

Alan Gillmor

Echoes of Time and the River

István Anhalt's *Simulacrum*

1 Thomas Wolfe in einem Brief an Mabel Wolfe Wheaton, 5. Januar 1930. ↑

2 Gershom G. Scholem, *On the Kabbala and its Symbolism*, translated from the German by Ralph Manheim, London: Routledge an Kegan Paul, S. 13. ↑

3 István Anhalt, *Pst ...Pst ... Are You Listening? Hearing Voices from Yesterday*, *Queen's Quaterly*, 93/1, Spring, S. 71. ↑

4 ebd. ↑

5 István Anhalt, *From Mirage to Simulacrum and Afterthought*, unveröffentlichter Vortrag, Musikalische Fakultät, Universität von Toronto, 5. Januar 1988. S. 5. ↑

6 ebd., S. 4. ↑

7 ebd., S. 3. ↑

8 ebd., S. 5. ↑

*Der kanadische Komponist István Anhalt wurde am 12 April 1919 in Budapest geboren. Nach dem Studium bei Kodály an der Königlichen Ungarischen Musikakademie (1937-41) und bei Nadia Boulanger, Soulima Stravinsky und Louis Fourestier in Paris (1946-49) emigrierte er nach Kanada, wo er 1949 eine Tätigkeit an der Faculty of Music der McGill University in Montreal aufnahm. 1971 wurde er Leiter des Department of Music der Queen's University in Kingston, Ontario, was er bis zu seiner Emeritierung 1984 blieb. Während des Krieges war Anhalt, ungarischer Jude, zwangsweise in ein Arbeitsbataillon der ungarischen Armee verpflichtet, aus dem ihm 1944 die Flucht gelang. Mit Hilfe von Freunden versteckte er sich in Budapest bis zur Ankunft der Roten Armee Anfang 1945. In einigen seiner jüngeren Werke hat Anhalt einen bewußten Versuch unternommen, durch eine elegante Erkundung der Natur der Zeit und des Nachhalls der Erinnerung seine persönliche Vergangenheit mit seiner Rolle als Immigrant in Kanada zu verbinden. Die vorliegende Betrachtung dessen, was man den »ästhetisch-konzeptionellen Rahmen« seines Orchesterstücks *Simulacrum* (1986-87) nennen könnte, ist mit freundlicher Genehmigung meinem Aufsatz *Echoes of Time and the River*, in: *Taking a Stand: Essays in Honor of John Beckwith*, hrsg. v. Timothy McGee, Toronto: University of Toronto Press 1995, 15-44, entnommen.*

»Ich weiß, daß die Menschen nicht einmal, sondern viele Male sterben, und daß das Leben, dessen Teil sie einmal waren und von dem sie annahmen, es nie verlieren zu können, ebenfalls stirbt, geisterhaft wird und für immer verloren ist. Dagegen kann man nichts tun. Wir können lediglich unsere Liebe für diejenigen bewahren, die wir verloren haben, und um ihre Seele trauern... Ich muß weiterziehen in eine neue Welt und in ein neues Leben, mit Liebe und Trauer für das, was ich verloren habe.«¹

Wie viele namhafte Komponisten vor ihm hat sich István Anhalt im Alter zunehmend seiner Innenwelt zugewandt, ist introspektiver geworden und tiefer in das Labyrinth von Erinnerungen eingestiegen. Was Anhalt in einer Reihe seiner jüngsten Werken, insbesondere in den Orchesterstücken *Simulacrum* (1986/87), *SparkskrapS* (1987) und *Sonance, Resonance (Welche Töne?)* (1988-89) offeriert, ist dennoch weit mehr als nur eine Serie von Collagen, wahllos zusammengefügt aus den Seiten seines Skizzenblockes oder seines Tagesbuches, sondern eher dem

9 István Anhalt, *Pst ... Pst ... Are You Listening? ...*, a.a. O., S. 82. ↑

10 István Anhalt, *From Miraculum ...*, a.a.O., S. 6. ↑

11 István Anhalt, Brief an den Autor, 2. November 1987. ↑

12 ebd. ↑

13 A.Z. Idelzohn, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, Vol. IV, *Songs of the Oriental Sephardim*, New York, Ktav Publishing House, 1973, S. 207 und 204. ↑

14 István Anhalt, *From Mirage ...*, a.a. O., S. 7. ↑

15 István Anhalt, Brief an den Autor, a.a. O. ↑

16 István Anhalt, *From Mirage ...*, a.a. O., S. 8. ↑

17 I. Anhalt, Brief ..., a.a.O. ↑

psycho-narrativen Gedenken an Vergangenes ähnlich, mit anderen Worten: nicht so sehr eine Erkundung der Erinnerung als vielmehr eine Erkundung der Erfahrung von Erinnerung. Wohl keines seiner Werke läßt eine noch tiefere persönliche Ebene anklingen als *Simulacrum*, komponiert 1986-87 für das National Arts Centre Orchestra in Ottawa und seinen damals neuernannten Leiter Gabriel Chmura. In Chmura, ein europäischer Immigrant in Kanada, dessen Heimatland Polen unsagbar unter den Händen der Nazis zu leiden hatte, muß Anhalt eine verwandte Seele gespürt haben.

Die Komposition von *Simulacrum* ist am 1. Dezember 1986 in Kingston, Ontario, begonnen worden. Alle vorläufigen Skizzen dafür befinden sich inzwischen in der National Library of Canada in Ottawa. Ihre Sichtung erlaubt einen Einblick in Anhalts modus operandi und ist insbesondere im Hinblick auf die Genesis dieses Stücks aufschlußreich. Den eigentlichen Skizzen zu *Simulacrum* sind eine Reihe von »Memos« vorausgegangen, mehr oder weniger zufällige Notizen, die erahnen lassen, in welcher Geistesverfassung sich der Komponist bei der Suche nach einem konzeptionellen Rahmen für sein Stück befunden hat. Zum Beispiel findet sich auf einem Blatt die folgende Liste von Worten und kurzen Phrasen: »Bild, Bildnis, Porträt, Nachbildung; Reflexion in einem Spiegel oder im Wasser; Schatten, Geist, Traumvision; Erinnerung an Dinge; Charakterbild, ein bloßes [Spiegel-?] Bild; Imitation; ein Phantom, Erscheinung«; in der unteren Hälfte des gleichen Blattes finden sich die folgenden, an Skrjabin gemahnenden Phrasen: »Horror vor dem Abgrund; Überleben; Erneuerung; Erinnerung/Nichtwissen; Die Schöpfungskraft; Die Ausbreitung über die Welt; Die Schöpfungskraft triumphierend über das Gedenken an die Zerstörung«. Auf einem anderen Blatt findet sich die folgende kurze Liste, ein Art Ergänzung zu obigen: »Rätsel (versteckte Zitate), Auflösungen; Nebeneinander; Metamorphosen«.

Ein Simulacrum ist ein Bild, ein Porträt, eine Nachbildung, eine Reflektion, eine Imitation, eine oberflächliche oder schattenhafte Ähnlichkeit – Anhalt muß hochofren gewesen sein zu entdecken, daß die letzten fünf Buchstaben nahezu ein Anagramm des Nachnamens des Widmungsempfängers darstellen: »acrum« entspricht »c(h)mura«, folglich »simul-acrum« »simul-cmura«, also »wie Chmura« (was wohl heißen soll, Anhalt ist wie Chmura). Doch der schillernde Begriff gehört zu einem noch viel weiteren semantischen Feld, kann er doch auch »Illusion«, »Phantom«, »Imitation«, »Betrug«, »Täuschung«, »Schwindel« oder »Fälschung« bedeuten. Es ist gerade die Mehrdeutigkeit des Begriffs, an der sich die Imagination des Komponisten festgemacht zu haben scheint, damit fundamentale Fragen nach der Natur der Realität in den Vordergrund rückend. Sind Träume wirklich? Ist Bewußtsein das einzige, was zählt? Was ist mit dem Vorbewußten, dem kollektiv Unbewußten? Sind sie real oder imaginär? Anders formuliert, die Wahrnehmung der Realität ist trügerisch, vielgestaltig und vielschichtig und demzufolge sind wir ständig mit der Vorstellung von Simulacrum – Illusion, Schein – konfrontiert, in jedem Moment unserer gesamten Existenz. Mit der Wiedergabe eines Spruches auf dem Vorsatzblatt der Partitur, der dem im 16. Jahrhundert lebenden Rabbiner und Mystiker Issac Luria (1534-72) zugeschrieben wird, gibt Anhalt einen Hinweis auf seine ästhetisch-philosophischen Intentionen.

»... jedes Wort des Torah hat sechshunderttausend ›Gesichter‹, also Schichten von

Bedeutungen oder Zugänge, einen für jedes der Kinder Israels, die am Fuße des Berges Sinai standen. Jedes Gesichts ist jeweils einem von ihnen zugewandt und nur dieses kann es sehen und entziffern.²

Aber wir haben mehr als ein paar anregende Hinweise. Der Komponist hat eine recht detaillierte schriftliche Erklärung vieler der außermusikalischen Ideen hinterlassen, die in *Simulacrum* eingebettet sind. Für Anhalt funktioniert die menschliche Stimme mit ihren »scheinbar grenzenlosen Möglichkeiten zum Ausdruck von Denken und Fühlen ... als ein Bild der Seele«³. In einer Vor-Gutenberg-Welt, bevor das Wort im Druck eingefroren und stumm gemacht, mechanisch geklont wurde war die menschliche Kommunikation direkt und unmittelbar; Bedeutung untrennbar von Klang und »Klängen«, wie Aristotels vor dreiundzwanzig Jahrhunderten beobachtete, »zeigen die Leidenschaften in der Seele«⁴. In diesem Sinn könnte alle Musik als ein Versuch aufgefaßt werden, die Magie und Kraft der Sprache als aural-oraales Phänomen wiederzuentdecken, eine Metasprache zu schaffen, die die »Leidenschaften in der Seele« in einer Weise spiegelt, die dem ungesprochenen Wort unmöglich ist. Und obwohl *Simulacrum* ein rein instrumentales Werk ist, nimmt es auf einer unterschwelligten Ebene die menschliche Stimme, oder ein »Simulacrum« der menschlichen Stimme in sich auf, denn in dem Stück gibt es insgesamt sechs Anspielungen auf andere Musik, sämtlich vokal. Neben Anhalts eigenem »Duo-Drama« *Thisness* (1985) gehören dazu zwei Sephardische Melodien, die *Matthäus Passion*, *Der Rosenkavalier* und die beiden späten Verdi-Opern *Aida* und *Othello*.

Wenn es ein Art übergreifendes »Tiefen-Thema« in *Simulacrum* gibt, dann ist es das Illusionäre der Vorstellung von Zeit als einem linearen Konstrukt, ein Trugbild, denn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bilden ein unlösbares »organisches Gewirr«, eine »ineinandergreifende Kette von Gedächtniszellen«⁵. Anhalt postuliert einen mentalen Raum, in dem sich Vergangenheit und Zukunft treffen, wie im Zentrum eines »mehrdimensionalen Labyrinths«, sich drehend entlang der Bahn einer endlosen Spirale, vorwärts und rückwärts zugleich. Das heißt nichts anderes, als daß sowohl Vergangenheit wie Zukunft Projektionen sind, angesiedelt zu beiden Seiten jenes »außerordentlich schmalen Streifen des existentiellen Moments, den wir 'Gegenwart' nennen«⁶, jenes flüchtigen Moments, der zwischen Erinnerung und Vorahnung pendelt; denn in der gleichen Weise wie die erinnerte Vergangenheit mit ihren Projektionen in eine unbestimmbare Zukunft mitschwingt, ist die antizipierte Zukunft durch Ereignisse und Ideen der Vergangenheit geprägt.

Auf einer etwas weniger abstrakten, stärker subjektiven Ebene ist *Simulacrum* eine persönliche Odyssee, eine Suche, wie der Komponist erklärt, »nach Verbindungen, Übereinstimmungen und dergleichen. Und sobald man dies tut landet man fast zwangsläufig bei einem Kind, das irgendwo weit unten im Korridor der Erinnerung steht.«⁷ Aber da ist ein unentrinnbarer Verlust an Unschuld; das Bild *dieses* Kindes, verdunkelt durch den alptraumhaften schwarzen Nebel der Nazi-Ära, ist für immer verändert, gestört, zerbrochen. Auf der Suche nach dem Kind in sich findet sich Anhalt mit der mehr als tausendjährigen jüdischen Erfahrung konfrontiert.

Simulacrum beginnt leise und unheimlich mit einer suchenden Vierton-Figur in den Soloposaunen und tiefen Streichern, die sich allmählich und verhalten mitten aus dem Glanz der gedämpften hohen Streicher, vibrierenden Flöten im tiefsten Register und dem leisen Schimmer von weichen Holzklöppeln und schwebenden Cymbals erhebt. Anhalt erinnert sich, daß ihm von Anfang an klar war, daß das Stück leise, in tiefen Registern und mit einer »lockeren« Textur beginnen müßte, »tastend, wie bewußt auf eine schwache innere Stimme hörend, nicht unähnlich dem psycho-physischen Bewußtsein des Herzschlags«⁸. Eine Zeit lang bewegt sich die Musik zögernd vorwärts, mit häufigen Tempowechseln und Momenten hoher Intensität, neben spärliche, rhythmisch gebrochene Gesten gesetzt, die noch immer durch die anfängliche Viertonfigur dominiert sind. Ein letztes Aufwallen, Auflösung, Stille: an diesem Punkt (Takte 78-81) läßt Anhalt den ersten Verweis auf andere Musik anklingen. Es ist der erschütternd dramatische Moment in der *Matthäus-Passion* als die Menge auf Pilatus Schicksalsfrage: »Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?« nach einem Augenblick des Zögerns mit einander überschlagenden Stimmen in einem furiosen Fugato antwortet: »Laßt ihn kreuzigen.« Wieder eine prägnante Pause. Danach, wie bei einer filmischen Montage, die Blende zu Bachs Leipzig und die Thomas-Kirche. Als die letzten Echos des rasenden Mobs ersterben erhebt sich ein ruhiger Choral, leise gesungen von Chor und Gemeinde, »ein wunderbarer, die Jahrhunderte umspannender Widerhall, der die verschiedensten Menschen mit einem komplexen und tief gefühlten Band verbindet«⁹. Daran offenbart sich, neben dem offenkundigen Symbolismus des biblischen Textes und der tiefen Spiritualität des Komponisten und seinem Verständnis menschlichen Verhaltens, daß Anhalt vom Konzept eines multidimensionalen »historischen Raumes« in Bachs monumentalem Meisterwerk fasziniert ist.

Allerdings transformiert er eine Passage von Bach noch einmal in eine andere Dimension von Zeit und Ort. Anhalt distanziert sich vom Original, indem er der »Massenszene« etwas vom Ernst eines Chorals verleiht; das Tempo ist deutlich langsamer, die Dynamik geht über mezzo piano nicht hinaus. Die ineinander verschlungenen Linien von Bachs Kontrapunkt, ihrer Energie entkleidet, sind von zusätzlichen kontrapunktischen Linien umgeben – eine Transformation, von der der Komponist erklärt, daß sie darauf zielt, »den Eindruck hervorzurufen, als handele es sich um eine 'Erinnerung', ein Gedächtnisbild, auf das eher wegen seines konnotativen, symbolischen Werts oder Potentials Bezug genommen ist als um der Referenz an ein Meisterwerk, an eine Repertoire-Ikone willen«¹⁰.

Während das Bach-Zitat selbst von einem informierten Hörer überhört werden könnte, ist ausgeschlossen, daß die flüchtige Referenz an den Rosenkavalier unbemerkt bleibt. Dieser Moment ist das emotionale Kernstück des Werkes, ein Augenblick unbeschreiblicher Schönheit, um so überwältigender wenn in seinem außermusikalischen Kontext verstanden. Das Zitat ist diesmal der berühmte Walzer aus dem zweiten Akt zu Barons Ochs unbeholfenem Versuch Sophie zu verführen (»mit mir wird keine Nacht dir zu lang«).

Die Melodie, eingeführt durch zwei Soloviolen in Takt 136 von *Simulacrum*, unterstützt von Klarinette und Flöte erhebt sich aus einem leisen Kräuseln der Streicher, dessen traumartig-ätherischer Charakter durch das schimmernde

Vibriieren weicher Holzschläge im Vibraphon unterstrichen wird. Das ausgeprägte melodische Profil des Originals (mit seiner charakteristischen Sequenz von aufsteigenden Sexten, Quinten und Quartan) ist beibehalten. Aber Anhalt verändert dessen Rhythmus durch einen Prozeß der Augmentation wodurch, in schneller Folge, die beginnenden Sechzehntel zu Achtel, dann zu Viertel gedehnt werden mit dem Effekt, daß sich die Melodie bis zum Stillstand verläuft und nach einem letzten fernen Echo in den gedämpften Trompeten gänzlich verschwindet, absorbiert vom weichen Hauch der Streicher und Holzbläser, aus dem sie sich zuvor herausgeschält hatte.

Auf den ersten Blick scheint die berühmte Strauss-Melodie, kurz hinter dem sublimen Bach-Zitat, einigermaßen deplaziert. Was hat sie in *Simulacrum* zu suchen? Ist das einfach nur ein anderes Statement über die Vergänglichkeit der Zeit? Vielleicht hat Anhalt sich daran erinnert, daß Zeit eines der Hauptthemen in dem Hofmannsthal-Strauss Stück ist. Zweifellos hat Strauss, auch wenn er sich nicht immer der kryptischen Intentionen seines Mitautors gewiß gewesen sein mag, diesen Aspekt bemerkt, denn die schönsten musikalischen Passagen der Oper gehören zu den bittersüßen Momenten von Resignation und Verzicht, die an die Vergänglichkeit aller Dinge im endlosen Strom der Zeit erinnern, an die Vergänglichkeit von Jugend, Schönheit und Unschuld, an die Notwendigkeit, unserem Leben einen Sinn zu geben. Solch ein transzendenter Moment ist die Meditation der Marschallin aus dem ersten Akt über den Fluß der Zeit; ein anderer – für Strauss-Anhänger der Höhepunkt seines gesamten Schaffens – ist es das herausragende Trio des letzten Aktes, das die populärste der Strauss-Opern in einer Stimmung von stiller Resignation und Ergebenheit zum Abschluß bringt. All das ist gewiß präsent, zumindest für einen darum wissenden Hörer. Doch Anhalt hatte einen unmittelbareren Grund, dessen Sachlichkeit diesen außergewöhnlichen Augenblick von *Simulacrum* so unvergeßlich macht. In einem Schreiben vom 2. November 1987, geschrieben nicht lange nach der Premiere von *Simulacrum* in Ottawa, teilte Anhalt mir die folgenden Erinnerungen mit:

»Stell Dir einen Jungen von etwa acht oder zehn Jahren vor; die Eltern geschieden, beide wieder verheiratet. Vater macht gern Musik, aber ihm fehlt die Ausbildung. Er spielt Klavier nach dem Gehör und auf der Violine jene Teile aus Stücken, die er spielen kann. Meine Stiefmutter verbannte ihn mit seiner Geige in das Badezimmer, der einzige Platz, wo sein Spiel (vor einem kleinen Spiegel) toleriert wurde. Er hat viele Abendstunden hier zugebracht, sein 'Repertoire' auf seine Weise zu spielen. Als kleiner Junge erinnere ich mich, ihn zu hören wie er versucht, die Töne einer R. Strauss-Melodie auf dem Klavier 'zu finden'. Für mich, der ich nicht wußte, wozu die wenigen Töne gehörten, bedeutete diese Melodie damals (eigentlich nur ihr Anfang) wie heute die vergeblichen, aber wieder aufgenommenen Versuche meines Vaters, den 'Schlüssel' zu dieser einen Melodie zu finden. Nicht damals, aber irgendwann später, tat mir mein Vater mit seinen (für einen Außenstehenden jedenfalls) vergeblichen musikalischen Versuchen auf eine schmerzliche Weise leid. Irgendwann, ich weiß nicht mehr wann, begann ich ein tiefes Mitgefühl für das zu empfinden, was seinerseits mit einem hohen Maß an Frustration verbunden gewesen sein muß. Er hatte wenige Momente der Erfüllung in seinem Leben. Er erstickte in den Umständen, doch er hörte nicht auf, mit den wenigen Mitteln, die er zur Verfügung hatte, zu kämpfen. Und er war immer ein guter Mensch, ein

liebvoller Vater, ein generöser Bruder seinen Geschwistern gegenüber. Ich habe ihn unheimlich geliebt, obwohl ich damals unfähig war, auf seine wiederholten Angebote, sein 'Freund' zu sein, zu reagieren. Ich liebe ihn noch immer mit der gleichen Intensität wie zu seinen Lebzeiten. (Ich habe von seinem Tod nach einem Herzanfall im Alter von 60 Jahren 1955 durch einen Brief erfahren...).¹¹ Aber da ist noch mehr als die Implikationen des Zitats selbst, wie Anhalt weiter erklärt:

»Doch der Faden der Erinnerung endet nicht mit der Strauss Melodie. Du wirst Dich erinnern, daß sie in eine lange ›Streicherlinie (eigentlich eine ›Phase‹ daraus) ›eingebettet‹ ist, die in Takt 96 mit einer Solovioline beginnt, an Größe zunimmt (die anderen Violinen setzen ein), sich in verschiedene (aber ähnliche) Linien teilt, weiterläuft, im Charakter zwanghaft wird (sie wird zu dem, was nach meiner Überzeugung mein Vater sich vorgestellt hat zu spielen: eine große virtuose Arabeske in einer endlosen Violinmelodie); in Takt 171 ›fällt‹ sie in den Violinen, furioso, und kommt schließlich in den Celli & Kontrabässen in Takt 183 zur Ruhe, um noch einmal ein Stück zu ›nuscheln/singen‹, bis sie ungefähr in Takt 200-203 versickert.«¹²

Auf der Oberfläche scheinen wir es mit simpler Nostalgie zu tun zu haben, mit einem sentimental Sehnen nach einer idealisierten Vergangenheit, vermischt mit einem unheilbaren Gefühl des Verlustes. Doch die berühmte Strauss-Melodie setzte noch eine weitere Kette von Assoziationen im Hörer frei. Und wenn die mit Anhalts sehr privater Sichtweise verbunden werden, führt dies jenseits von bloßer Sentimentalität auf eine Ebene tragischer Ironie. Da ist vor allem anderen zunächst die Spannung zwischen der historischen Zeitzone der Oper, das Wien des 18. Jahrhunderts während der frühen Jahre der Regentschaft von Kaiserin Maria Theresia, und der eigentlichen Zeit ihrer Komposition (1909-1910), nahe dem Ende dieses eigenartig traumähnlichen Herbstes der Habsburger Monarchie. Natürlich war das größte musikalische Symbol für das Wien des 19. Jahrhunderts, bis unmittelbar zum Vorabend des Krieges, der Walzer. So ist es nicht so sehr das Wien von Maria Theresa, das in Strauss gigantischer 'Operette' heraufbeschworen wird, als vielmehr das von Franz Josefs zauberischer Hauptstadt, selbst ein haarstäubender Anachronismus, der letzte romantische Vorposten einer Zivilisation, die sich mit rasender Geschwindigkeit auf den Abgrund von 1914-1918 zubewegt. In diesem Kontext ist der Walzer weniger ein Symbol der Liebe und Lebensfreude in einem unwahrscheinlichen Märchenland als vielmehr ein Symbol der Dekadenz, ein Todestanz (wie Ravel so treffend in Wien bemerkt hat, zugleich der ursprüngliche Titel seines *La Valse*). Das Wien des Fin-de-siècle der populären Imagination, das liebeliche Märchenreich von Lehár und der anderen Strauß-Familie, ist ein Mythos, eine Fassade mit nicht mehr Substanz als die Operettenlibretti, die es kreierten. Das wirkliche Wien von 1909-1910 war das Wien von Freud und Schnitzler und Klimt, von Karl Kraus und Oskar Kokoschka, eines antisemitischen Bürgermeisters namens Karl Lueger und eines ›obskuren und verarmten Künstlers, der Hitler hieß.

Dann springen die Gedanken möglicherweise vorwärts auf das Jahr 1933 und wir erinnern, daß Strauss, ohne gefragt zu werden, zum Präsidenten der neugeschaffenen Reichsmusikkammer ernannt wurde. Zugleich erinnern wir uns, daß seine Schwiegertochter jüdisch, seine Enkel damit Halbjuden waren; und wir erinnern die Courage im Eintreten für jüdische Freunde und Kollegen und die

offizielle Anordnung von 1935 auf Veranlassung Goebbels, daß er seinen Posten in der Reichsmusikkammer »aus Gesundheitsgründen« zur Verfügung zu stellen habe. Und möglicherweise fügt der Hörer, während dieser flüchtigen Momente der Erinnerung, das alles zu einem Gedankenbild des Kriegsendes zusammen, das dritte Reich in Flammen, das Bild eines würdevollen alten Mannes, groß und hager, sein geliebtes Deutschland in Schutt und Asche, eine Abordnung amerikanischer Soldaten in seiner Villa in Garmisch mit den bemerkenswerten Worten in abgehacktem Englisch begrüßend: »I am the composer of *Rosenkavalier*, leave me alone«.

Es ist nicht überraschend, daß Erinnerungen an den Vater Erinnerungen an den Großvater heraufbeschwören. Nur wenig später nach Reduzierung der »Geige des Vaters« auf ein vages »Nuscheln/Singen«, bewegt sich die Musik in ein verwandtes Erinnerungsfeld, ausgelöst durch zwei Sephardische Melodien, deren erste in Takt 237 von *Simulacrum* erscheint. Die Melodien finden sich als Nummern 253 und 246 in Abrahams Idelsohns Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies¹³.

Anhand der öffentlichen wie privaten Äußerungen des Komponisten läßt sich auch hier ein einigermaßen vollständiges Bild seiner ästhetischen Intentionen rekonstruieren. Besonders die in Rede stehende Passage (Takte 237-58) hat Anhalt als ein leidenschaftliches »Frei-für-alles« beschrieben und nicht wie zwei orthodoxe Kantoren, »die sich mit ihren jeweiligen Cantilenen singend einander zu übertreffen suchen«¹⁴. Die melismatischen und ornamentierten sephardischen Melodien sind eindeutig auf die lebendigen Kindheitseindrücke von der Synagoge im Jüdischen Viertel von Budapest bezogen. Es ist nicht lange nach dem großen Krieg. Das Kind ist vielleicht zehn oder zwölf Jahre alt: »Ich erinnere mich an Besuche bei meinem Großvater väterlicherseits, gekleidet in ein weißes Leichentuch, in der kleinen, übelriechenden, orthodoxen Synagoge betend, singend und sich hin und her wiegend, mit dem Kantor Koloraturen ausstieß und jeder individuell vokalisierte«.¹⁵ Dieses lebhaftes Gewirr von Bildern, Klängen und Düften brauchte sechs Jahrzehnte, bis es in der Imagination wieder zur Erscheinung kam. Genauer, dieses beinahe schon orientalische »Frei-für alles« ist, wie Anhalt erklärte, eine erheblich verspätete Botschaft an meinen Großvater, eine Art Geste der Erwiderung auf sein mildes Lächeln, die soviel besagte wie: jetzt, mit viel Verspätung, fange ich an, Dich zu verstehen...«¹⁶. Allgemeiner, wie er mir gestand, »ist es ein Teil meiner Suche nach dem Jüdischen«¹⁷.

Wenn die »Echos der Synagoge« aus der Erinnerung schwinden (Takt 258), sind von jenseits der Bühne die entfernten Klänge einer Harfe, verdoppelt durch Streicher-Pizzikato (erste Geigen und Kontrabässe) zu hören. Wieder ist das eine zeitliche Versetzung; wie Zeitreisende werden wir von einem Tempel zum anderen transportiert, zurück durch die Jahrtausende in das Allerheiligste eines ägyptischen Tempels. Es ist der Tempel des Volkan in Memphis (Aida, 1. Akt, Szene 2) und wir hören die schaurige Stimme der Hohepriesterin, den großen Gott Phta, lebensspendender Geist der Welt, beschwörend. Die chromatische Arabeske dieser Melodie, ihr exotisches, von der Solo-Oboe und den aufeinandergetürmten Harfenarpeggi unterstütztes Flair scheint wie eine Fortsetzung der zeitlosen sephardischen Melodien. Doch wie der Walzer aus dem *Rosenkavalier* ist es ein bloßes Fragment, eine weitere winzige Insel der Erinnerung – fünf Takte im Ganzen

- , die schon bald wieder in einem weichen Schleier aus Streicher- und Harfenklängen verschwindet. Abgesehen vom rituellen Charakter der Verdischen Musik – den respondierenden Rufen, der in sich kreisenden, auf Wiederholung angelegten Melodiekonstruktion, der strengen Würde der Szene – Anhalt war vor allem fasziniert durch die Ähnlichkeit von Verdis »ägyptischer« Melodie mit den jüdischen Gesängen, was in *Simulacrum* zu einer Art symbolischer Annäherung von Juden und Arabern wird. Dieser Aspekt ist von besonderer Bedeutung für den Komponisten – wie für alle Menschen guten Willens – in diesen Zeiten des tiefen Mißtrauens, Hasses und Streits im Mittleren Osten. Man könnte vielleicht sogar soweit gehen und die Symbolik dieser Passage mit dem Umstand in Verbindung bringen, daß damals, 1987, Ägypten die einzige arabische Nation war, die die völkerrechtliche Legitimität des israelischen Staates anerkannte.

[...]

Sicher ist die jüdische Erfahrung nicht alles, doch *Simulacrum* ist zweifellos ein unmittelbarer Ausdruck von Anhalts ständiger Suche nach »dem Jüdischen«. Obwohl das tragische Schicksal der Juden in diesem Jahrhundert ein untrennbarer Bestandteil von Anhalts Sein darstellt, die Auseinandersetzung mit der Unendlichkeit von »Zeit« und »Welt« hat seiner Imagination ermöglicht, die Grenzen von Glaube, Rasse und Ethnizität zu transzendieren. Und auch wenn nur ein kleiner Teil von Anhalts Werken, hauptsächlich *Thisness*, *Simulacrum* und *Sparks* unmittelbar und direkt auf die jüdische Erfahrung bezogen ist, Anhalts lebenslange Suche nach Sinn ist durch die reiche intellektuelle Tradition und den Glauben seiner Vorfahren in einem stärkeren Maße geprägt worden, als ihm selbst möglicherweise bewußt ist.

(Übersetzung aus dem Englischen: Katja Grünberg)