

Schon mit Titeln wie *Black Angels*, *Star Child* und *Makrokosmos* greift George Crumbs Musik, wenn nicht immer nach den Sternen, so doch oft nach höheren Sphären¹. Und Crumbs Höhen sind nicht die unendlichen leeren Weiten, die man aus den Star-Trek-Folgen kennt. Geradezu überbevölkert erscheint einem der Crumbsche Himmel, der nicht nur voller Geigen hängt: Ein Himmel, in dem griechische Gottheiten auf gespenstische Gondolieren treffen, wo schwarze Engel fallen, Apollo 11 auf dem Mond landet und die Musica Mundana unbeirrt ihre ewigen Kreise zieht². Die Vielfalt der in den Himmel projizierten Bedeutungen geht mit seiner Verdunklung einher. Nie scheint bei Crumb die Sonne. Der Himmel ist stets ein Nachthimmel und das »Düstere«, »Schwarze« wie der »Tod« durchzieht die Crumbsche Musik wie auch deren literarische Rezeption³. Mit der zunehmenden semantischen Dichte des Bildes vom All sinkt offenbar seine Lichtdurchlässigkeit: Ein überdeterminierter Himmel ist ein dunkler Himmel. Ist diese absichtsvolle Verdunklung eine Abwehr gegen seine technische Erschließung, etwa gegen die Mondlandung? »Lauf weg Mond, Mond, Mond«, so lautet ein Vers aus einem Gedicht von García Lorca, das Crumb in *Night of the Four Moons* verwendete⁴. Oder beruht sie auf der Erkenntnis, daß nicht mehr bloß Sterntaler vom Himmel fallen, daß Luftangriffe ein Bestandteil moderner Kriegführung geworden sind? »There were terrifying things in the air...they found their way into *Black Angels*« – Crumb komponierte *Black Angels* zur Zeit des Vietnamkriegs.⁵

In dem vierteiligen Klavierzyklus *Makrokosmos* scheint die Sternenwelt und der Nachthimmel auf verschiedenen Ebenen durch. In den ersten zwei Bänden (1972-73) werden die zwei mal zwölf Stücke für verstärktes Soloklavier den einzelnen Tierkreiszeichen zugeordnet. Diese bringt Crumb wiederum mit für ihn wichtigen Persönlichkeiten, die sich hinter den jeweiligen Initialen verbergen, in Verbindung: eine Mischung von Widmung und musikalischem Horoskop. Weiterhin wird der Titel jedes Stückes um eine Anspielung auf christliche, griechische oder keltische Mythologie, mittelalterliche Mystik und dergleichen mehr angereichert, so daß ein vollständiger Titel beispielsweise dann *Ghost-Nocturne: for the Druids of Stonehenge (Night-Spell II) Virgo (A.B.)* lautet. Hinzu kommen noch Spielanweisungen, die keine sind; Spielanweisungen, wie man sie in Saties *Gnossiennes* findet, die eine Grundstimmung wie zum Beispiel »Darkly mysterious ... serene transcendental« angeben. Die Bedeutung der Sternzeichen wird sprachlich so aufgebläht, daß der Hörer,

Nicola Heine

Can You Hear Me, Major Crumb?

Auf den Spuren George Crumbs in den Weiten des Makrokosmos

hat er kein Programmheft oder CD-booklet zur Hand, die verbindenden Dimensionen zwischen Tierkreiszeichen und persönlicher Widmung, in übertragenem Sinn zwischen der kosmischen und der menschlich-irdischen Sphäre, überhaupt nicht mitbekommt.

Die zwölf Stücke je eines Zyklusses werden durch »attacca«-Angaben aneinander gebunden und in drei vierteilige Abschnitte gegliedert. Die letzte Komposition in jedem Abschnitt trägt die zusätzliche Bezeichnung »Symbol« und weicht von der konventionellen Notation durch ihre Bildhaftigkeit ab. Einige »Noten-Bilder«, wie die Spirale der *Spiral Galaxy (Symbol) Aquarius (B.W.) (Makrokosmos I, Teil 3, Nr.4)*, wie die zwei Kreise der *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) (Symbol) Gemini (E.A.C.) (Makrokosmos II, Teil 1, Nr.4)* oder wie der einzelne Kreis des *Magic Circle of Infinity (Moto Perpetuo) (Symbol) Leo (C.D.) (Makrokosmos I, Teil 2, Nr. 4)* können mit kosmischen Phänomenen wie Planeten, Galaxien usw. in Zusammenhang gebracht werden. Andere, wie das Kreuz des *Crucifixus (Symbol) Capricorn (R.L.F.) (Makrokosmos I, Teil 1, Nr. 4)* oder das Peace-Zeichen des *Agnus Dei (Symbol) Capricorn (R.W.) (Makrokosmos II, Teil 3, Nr. 4)* verweisen auf eingegrenzt religiöse Zusammenhänge. Im Noten-Bild realisiert sich also der von Crumb oft und gern verwendete Topos der »Musica Mundana« (Makrokosmos) und »Musica Humana« (Mikrokosmos). Diese Notationsformen, die als Bilder in einer typischen Aufführungssituation nur der Pianist zu sehen bekommt, erschweren diesem nicht nur das Lesen, sondern zwingen ihn dazu, die Noten abzuschreiben oder auswendig zu spielen. Darüber hinaus garantieren sie so die Veröffentlichung der Partitur als Faksimile des Autographen. Daraus ergeben sich: eine Radikalisierung der bei allen Formen verschriftlichter Musik vorhandenen Diskrepanz zwischen notiertem und klingendem Werk, eine eher autoritäre Haltung dem Interpreten gegenüber, welcher, indem er das Stück abschreibt – den Schreibprozeß nachstellt und wiederholt – oder, indem er es auswendig lernt, gezwungen ist, sich sehr intensiv mit

1 Manchmal greift sie auch, wie in *Vox Balaenae*, in die Tiefe, davon soll aber hier nicht die Rede sein.

2 Wie der Weltraum wird auch der Aufführungsraum durch Stimmen und Trompeten aus dem Off – *Ancient Voices of Children, Star Child* – von der Musik gefüllt oder, wie in *Night of the Four Moons*, von den Musikern durchschritten und bemessen.

3 Vgl. Suzanne MacLean, *George Crumb, American Composer and Visionary*, in: *George Crumb, Profile of a Composer*, hrsg v. D. Gillespie, New York 1986.

4 *Night of the Four Moons* wurde während und als Kommentar zu der Mondlandung von Apollo 11 komponiert.

5 George Crumb, *Profile of a Composer*, S.24. Aus den ersten und letzten Sätzen *Night of the Electric Insects* lassen sich ohne große Schwierigkeiten Hubschrauber heraushören: *Crucifixus (Symbol) Capricorn (R.L.F.)*, *Makrokosmos I, Teil 1, Nr. 4*.

dem Stück zu befassen, um es überhaupt spielen zu können und eine ständige Auseinandersetzung mit der Handschrift des Komponisten.

Dieser Überdeterminierung in Bild und Wort folgen auch die klanglichen Dimensionen seiner Musik. Zum einen kommt in einigen Kompositionen die von Crumb oft verwendete Numerologie als Kompositionsmittel ins Spiel: Bestimmte »magische« Zahlen (im Band I zum Beispiel ist es die Zahl sieben) tauchen in einem Stück als Intervallgehalt oder rhythmisches Motiv immer wieder auf und lassen sich, ähnlich wie die Tierkreiszeichen, auf eine Vielfalt von (meist religiösen) Zusammenhängen beziehen. In *Black Angels*, wo Crumb das Prinzip des auf Zahlen bezogenen Komponierens vielleicht am stringentesten anwendet, wird der »7« ein göttlicher Gehalt zugewiesen. Eine andere Technik der Bedeutungsmaximierung besteht im Einfügen von Zitaten. Am auffälligsten ist wahrscheinlich das dreimal ansetzende Zitat von Chopins Fantasie-Impromptu cismoll op.66 in Band I, Teil 3, Nr.3. Es handelt sich um einen wichtigen Zeitpunkt im Zyklus: dem längsten und vorletzten Stück, bevor der Klang der kreisenden Viertongruppen des letzten Stücks *Spiral-Galaxy* verfliegt. An dieser Stelle erscheinen ein letztes Mal die spieltechnischen Konventionen des neunzehnten Jahrhunderts, um dann schließlich den Glissandi und Flageolets des zwanzigsten Jahrhunderts weichen zu müssen. Gleichzeitig handelt es sich um ein Zitat, welches mit dem Titel *Dream Images (Love-Death Music) Gemini (F.G.L.)*⁶ gekoppelt, Assoziationen an ein verträumtes, leicht dekadentes Europa des 19. Jahrhunderts weckt.

Crumbs Kosmologien sind nicht einheitlich, sie bündeln eine Vielfalt von Bedeutungszusammenhängen – historische, biographische, metaphysische – und Ausdrucksmittel – Bild, Wort und Klang – und bringen sie in eine neue, zwar völlig willkürliche, aber in sich geschlossene Ordnung. Dieser Umgang mit Kulturgeschichte wurde mit Theorien über die Postmoderne in Verbindung gebracht und als Pastiche, als Reaktion auf die steigende Unverfügbarkeit eines persönlichen Stils, bezeichnet⁷. Solche Haltung läßt sich aber ebenso, wie es die Literatur auch interpretiert, mit einer als spezifisch amerikanisch ausgelegten, transzendentalistischen Geschichtsauffassung in Einklang bringen, die jeden Augenblick der Geschichte mit dem Augenblick der individuellen Wahrnehmung vereint sieht⁸. Doch diese eher geschichtsphilosophisch operierenden Interpretationsansätze erklären noch nicht, weshalb es dieser enormen Semantisierung der Musik bedarf. Einer Aufladung mit Bedeu-

tung, die zur Folge hat, daß man mehr über diese Musik spricht als daß man sie hört beziehungsweise sich beim Hören an den mitgelieferten, in Worten formulierten Hinweisen orientiert. Damit macht man nicht den Klang sondern die geschichtsphilosophischen Ansichten des Komponisten zum Gegenstand des musikwissenschaftlichen Diskurses. Dem generellen Problem der Zugänglichkeit der neuen Musik wird in den *Makrokosmos*-Zyklen also mit einer Art neuen Programmmusik begegnet: Der Hörer, der Klänge dieser Art und Komplexität nicht kennt oder einfach nicht mag, kann sich von der dem musikalischen Text mitgelieferten Interpretation leiten lassen. Es kommt keine Sprachlosigkeit auf, denn die Musik hält von vornherein eine allgemein zugängliche Sprache bereit.

In seinem Aufsatz *Music: Does it Have a Future* begrüßt Crumb die durch Tonträger ermöglichte historische und geographische Erweiterung der musikalischen Erfahrung: »The geographical extension means, of course, that the total musical culture of Planet Earth is 'coming together,' as it were«⁹. Die verschiedenen Bedeutungssphären der *Makrokosmos*-Zyklen scheinen diese musikalische Globalisierung zu inszenieren und zu zelebrieren. Doch dann müßte man auch Einflüsse anderer Kulturen in den Stücken erwarten. Tatsächlich aber stammen bis auf die Kamikaze-Piloten des *Tora! Tora! Tora! (Cadenza Apocalittica) Scorpio (L.K.)*¹⁰ alle Bezüge aus einem emphatisch europäischen Kontext: Crumb bemüht christliche, griechische, und keltische Mythologie, verschiedene europäische Sprachen, Musiken (Chopin), Literaturen (García Lorca), gelehrte und magische Schriften (Nostradamus). Die parallele Ordnung zwischen den Makrokosmen und Mikrokosmen stellt einen geschlossenen Kreis an europäischem Bildungsgut her, in dem man sich dann frei bewegen kann. Ich als Hörer oder Leser kann von einem beliebigen Punkt ausgehen und innerhalb dieser Ordnung ständig neue Bezüge herstellen. Von Crumbs Tochter Elizabeth Ann Crumb beispielsweise und dem ihr gewidmeten *Twin Suns (Doppelgänger aus der Ewigkeit) (Symbol) (Gemini) (E.A.C.)*¹¹ erreiche ich über das gemeinsame Sternzeichen des »Zwillings«, oder über die romantischen Topoi »Doppelgänger« und »Liebestod« das Stück *Dream Images (Love-Death Music) Gemini (F.G.L.)* und über die in Klammern gesetzten Initialen den spanischen Dichter Federico García Lorca. Von dort aus verweist das Chopin Zitat auf das vermutlich Chopin gewidmete Stück *Rain Death Variations Pisces (F.C.)*¹², über gemeinsame Tierkreiszeichen käme ich dann zu *Proteus Pisces (W.R.C.)*¹³ und

9 George Crumb, *Profile of a Composer* S.16-7. Im gleichen Aufsatz findet sich eine weitere Zuschreibung für die Formen Kreis und Spirale, die er mit Zeitvorstellungen verbindet: »And it is probable that today there are more people who see culture evolving spirally rather than linearly. Within the concentric circles of the spiral, the points of contact and the points of departure in music can be more readily found.« S.16.

10 *Makrokosmos* II, Teil 2, Nr.3

6 Federico García Lorca

11 *Makrokosmos* II, Teil 1, Nr.4

7 Vgl. Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991.

8 Vgl. Ralph Waldo Emerson, *History*, in: *Self-Reliance and Other Essays*, New York 1993.

12 *Makrokosmos* II, Teil 1, Nr. 3

13 *Makrokosmos* I, Teil 1, Nr. 2

so weiter. Das Potential an Verweismöglichkeiten bildet ein geschlossenes System mit einer festen Anzahl von Elementen, das offenbar keiner fremden Einflüsse mehr bedarf. So würde sich das Fehlen von Einflüssen anderer Kulturen erklären. Denn wie in Jorge Luis Borges »Bibliothek von Babel«, in der fast unendlich viele Bücher aus einem eingeschränkten Zeichensatz stehen, sind auch hier die Kombinationsmöglichkeiten fast grenzenlos. Der bekannte Kulturkreis wird zum Spielraum der Verweise, die fremde Kultur wird registriert, aber nicht eingebunden. Und welch besseren, zum Symbol stilisierten Fixstern in diesem Kosmos gäbe es, um dem Kreisen um die Bildungsgüter Europas ein Zentrum zu geben, als der Stolz eines jeden bürgerlichen europäischen Wohnzimmers: das Klavier.

Die Bedeutungsflut hat den weiteren Effekt, daß die Trennung der Musik in eine sichtbare Partitur, an der Botschaften abzulesen sind, und in eine klangliche Oberfläche noch verschärft wird. Die Partitur selbst zerfällt in die Darstellung musikimmanenter Inhalte und in die schriftliche und bildhafte Vermittlung von äußeren Inhalten, so daß man schwer sagen kann ob sie nun dem Interpreten oder dem Hörer zgedacht sei.

An sich ist das Anheften von Bedeutungen an die Musik nichts Neues. Die numerologische Konstitution der Musik entstammt schließlich der pythagoräischen Tradition und die Vorstellungen von »Musica Mundana« und »Musica Humana«, sind, rezipiert durch die spätantike und mittelalterliche Musiktheorie, in Umlauf gekommen¹⁴. Die Forderung nach Metaphysik in der Musik erreicht schließlich den Zenit der Anmaßung mit der Kunstreligion der Romantik. Was aber an Crumbs Musik neu ist, ist die Fülle der Bedeutungen, die Überdeterminierung. Doch gerade diese kann – so widersprüchlich es ist – die Musik von ihrer metaphysischen Pflicht befreien. Sie erzeugt eine semantische Dichte, die früher oder später implodieren muß; keine Musik kann diesem Druck standhalten. Die von außen gesetzten Inhalte sprengen die musikalische Form, die tradierten metaphysischen Ansprüche an die Musik werden vom Bedeutungsschrapnell zerfetzt, übrig bleibt der Klang.

Um trotzdem das Spiel des Verweisens weiterzutreiben: Der Titel *Makrokosmos* verweist direkt auf Bartóks Klavierschule *Mikrokosmos*. Crumb selbst jedoch erklärte, der Bezug zu Bartók sei rein äußerlich, eigentliche Inspirationsquellen seien eher Schubert und Chopin. Dennoch sind in diesen Kompositionen klavierpädagogische Implikationen wirksam. In den beiden ersten Bänden des *Makro-*

kosmos ist eine Beschäftigung mit dem Klavier und den klavierspezifischen Spieltechniken zu erkennen. Band I und II des *Makrokosmos*-Zyklus stellen auch ein Kompendium neuer Spieltechniken dar. Der Pianist muß nicht nur mit dem Klavier als Klavier umgehen, nämlich auf der Tastatur spielen, er muß auch im Inneren des Klaviers spielen: Es werden Flageolettöne angegeben, Pizzicatospiele auf den Seiten, gefordert werden präzise notierte Glissandi – mit der Fingerkuppe, dem Fingernagel oder metallenen Fingerhüten zu spielen –, die auch durch perkussive Effekte – Ketten, die auf die Saiten fallen – ergänzt werden. Das Klavier ist nicht mehr nur ein Klavier, es soll auch als Schlag-, Streich- oder Zupfinstrument verstanden und gespielt werden. Einen ähnlichen Rollenwechsel erfährt auch der Pianist: Er ist nicht nur Instrumentalist, sondern auch Sänger und Schauspieler, wenn er in das Klavier hineinpfeift, singt, stöhnt, flüstert oder brüllt. Die Techniken, die Crumb verwenden läßt, zielen alle auf eine Erweiterung und Umdeutung des konventionellen Verständnisses vom Interpreten und dem, was er macht. Der technische Mikrokosmos, den Bartóks Klavierwerk lehrt, wird in Crumbs *Makrokosmos* durch neue Rollen und Ausdrucksmöglichkeiten für den Pianisten erweitert.

Die Bände III und IV des *Makrokosmos*-Zyklus verlassen den Tierkreis und wenden sich dem Thema der Nacht und den vom französischen Mathematiker und Physiker Pierre Simon Laplace dokumentierten Bewegungen der Himmelskörper zu. Aber es sind nicht nur die Sternzeichen ausgeschöpft. Die Verwendung von zwei verstärkten Klavieren (und zwei Pianisten) und verschiedenen Schlaginstrumenten in *Makrokosmos III Music for a Summer Evening* 1974 bestätigt die Tendenz aus den beiden vorangegangenen Bänden: Das Klavier als Soloinstrument, wie auch die Rolle des Pianisten als alleiniger Bezwingen der technisch ausufernden Musik ist ausgereizt – technisch wie historisch-musikalisch. Das Klavier als musikalisch-ideeller aufs Bürgerliche eingengte Kosmos des 19. Jahrhunderts drängt nach außen, ins 20. Jahrhundert, in die weiten des kosmischen Raumes. ■

14 Vgl. Kathi Meyer-Baer, *Music of the Spheres and the Dance of Death. Studies in Musical Iconography*, Princeton, New Jersey 1970.