonhöhen der Partitur Schönbergs durch das Hinzufügen von Viertel- oder chromatischen Nebentönen leicht verwischt erscheinen. Vor allem wird das Original durch eine irreguläre Taktmetrik von innen heraus destabilisiert, indem Tsao freie Takte in komplexer Metrik einführt und die Schönbergschen Figuren so verändert, dass sie mal zusammengestaucht, mal gedehnt, mal durch Auslassungen durchlöchert erscheinen. Vertrautes scheint kurz auf, um gleich wieder in ungreifbare Ferne zu rücken, ohne dass sich je die Figuren zu einer größeren, zielgerichteten Geste zusammenschließen (Bsp. 3 a und b).

Bsp. 3a: Arnold Schönberg, *Erwartung*, T 2 (Partiturausschnitt)

Schönbergs hochexpressiver Tonsprache, den rasch auffahrenden Gesten, den abrupten Tempo- und Dynamikwechseln und den zahlreichen Schwel-

<sup>20</sup> Ming Tsao, *What is Speculative Music Composition?*, in: PARSE Journal Nr. 7, Speculation Issue 2017, S. 45-62, hier S. 53.

Bsp. 3b: Ming Tsao, *Mirandas Atemwende*, T 3 (Partiturausschnitt)<sup>21</sup>

lern, Glissandi und Tremoli im Orchester bzw. der Stimme der Frau ist in *Erwartung* eine klar psychologisierende Bedeutung eingeschrieben. Als »seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks« deutete Adorno bekannterweise Schönbergs Einakter. Die Protagonistin projiziert im »Moment der Hochspannung« ihre Angstzustände auf die Natur, die nur in Abhängigkeit von ihr, als Echoraum ihrer Gefühle existiert. Ihre hochdramatische Stimme, die weit ausgreifende Tessitur, dominiert über weite Strecken das Orchester, dessen musikalische Gesten die Motive der Frau weiter fortführen.

Ganz anders nun in Tsaos Transkription: Eng ist Mirandas Stimme in das Orchester eingewoben. Durch ihr in unterschiedlichen Piano-Schattierungen verbleibendes, atemreiches Singen erscheint ihre Stimme höchst fragil und nähert sich den gehauchten Instrumentalfiguren an. Schönbergs hoch-expressive Schweller, chromatische Linien, Tremoli und Glissandi sind freilich auch in Tsaos Partitur präsent, aber so dekontextualisiert und metrisch verändert, dass sie zwar als historisches, expressives Material erkennbar bleiben, ohne aber als Ausdruck eines sich aussingenden Subjekts aufgefasst zu werden. Alle hochdramatischen Passagen der Frau werden aus dem Schönbergschen Original herausgeschnitten und entweder völlig ausgelassen oder nach unten, in eine mittlere Lage transponiert. Dynamischen Höhepunkten bei Schönberg nimmt Miranda die große, subjektüberhöhende Geste und projiziert sie mit hörbarem Atem in einen Pianissimoraum. Während sich *Mirandas Atemwende* in der Fragilisierung Schönbergs expressionistischer Subjektivität vollzieht, entfalten in dem zweiten Teil, *Calibans Wundantwort*, die

<sup>21</sup> Während in Schönbergs *Erwartung* der Triolenfigur trotz aller Überbindungen im gesamten Takt noch ein stabiler Puls eingeschrieben ist, konzentriert Tsao die rhythmische Energie auf das Taktende. Indem er fünf Einheiten an die Stelle von sechs setzt und die Figur in einen polyrhythmischen Gesamtklang einbindet, entzieht er jeder metrischen Orientierung den Boden. Intensiviert wird die taktmetrische Desorientierung durch das Einfügen von asymmetrischen Ostinatofiguren, die aus Gérard Griseys *Vortex temporum* (1994-96) stammen.

beiden Stimmen Calibans in der »Kühle des dokumentarischen Sprechens«<sup>22</sup> die Sprengkraft der Lyrik Prynnes. In seinen sinndunklen Gedichten spinnt Prynne die historische Tiefendimension von Sprache auslotend in ein unüberschaubar dichtes Beziehungsgeflecht möglicher Bedeutungen. Indem er Formulierungen aus einander ausschließenden Diskursen, wie unter anderem Sozialdarwinismus, Nazipropaganda und Notfallchirurgie zusammenschneidet, die allesamt der Lyrik denkbar fern stehen, wird seine Dichtung zu einer »Echo-Kammer« der Diskurse (Roland Barthes). Umfassendere Sinneinheiten und ein konsistentes Sprecher-Ich sind nicht mehr auszumachen, stattdessen treffen in den einzelnen Wendungen, den Aufforderungen und Statements unterschiedliche Subjekt-Perspektiven aufeinander, so dass der Eindruck einer dezentrierten, polyphonen Subjektivität entsteht.<sup>23</sup> Auch wenn keine einheitliche Stimme mehr zu vernehmen ist, sind seine Gedichte gewissermaßen Speicher eines subjektiven Sprechens, indem sie immer wieder Diskurse aufgreifen, in denen es um Techniken der Subjektivierung geht.

Ein wichtiger ästhetischer Orientierungspunkt für die Art und Weise, wie Caliban Prynnes Lyrik rezitiert, sind für Tsao die filmischen Arbeiten Straubs und Huillets, insbesondere *Schwarze Sünde* nach der dritten Fassung des Trauerspiels *Der Tod des Empedokles* von Friedrich Hölderlin. Die beiden Filmemacher arbeiteten mit ihren Schauspielern oft minutiöse Sprechpartituren aus, mit deren Hilfe sie, die Hebungen, Senkungen und Tempoveränderungen im Detail festlegend, oft über Zeilenumbrüche hinweg neue Einschnitte jenseits konventioneller Sinneinheiten oder grammatikalischer und lyrischer Strukturen setzen. Indem sie so den Text von innen her aufsprengen, vermeiden sie eingefahrene Verständnisweisen und eröffnen neue Bedeutungsschichten. »Von da an«, so der Assistent der Filmproduktion, »tritt man unvermittelt aus der Enge der reflektierten Wahrnehmung in die grenzenlose Freie einer anderen Art des Verstehens, haltlos, ohne die beruhigenden Grenzen zwischen Zuschauer und Ereignis, zwischen Fiktion und Leben, zwischen dem Ich und dem Anderen.«<sup>24</sup> Diese »andere Art des Verstehens« hallt in Calibans Beschwörung einer Utopie mythischer Einheit am Ende der Oper wider: »I am born back there, the plaintive chanting under the Atlantic and the unison of forms. It may all flow again if we suppress the breaks, as I long to do [...]. If we dissolve the bars to it and let run the hopes, that preserve the holy fruit on the tree.«<sup>25</sup> Gegen die Zivilisierung und Kultivierung

22 Stefan Schreiber, *Mirandas Atemwende*, Booklettext, in: *Plus Minus* (Anm. 4), S. 35-37, hier S. 36.

23 Vgl. Robert Rowland Smith, *On Modern Poetry. From Theory to Total Criticism*, London/New York 2012, S. 159, sowie Eva Zettelman, *Die Lyrik nach 1945*, in: *Englische Literaturgeschichte*, hg. v. Hans Ulrich Seeber, Stuttgart 2012, S. 412-421, hier S. 417 f.

24 Michael W. Esser, *Das ist eben das Leben, das das Leben nicht ist. Über die Dreharbeiten zu »Schwarze Sünde«*, in: *filmwärts* Nr. 12 (1988), S. 30-34, hier S. 30 f. Vgl. hierzu auch Stefan Schreiber, *Mirandas Atemwende* (Anm. 22).

25 J.H. Prynne, *The Wound Day and Night. Mirandas Atemwende. Libretto*, in: *Plus Minus* (Anm. 4), S. 33.

Prosperos setzt Caliban hier die Hoffnung auf eine Wiederentdeckung der Wildnis, die die künstlich getrennten Formen wieder zusammenführt und die systematisierte Zeit zum Fließen bringt. Tsao zitiert kurz vor Schluss aus Beethovens op. 135 genau jene Phrase, die auch am Ende von *Schwarze Sünde* zu Danièle Huillet's Hölderlin-Rezitation »Neue Welt ... Aber wo ist er? Daß er beschwöre den lebendigen Geist« erklingt und schreibt damit den Bezug zur »Neuen Welt« Hölderlins und zum Film explizit in die Partitur ein. Musikalisch ahnbar wird die abschließende Utopie in jenen Momenten, in denen Tsao's Partitur aufzubrechen scheint und sich für kurze Zeit gegenüber dem umgestalteten, »rohen« Klang der Gitarrenglissandi öffnet. Doch sind solche Momente nur kurze Öffnungen ins Exterritoriale, die sogleich wieder vom vielschichtigen Klanggewebe eingefangen werden.

In diesem höchst dichten Gewebe, das sich im Klangraum Insel wie auch in den reversen Transkriptionen präexistenten historischen Materials verfolgen lässt, werden, wie gezeigt, dissoziierte musikalische Fragmente und damit auch Fragmente musikkultureller Wahrnehmungen in die Komposition integriert und durch Schichten unterschiedlicher klanglicher Kontexte miteinander verzahnt und in Kontakt gebracht. Auf diese Weise realisiert Tsao mit *Prosperos Garten* ein Musiktheater, das auf die sprachkritische Deutung von *The Tempest* mit einer Ästhetik reagiert, die durch eine komplexe Arbeit am musikalischen Material Möglichkeiten vielstimmiger musikalischer Subjektivität und Ausdruckhaftigkeit eröffnet. Es entsteht eine Partitur, die mit einem Hörer rechnet, der bereit ist, der Polyphonie historischer Referenzen und Kontexte sowie den sich daraus ergebenden möglichen semantischen Aufladungen der Klänge nachzuhören und sich zugleich aber auch der Physikalität der Klänge, den Bedingungen ihrer Produktion und der in ihnen hörbar werdenden Körperlichkeit der Musiker zuwendet. Anders gesagt: einem Hörer, der, ohne den Klang in dichotomische Repräsentationen zu zwingen, jenseits von Garten und Wildnis zu lauschen vermag.

## Abstract

*This Side and the Other Side of the Garden: The Music Theatre of Ming Tsao* – Ming Tsao's music theatre work *Prosperos Garten* is based on Shakespeare's *The Tempest* and deals with colonial power relations as created and consolidated through language, and through associated elements of abstraction. Tsao realizes this language-critical interpretation of *The Tempest* with an aesthetic that, through reverse transcriptions of pre-existing historical material and complex structural sounds, integrates dissociated musical fragments, and thus also fragments of music-cultural perceptions, into the composition, interweaving them and bringing them into contact through layers of different sonic contexts. In this manner, he strives to open up possibilities for polyphonic musical subjectivity and expressivity beyond dichotomous representations.