

Susanne Kogler

Dichtung und die Poetik der Stille

Zur Funktion von Klang, Wort und Bild im zeitgenössischen
Musikschaffen

Ausgehend von einer aktuellen grundlegenden Definition von Dichtung und einiger allgemeiner Überlegungen zum Verhältnis von Musik und Lyrik heute widmet sich mein Beitrag folgenden Aspekten des Verhältnisses von Klang, Wort und Bild im zeitgenössischen Musikschaffen: Dichtung als Formelement und struktureller Hintergrund in der zeitgenössischen Musik, Dichtung als kontemporäres Element zwischen den Epochen, Dichtung und die Schaffung eines spezifischen künstlerischen Sinns in der Musik, Dichtung zwischen Gesang und Sprache sowie Dichtung als Ausdrucks- und Dokumentationsmittel für Komponistinnen und Komponisten. Anhand von zeitgenössischen Stücken wie den Sappho-Vertonungen der bei Graz lebenden Komponistin, Pianistin und Performerin Elisabeth Harnik oder aktueller kompositorischer Beschäftigung mit poetischem Text im Œuvre der in Wien lebenden Flötistin, Komponistin und Performerin Pia Palme werde ich darlegen, inwieweit die fünf oben genannten Aspekte für eine Analyse des Zusammenspiels von Musik und Dichtung im zeitgenössischen Kunstschaffen fruchtbar gemacht werden können. So trägt Dichtung in jeweils unterschiedlicher Weise zu Struktur und Form sowie der jeweils spezifischen Ausdrucks- und Sinnstiftung eines Werkes bzw. Stücks bei, kann aber auch als Dokumentationsmittel des kreativen Prozesses fungieren. Für die ästhetische Wirkung ist der multimediale Raum, der zwischen Sprache, Klang und Bild entsteht, entscheidend. Stille erscheint als eine wesentliche Bedingung seiner Konstituierung, die auf der Fähigkeit aller Beteiligten zuzuhören beruht. Diese wird als politisch relevant angesehen. Um eine Entwicklungsreihe zu dieser aktuellen Produktion zu skizzieren, dient die späte Lyrik-Vertonung *Risonanze erranti* (1986) des für die neue Musik bis heute einflussreichen italienischen Avantgarde-Komponisten Luigi Nono (1924–1990) als Ausgangspunkt, in der schon alle diese Aspekte erkennbar sind. Dichtung fungiert darin als Katalysator und Kern einer reflexiv-sinnlichen Hörästhetik mit gesellschaftspolitischen emanzipatorischen Zielsetzungen, die nicht zuletzt von einer an weibliche Traditionslinien anknüpfenden feministischen Sichtweise getragen wird.

Musik und Lyrik heute

Dichtung, Poesie und Lyrik bezeichnen allgemein gesprochen dieselbe Kunstform. Seit der Antike unterscheidet man Lyrik bekanntlich von Epos und Drama, wenn sich auch in den unterschiedlichen Epochen die mit diesen Begriffen verbundenen Gestaltungsvorstellungen selbstverständlich verändert haben. Versucht man dennoch, eine grundlegende Definition für Lyrik zu finden, ist zunächst an die Nähe zur Musik zu denken, die der Definition von Lyrik in unterschiedlichen Ausformungen und Kontexten dient. Dabei erscheint es nicht uninteressant, den Faktor Zeit als Ausgangspunkt heranzuziehen, zumal dieser aufgrund der sich rasant beschleunigenden Technologiefortschritte heute neben dem Aspekt Raum besondere Beachtung verdient (siehe dazu u. a. Couldry und Hepp 2023, 129–154). Im von Hermann Danuser herausgegebenen Handbuch zur musikalischen Lyrik hat Reinhold Brinkmann bereits 2004 Zeit als Bestimmung für Lyrik vorgeschlagen: Diese sei „durch die fiktive Suspension der Zeitfortschreitung ausgezeichnet, durch den Anschein einer Neutralisierung der Zeit“ (2004, 20). Müsste man auch in Betracht ziehen, dass dieser Einstand der Zeit für die Musik generell fiktiv ist, sei Lyrik dennoch im Besonderen mit „dem einzelnen gelebten Augenblick, dem erfüllten Moment“ verbunden, während Epik aufgrund des erzählten Zusammenhangs in der Zeit fortschreite. Lyrik sei also eher stationär, vermittelte demnach „geistige Stationen, Gedanken, Gefühle“ (Brinkmann 2004, 21). Dass die Lyrik zum Statischen und Bild tendiert, zeigt sich unter anderem an Hans Pfitzners Definition der Kategorie des Lyrischen als „das Geschlossene, das Raumgreifende, eine musikalische Zeit, die auf alles dynamisch vorwärts Treibende verzichtet“ (zit. nach Danuser 2004, 165). Hermann Danuser weist diesbezüglich darauf hin, dass hierbei ein „nicht hierarchischer musikalischer Diskurs“ (2004, 165) entsteht. Der Begriff der *musikalischen Lyrik* impliziert den Wunsch nach einer Vereinigung mehrerer Kunstmäßigkeiten, wie er im neunzehnten Jahrhundert bestimmt wurde (vgl. Brinkmann 2004, 23). Als oder in Verbindung mit Lyrik wie beispielsweise im Lied wird somit die zeitliche Struktur der Musik in besonderer Weise auf den Augenblick ausgerichtet und tritt damit in Gegensatz zu einer teleologisch fortschreitenden musikalischen Zeit, wie sie etwas die Symphonik Beethovens prägte. In der Verwendung des Liedbegriffs zeigt sich zudem die Interdisziplinarität der Lyrik, bezeichnete ein Lied im neunzehnten Jahrhundert doch sowohl die musikalische Komposition als auch ein rein sprachliches Gebilde. Das Lied ist somit eine Gattung, wie Brinkmann es formulierte, „die von vornherein im Zwischenreich von Sprache und Musik angesiedelt ist“ (2004, 25). Auch Sprechen wird im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert im deutschen Sprachraum als Singen aufgefasst, wie etwa Autoren wie Eichendorff deutlich erkennen lassen

(vgl. Brinkmann 2004, 45). Sowohl die Musik als auch der Text sind von einem individuellen Ton gekennzeichnet.

Dafür, dass ein einzelnes Wort die ganze Welt zum Singen bringen kann, kann auch Hölderlin als Gewährsmann herangezogen werden. Den Dichter als Sänger zu verstehen, geht nicht zuletzt auf die Rezeption von Antike und Mittelalter zurück. Mit Orpheus ist diese Vorstellung nachhaltig in die Musikgeschichte eingedrungen und hat bis heute Gültigkeit. Im Begriff der Dichtung steckt ferner der Verdichtung, der formalen Gestaltung der Sprache, die oft auch als Musikalisierung verstanden wird. Diese Verdichtung kann allerdings auch eine Ausdünnung sein, kann man doch Lyrik auch als „die Gattung der konzisen und konzentrierten Form“ (Meyer 2004, 229) bezeichnen. Gerade Kürze repräsentiert einen besonderen Wert. Auch Kürze ist mit einer Reflexion der Zeit verbunden. Andreas Meyer nennt „die erlebte Spannung von verbrauchter und (an den Augenblick) verschwendeter Zeit“ (2004, 229) als spezielles Charakteristikum von Lyrik im zwanzigsten Jahrhundert, man denke nur an Mallarmés fast leere Buchseite oder die Kürze des Lebenswerks von Anton Webern.

Die Vorstellung von einem wirkungsmächtigen Wort, die in die Romantik verweist, zeigt sich sowohl im Bereich der vertonten Lyrik zum Beispiel bei Luigi Nono, als auch im Bereich der Musikdramatik, wo bekanntlich Giuseppe Verdi die für den Handlungsverlauf entscheidende *parola scenica* produktiv machte.

Von Anfang an hat auch das Fehlen der Worte im Bereich der Lyrik Tradition, man denke nur an die beliebte Instrumentalgattung *Lieder ohne Worte*, und neben der Ironie war bekanntlich das Fragment eine zentrale Ausdrucksform der Romantik. In Stücken der deutschen Nachkriegsavantgarde wurde Sprache zum reinen Lautmaterial oder war – mitunter nach seriellen Musikalisierungsprozessen – auch nur latent virtuell anwesend. Bei Pierre Boulez ist das Gedicht zugleich Zentrum und Abwesenheit (vgl. Reichert 2004, 325–327). Nonos Extremposition, Fragmente Hölderlins nur in die Partitur einzutragen, ohne dass diese dem Publikum zu Gehör gebracht würden, ist mit dem Gedanken verbunden, damit „schweigende Gesänge aus anderen Räumen, anderen Himmeln“ (Reichert 2004, 327) in die Komposition einzubinden. Die Fragmente, die als Spielanweisungen für die Musiker fungieren und von Innehalten signalisierenden Fermaten begrenzt werden, öffnen den Raum für weitere Räume und die Stille „zeitlosen Singens“, wie der Komponist selbst schrieb (zit. nach Reichert 2004, 328). Laut Klaus Reichert ist hier der Text „ganz Musik geworden“ (2004, 328). Diese Position, die sich auch bei Komponisten der sogenannten gemäßigteren Moderne wie Hans Werner Henze findet, verbindet das zwanzigste Jahrhundert eng mit dem neunzehnten.

Bezeichnet man üblicherweise die Postmoderne als jene Epoche, in der eine Fortschrittsgeschichte und damit eine große Erzählung unmöglich geworden ist,

so ist es doch das neunzehnte Jahrhundert, in dem durch den Historismus bereits im Sinne eines „imaginären Museums“ verschiedenste Epochen zur gleichen Zeit präsent wurden. „An der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert entsteht in der Literatur eine Art von imaginärem Museum, indem sich für Interesse und Zugriff der Komponisten eine ganze Reihe thematisch stilistisch zu gliedernder Räume denken ließe“ (Kreutzer 2004, 129). Diese Verfügbarkeit der Dichtung für die Musik beeinflusste die Gestaltung musikalischer Kompositionen mit Text maßgeblich.

Wohl nicht zuletzt aufgrund dieser Wurzeln in der Romantik erscheint Lyrik allerdings auf den ersten Blick nicht unbedingt dazu geeignet, die Kunst des zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhunderts zu charakterisieren. Das Verschwinden der Sprache ist auch mit dem Aspekt des Verstummens verbunden, der im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert zunehmend ambivalent erscheint, steht doch nach diversen Krisen der Sprachlosigkeit von Hugo von Hofmannsthal bis Paul Celan oder Ingeborg Bachmann und multiplen Krisen der Welt situation heute die Kunst immer wieder generell auf dem Spiel.

Mitunter wird Lyrik, noch deutlicher ist im Deutschen das Wort Poesie, auch als Gegenpol zur technischen Gestaltung und Weiterentwicklung der Welt gesehen. Oft wird diesbezüglich, wenn auch vielfach missverstanden, Adornos Wort herangezogen, dass sich nach Auschwitz keine Gedichte mehr schreiben ließen (siehe dazu u. a. Meyer 2004, 225; Kogler 2014). Nichtsdestotrotz bilden sich gerade aktuell neue Formen und Funktionen der Poesie heraus. Die im Poetry Slam deutlich herausragende performative Dimension der Lyrik erscheint hier im Besonderen von Interesse wie auch das Phänomen der an der Grenze zwischen den Gattungen operierenden lyrischen Prosa, das in der Literatur eine bedeutende Rolle spielt.¹

Schon bei John Cage hat die Stille die Musik letztlich im Klang der Wirklichkeit aufgelöst (vgl. Reichert 2004, 321–325). Heute erscheinen ähnliche Positionen zunehmend dringlicher, auch im Sinne einer Sprache der Dinge, die in Überwindung der Sprache des Menschen zu erreichen wäre.² In seinem berühmten Vortrag *Silence* hat Cage den Klang der Stille poetisch gefasst. Seine Lautgedichte wiederum lassen Sprache zum stummen Klangbild jenseits musikalischer Bedeutung werden (vgl. Reichert 2004, 321–325).

Im zwanzigsten Jahrhundert ist unter dem Begriff der Lyrik eine Vielfalt an Formen verstanden worden. Als technische Minimaldefinition kann mit Dieter

¹ Zu nennen wären hier insbesondere österreichische musikaffine Dichter und Dichterinnen wie Friederike Mayröcker oder Julian Schutting.

² Diesbezügliche Überlegungen könnten eine Verbindung von aktuellen Positionen des Ecocriticism mit Ansätzen der Kritischen Theorie im Anschluss an Walter Benjamin darstellen. Siehe dazu unter anderem Vetlesen (2021).

Lamping Lyrik als „eine Rede in Versen“ genannt werden (1989, 23), was nicht unbedingt metrische Regulierung meint sowie Einzelrede nicht zwangsläufig die Existenz eines lyrischen Ichs. Allerdings wird die „graphische Strukturierung nach Zeilen“ als Kriterium genannt (Meyer 2004, 228). Impliziert lyrische Sprache demnach eine strukturelle Dimension, ist im Begriff Lyrik zugleich die Funktion einer freien und doch zugleich künstlerisch gestaltbaren Rede impliziert. Die freie ungebundene Form der Dichtung entspricht den Entwicklungen in der Musik hin zur musikalischen Prosa, wie sie etwa bei Arnold Schönberg im Besonderen zur Zeit der a- bzw. freitonalen Kompositionen zu finden ist.

Luigi Nono *Risonanze erranti*

Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari (1986) kann mit dem Musikwissenschaftler Jonathan Impett als das Komplement zu Nonos größtem Werk, dem *Prometeo, Tragedia dell'ascolto* (1984), angesehen werden (vgl. Impett 2019, 443–447). Die Komposition erscheint hinsichtlich ihrer Materialbehandlung, Formgenese und Ästhetik bis heute als zukunftsweisend. Impett beschreibt das überlieferte Material zur Komposition als eine Fusion aus zwei in etwa zeitgleich entstandenen Kompositionssprojekten: einerseits einem Liederzyklus basierend auf Stücken von Guillaume de Machaut, Johannes Ockeghem und Josquin Desprez, andererseits aus einem vorerst textlosen Stück für Mezzosopran, Flöte, Piccolo, Kontrabassflöte, Klarinette in C, Kontrabassklarinette, Tuba und Euphonium. Über die Hinzunahme der Dichtungen von Herman Melville und Ingeborg Bachmann verschmolzen beide schließlich zu einem neuen Projekt (vgl. Impett 2019, 442).

Die Form des Liederzyklus korrespondiert mit dem Text-Netzwerk, das Nono gemeinsam mit dem italienischen Philosophen Massimo Cacciari während der Arbeit am *Prometeo* als Grundlage für das Libretto entwickelt hatte. Alle drei Lieder handeln von Verlust und Trauer: *Malor me bat*, *Lay de plour* und *Adieu mes amours*.

Jedes der drei Lieder wird in 23 Fragmente geteilt, Pausen und Fermaten werden hinzugefügt. Die Fragmente werden auf Alt, Tenor und Bassregister verteilt. Daraus konstruiert Nono eine Monodie, um daraus wieder eine vierstimmige Motette zu komponieren. Impett nennt die Textur einen „minimalen Kontrapunkt“ (2019, 443; trans. SK). Noten werden durch Pausen ersetzt, Entfernung werden vergrößert. Selten kommen mehr als zwei Stimmen zusammen, Simultanität entsteht durch Echo, Verdopplung oder Transposition. Imitation wird durch die ent-

stehende Komplexität des Zusammenklangs zu verändernder Resonanz, die die Wahrnehmung prägt.

Transposition und Verzögerung konnten mit einer neueren Computertechnik präziser durchgeführt werden, Samples in Echtzeit hergestellt werden, sodass eine neue Stufe in der digitalen live-Elektronik erreicht wurde. Der akustische Raum, vielfältige Zeiträume und Erinnerung strukturieren das Material, aus dem *Risonanze erranti* entsteht. Die Reduktion von Melvilles Sammlung *Battle Pieces and Aspects of the War* von 1866, die den amerikanischen Bürgerkrieg reflektieren, tritt als weitere Resonanz hinzu. Auch aus Bachmanns Gedicht *Keine Delikatessen* von 1963 wählt Nono Fragmente aus, sodass ein neues semantisch-phonetisches Netzwerk und Resonanzen entstehen können, die sowohl im originalen Kontext als auch für Nono persönliche Bedeutung haben (vgl. Impett 2019, 443). Der Inhalt des Gedichts korrespondiert mit der Forderung in ihrem Nono bekannten Essay *Musik und Dichtung*, dass die Künstler die moralischen und geistigen Herausforderungen ihrer Zeit annehmen und darauf reagieren sollten. Zudem thematisiert das Gedicht den kreativen Prozess, der Nono zu dieser Zeit ebenfalls grundlegend beschäftigte.

1986 werden beide Projekte unter dem Titel *Risonanze erranti* für eine Aufführung in Köln vereint. Hans Höller hat die poetologische Dimension des Gedichts und dessen Bedeutung für Nono erläutert (vgl. 1998). Bachmanns poetologische Reflexion entspricht der Nonos: Kunstferne muss in die Kunst eingehen. Ein neuer Schaffensprozess ist daher von Nöten, der als durchschritterner Weg in Spuren ins Werk selbst eingeht (vgl. Höller 1998, 81–93). In *Keine Delikatessen* ist das Kunstfremde die Welt des Geschäfts, der Warencharakter, der alles erfasst – auch die Gebilde der Kunst. Die Vermarktung der Lebensmittel als Delikatessen wird mit dem ästhetischen Konsum des Kunstwerks verbunden. Ein grundlegendes Problem ist für die Dichterin, wie die Kunst den Schein der Warenwelt auflösen könnte, „um wieder authentische menschliche Erfahrungen möglich zu machen“ (Höller 1998, 92). „Die Sprache von Keine Delikatessen bewegt sich paradoixerweise auf das Verstummen zu“ (Höller 1998, 92). Das Verstummen ist „Voraussetzung des Schreibens in unserer Zeit“ (Höller 1998, 92), es ist der kunstferne Weg, der in den Vorstufen des Gedichtes fassbar wird. Ekel erscheint als affektive Triebkraft, die destruktive Negativität wird sich „von Textstufe zu Textstufe ihrer Geschichtlichkeit und poetologischen Relevanz bewusst“ (Höller 1998, 92). Das Werk ist der Prozess der Kreation, die Interpretation und Rezeption sind dessen Mimesis.

„1985 Venezia Freiburg Köln Milano Berlin 1987“ notiert Nono in die Reinschrift des Stückes (zit. nach Impett 2019, 448). Das zeigt, dass er das Stück als Prozess betrachtet, im Zuge dessen es seine Form fand. Bereits die ersten Aufführungen spielen als Stationen in diesem Prozess eine Rolle. Erinnerung und Imagination verbinden sich sowohl beim Komponieren als auch beim Hören (vgl. Impett 2019, 449).

1985 hatte er in Toledo an einer Klostermauer den berühmten Spruch gefunden, dass es keine Wege gäbe, sondern nur das Gehen, eine Phrase eines Gedichts des spanischen Lyrikers Antonio Machado. Nietzsches Wanderer und die kontinuierliche Suche von Cacciari's *Prometheus* bildeten den Hintergrund für diese Position, die Bachmanns Gedicht mit Nonos Musik teilt. In der geteilten Sinnsuche wird Hören produktiv, Ziel wie Voraussetzung von Sinn.

Mit Nonos Stück führt eine Traditionslinie in die Gegenwart, die die produktive Rezeption als eine dem Werk eingeschriebene Dimension kenntlich macht. Für die Aufführung in Berlin und Paris 1987 nahm er Kürzungen vor, die den Resonanzschichten zwischen Perkussion und Live-Elektronik mehr Zeit einräumten. Diese Änderungen weisen darauf hin, wie das Stück wahrgenommen werden soll. Die Fragmente enthalten als sinnvoll erkennbare melodische, rhythmische und semantische Figuren. Da Wiederholungen oder auch zwingende Kontinuität fehlen, bleibt die Wahrnehmung an den Augenblick gekoppelt, die Echos und Erinnerungen bieten Reflexionsmaterial. Fermaten, lange Stille und die Passagen des Schlagzeugs sowie die elektronischen Resonanzen überschreiten die Grenzen von Echo, Erinnerung und bewusster Reflexion. Das Ohr führt zu individueller Erfahrung und individuellem Verstehen. Individuelle und geteilte Wahrnehmungen spielen zusammen. Es entsteht eine Dialektik zwischen Gesellschaft und Einzelnen. Lange Stille im Konzertsaal erscheint ebenso politisch wie rhetorische Interventionen. Die Aufmerksamkeit wird auf die geteilte Gegenwart und die transformative Kraft gemeinsamer Reflexion gelenkt. Aktives Zuhören ist nicht mehr optionale Zutat, sondern ein strukturelles Element der kompositorischen Sprache.

Zahlreiche Komponistinnen und Komponisten wurden von Nonos Weg inspiriert. Auch Stücke zeitgenössischer Komponistinnen können in dieser poetischen Traditionslinie betrachtet werden, die Stille und Klang zu einem reflexiven zeitüberschreitenden Hörraum verbindet.³ Dichtung erscheint dabei als kontemporäres Element zwischen den Epochen. Der virtuelle Raum, der entsteht, ist zugleich Zukunfts- und Erinnerungsraum. Intertextualität bestimmt die Assoziationen, zu denen er inspiriert. Unterschiedliche Klang- und Zeiträume greifen bei dieser Konzeption ineinander, Gleichzeitigkeit wird zum vorherrschenden Erfahrungsmodus.

³ Auch Beat Furrers Œuvre wäre dieser Traditionslinie zuzurechnen sowie die explizit weibliche Erkundung des Hörraums durch Pauline Oliveros.

Elisabeth Harnik: (Sappho-)Fragmente

Diese schon bei Bachmann und Nono angelegte intertextuelle Struktur findet sich zum Beispiel auch in Werken der österreichischen Pianistin und Komponistin Elisabeth Harnik. Durch die von ihr zitierten Verse, die oftmals als Titel fungieren, knüpft sie an unterschiedliche Dichter, häufig Dichterinnen an. Der spezifische Sinn stellt sich beim Hören und Reflektieren des Gehörten ein. Unter anderem hat Harnik Fragmente von Sappho künstlerisch bearbeitet, darunter *of all stars the most beautiful* für Klavier solo 2018⁴ und *someone will remember us* 2020.⁵ Das Stück entwickelt durch die langsamen Gesten der Musiker:innen einen Hörraum, der sowohl Ausführende als auch Publikum quasi in eine andere Zeit entführt, die zugleich überzeitlich, neu und gegenwärtig ist.

Eine weitere von Harniks neueren Kompositionen ist *in change is rest*, eine Raummusik für vier Chorgruppen, Solist:innen, Orgel, Akkordeon und zwei Kontrabässe aus dem Jahre 2022/2023. Harnik verwendet darin Texte nach Heraklit und ein Fragment von Sappho (vgl. 2023, o.S.). Die Komposition kann als Meditation angesehen werden, in der sowohl die Künstler:innen als auch das Publikum durch die Klänge und diese begleitenden Textfragmente zur Reflexion angeregt werden sollen. Die räumliche Disposition von vier Chorgruppen und Solist:innen, die sich auch verändert, lässt die Wahrnehmung, das Hören selbst zum Gegenstand der Reflexion werden, wie die Komponistin ausführt:

Jede Änderung der Raumpositionen der Chorgruppen bedeutet auch immer eine Verschiebung der Hörwahrnehmung der Zuhörenden. Das Hören kann sich selbst zuhören, es wird sich selbst gewahr und je nach Sitzplatz im Raum, stellen sich beim Publikum zusätzlich zur individuellen ‚Gestimmtheit‘, unterschiedliche Wahrnehmungen der raumklanglichen Wirklichkeit des Werkes ein. (Harnik 2023, o. S.)

Das Stück gliedert sich in sieben formale Abschnitte, deren Titel die Zuhörenden zur assoziativen Deutung der Klänge und zur aktiven Reflexion anregen:

- I – the unlike is joined together
- PATTERN
- TRANSITION
- II – treshold
- III – change
- IV – a mixture separates when not kept in motion
- V – transformation
- VI – the harmony of the world is a harmony of oppositions

⁴ Siehe Videoaufnahme unter: <https://www.youtube.com/watch?v=XDfjBnJzGoQ>.

⁵ Siehe Videoaufnahme unter: <https://www.youtube.com/watch?v=VoNXLLcCmTo>.

VII – time is a child playing at draughts
 (Harnik 2023, o. S.)

Der Inhalt, dass das Leben einem ständigen Wandel unterworfen ist und die Gegensätze letztlich ineinander übergehen, ist Thema des Stückes. Es wird durch die Dichtung eindeutig bezeichnet, allerdings in einer Weise, die einen weiten Spielraum für Assoziationen offenlässt und individuelle, persönliche Bezüge neben allgemeinen erlaubt. Durch die sich verändernde Verteilung der Solist:innen im Publikum und die von der Komponistin verlangte körperliche Nähe – die Solist:innen sollen an bestimmten Stellen einzelnen Zuhörenden die Hand auf die Schulter legen – wird dieses auch individuell angesprochen und zur aktiven Wahrnehmung aufgefordert. Es entsteht auf Basis der zitierten Fragmente der Dichtungen ein gemeinsamer Hörraum, Hören wird zur gemeinsamen reflektierenden Aktion. Die Komponistin erklärt ihren Ansatz wie folgt:

Ich sehe mich als Künstlerin in der Verantwortung, die Komplexität unserer Zeit zu absorbieren und in meiner Arbeit zu reflektieren. Um mit Uneindeutigkeiten und Unsicherheiten konstruktiv umzugehen, finde ich es wichtig, Widersprüche zu erkennen und auszuhalten – das zeichnet für mich Offenheit aus. Und genau diesen offenen Möglichkeitsraum fand ich in den Fragmenten Heraklits, insbesondere im wiederkehrenden Thema seines Philosophierens: dem Prozess beständigen Werdens und Wandels. Seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Gegensätzen resonierte sehr stark in mir. Gerade im Kontrast zueinander, werden die Pole eines Gegensatzes besonders stark erfahrbar. (Harnik 2023, o. S.)

Ein Jahr später entstand die Komposition ... *spirat adhuc amor* (2023/2024), die ebenfalls ein Fragment Sapphos als Textgrundlage verwendet. Der Titel entstammt einem Gedicht von Horaz. Das Stück ist ein Auftragswerk des Ensembles Cantando Admont. Aus einem Obertonsingen schält sich langsam der von Sappho genannte Name der Geliebten, Anaktoria, hervor. Er wird als Lebensbezug der Dichterin zur Bekräftigung ihres Statements herangezogen, das den einleitenden Statements zur Frage, was das Schönste auf der Erde sei, kontrastierend gegenübersteht.

Some men say an army of horse and some men say an army on foot
 and some men say an army of ships is the most beautiful thing
 on the black earth. But I say it is
 what you love.

(Carson 2003, 27)

Die Kürze des Textes erlaubt es wiederum, einen assoziationsreichen Raum zu eröffnen, der die Zeit für persönliche Reflexionen offenlässt. Wie mit der bewusst gewählten Übersetzung von Anne Carson unterstreicht die Komponistin auch durch diesen Text für sie wichtige Standpunkte, nicht ohne allerdings den Zuhö-

renden genügend Freiräume für andere individuelle Deutungen zu eröffnen. Das Stück scheint dabei an den Standpunkt Nonos in *Risonanze erranti* anzuknüpfen. Die Komponistin schreibt in ihrem Einführungstext:

Anaktoria ist für mich die Konstruktion eines imaginären Raums der Verbundenheit und Fürsorglichkeit für alles was wir lieben, erschaffen einst im Akt des Dichtens Sappho's und weitergegeben an uns, hier und jetzt. Wir sind eingeladen, uns an der Wahrnehmung dieses Möglichkeitsraums aktiv zu beteiligen. Unsere Imagination kann bewusste und unbewusste Prozesse in Gang setzen als Basis für Veränderung. Sappho's Lied gegen den Krieg und für die Liebe, hineingesungen in die Zeiten des Krieges und der Zerstörung, damals wie heute – es könnte keinen besseren Zeitpunkt geben. (Harnik 2024, o. S.)

Die Stimme beinhaltet für die Komponistin wie für Nono einen besonderen Ausdruck, weil sie zugleich mit dem eigenen Körper und der Außenwelt verbindet. Dadurch sind in den stimmlichen Äußerungen auch immer bestimmte und unbestimmte Anteile enthalten, sie ist „ein Ort des Austauschs und Wechsels. In ihr verschmelzen sowohl Abgrenzung als auch Öffnung“, schreibt Harnik (2024, o.S.). Einzelne Wörter, die als solche verständlich sind, bestimmen die Aufmerksamkeit und den Assoziationsraum des jeweiligen Stücks.

Die Gegensätze, die Harnik mit ihrer Textauswahl thematisiert, können zugleich auch als poetologische Kommentare für ihr eigenes Schaffen, das zwischen Improvisation und Komposition unterschiedliche Modalitäten der Zeiterfahrung und der künstlerischen Entscheidungsfindung auslotet, angesehen werden. Der Ausgleich der Gegensätze bzw. deren Ineinanderfallen sind ebenfalls wiederkehrende Themen, mit denen sich die Komponistin beschäftigt.

Im Zentrum eines weiteren Sappho-Fragments, das einer älteren Komposition aus dem Jahr 2005 für vier Frauenstimmen zugrunde liegt, *belem*, steht die Frage, was zu tun sei.⁶ Die Komponistin nimmt sie von der antiken Dichterin auf und antwortet selbst in poetischer Form.

belem
für 4 Frauenstimmen (2005)
Text nach Sappho

Sappho:
Der Strophen und Verse zweites Buch XXVII
Weiß nicht, was ich zu tun;
denn entzweit ist das Denken mir.

Entzweit ist mir das Weiß.
Was tun;

⁶ Siehe Audioaufnahme unter: <https://soundcloud.com/austria-1/belem>.

nicht zu denken,
denn
ich
(Harnik 2024, o. S.)

Durch den Titel *belem*, was auf Slowenisch *weiß* bedeutet, ist die Komposition mit anderen Stücken Harniks verbunden, die ebenfalls auf Texten einer Dichterin basieren: Gertrude Stein. *White Object* ist der Titel einer 2001 entstandenen Miniatur für Stimme solo, die später zum Kernstück des Zyklus *Solo for Gertrude* wurde (vgl. Harnik 2019). Steins experimentelle Sprache korrespondiert mit der der Komponistin. Experimentelle Vokaltechniken und Sprachkompositionsmethoden finden wie in vielen Stücken Harniks auch in *belem* Verwendung: Sprachreduzierung, Wiederholung und Variation sowie Einsatz experimenteller Stimmtechniken. Harnik schreibt dazu: „Der Klang der Wörter, zerlegt in seine Laute, lenkt das Ohr auf den Sprachklang selbst. Klangschichten wie Flüstern, rhythmisch Gesprochenes, Ein- und Ausatemklänge oder Gesungenes durchdringen einander“ (2024, o. S.).

Die von Harnik gewählten Anknüpfungspunkte eröffnen eine Traditionslinie, die explizit weibliche Bezüge schafft, wie sie in der Kunst nach wie vor noch nicht allgemein etabliert sind. In diesem Sinne kann die Textwahl auch als feministisches politisches Statement angesehen werden. Die Reflexion, die mit den Kompositionen angeregt werden soll, zielt auf eine konkrete Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der Kultur. Im Zentrum stehen fragmentarische Verse, die Stille erscheint in ihrer Potenzialität als Raum positiven Neuanfangs. Es entsteht ein vom Publikum und den Ausführenden hörend zu erschließender von Simultanität geprägter, dynamischer, visionärer Klangraum, der zugleich Erinnerungsfunktion hat und eine neue Zeit kreiert. In diese wird die weibliche Tradition als kreativer, gemeinsamer Weg in die Zukunft eingeschrieben.

Pia Palme: Wechselwirkung(en)

Poesie hat bei der Komponistin und Performerin Pia Palme eine besondere Funktion. Einerseits dient sie als Textelement im Sinne eines Librettos oder Liedtextes, wobei sie gerne auch mit Dichterinnen zusammenarbeitet, wie etwa Anne Waldman. Andererseits ist aber die Poesie auch Palmes ureigenes Ausdrucksmittel, sei es, dass sie ihre Libretti selbst verfasst, sei es, dass sie Kompositions- und Probenprozesse schreibend begleitet. Die daraus hervorgehenden Texte bilden quasi einen zweiten Strang in ihrem Œuvre, der bislang noch wenig Beachtung erfahren hat. In *Notationen aus Zorn* beschreibt sie diese Praxis, die sie auch als Auto-

ethnographie bezeichnet (vgl. Palme 2017, 34–48). Der beschriebenen Traditionslinie gehört sie insofern an, als sie ihre Kompositionsweise als politische Handlung versteht. Ihre Werke sind jedoch keine politischen Werke, sondern es geht ihr um die Hörwahrnehmung im Unterschied zum Sehen. Als Frau habe sie in besonderer Weise gelernt, „zwischen den Zeilen zu lesen und hinter die Sprachstrukturen zu horchen“, erklärt die Komponistin, „ich höre in die Stille und lausche nach dem Ungesagten“ (Palme 2017, 35). Wie Harnik verweist sie auf die amerikanische Komponistin, Performerin und Aktivistin Pauline Oliveros, für die das Hören einen den gesamten Körper und auch den Geist umfassenden gesellschaftspolitisch zukunftsweisenden Akt darstellte (vgl. Palme 2017, 35). Für Palme ist auch das Denken, der Denkvorgang hörbar, als vokaler Prozess: „Ich kann mein Denken, meine geistige und bewusste innere Aktivität hören“ (2017, 35). In ihrem Komponieren will sie die Hörwahrnehmung grundlegend untersuchen, indem sie in sich hinein und aus sich heraus horcht. Das „Rauschen im Hintergrund“ und der „Klang der Stille“ (Palme 2017, 35) sind Teile der künstlerischen Klangerkundung. Das Persönliche wird im Sinne eines feministischen Hörens bewusst mit dem Politischen verbunden. Die Welt, wie sie gehört wird, wird zugleich re-komponiert. Hören soll aus einer feministischen Perspektive heraus neu definiert werden (vgl. Palme 2017, 36). Stille und Hören müssen laut Palme eine Aufwertung erfahren. Die Position der Hingabe, der Resonanz, ist für die Komponistin typisch weiblich (vgl. Palme 2017, 37). Sie ist damit analog zum *male gaze* in der Kunstgeschichte an einem *female ear* interessiert.⁷ *Feminist listening* ist, was Palme als Komponistin zu verwirklichen versucht: „Diese Form des Hörens erzeugt aktiv komponierend meine/jemandes Sonosphäre“ (2017, 37).

Auch eine poetologische Perspektive ist bei Palme präsent. Ein wichtiger Teil ihrer Klangerforschung ist die Beschäftigung mit dem Kompositionsprozess, wobei sie in ihr Inneres hineinspürt. Ihr Antrieb ist ein „Verlangen, sich mit der Umwelt in Verbindung zu setzen – und zwar in einer sehr persönlichen, einzigtigen Weise“ (Palme 2017, 37). Zorn ist die Emotion, die für sie zum kreativen Antrieb wird. Im Sinne des antiken Gesanges, wie er beispielsweise bereits Homers *Ilias* prägt, geht es ihr um eine Kultur der Live-Performance, die Teilhabe voraussetzt, eine „Kultur des Sprechens, Singens und Zuhörens“ (Palme 2017, 38). Durch die „[...] körperliche Gemeinschaft von Performenden und dem Publikum [...] wird] die Gemeinschaft/Community [...] in der performativen Aktion gespiegelt, abgebildet, geformt und verstärkt“ (Palme 2017, 38). Die Stimme steht im Zentrum dieser Forschungsarbeit, denn als Vokalistin und Performerin exponiert man sich

⁷ Einen Überblick zu dieser heute interdisziplinär erforschten Thematik bietet u. a. Revell und Shin (2024).

direkt und körperlich, die physische Gegenwart ist essentiell. Auch die haptische Ebene spielt eine Rolle, wenn es um Papier oder andere Objekte und Materialien geht, die Palme verwendet.

Während der Notation eines Stückes öffnet sich der private Raum zu einem, der zugleich privat und öffentlich ist. Es entsteht ein Zwischenstadium, das die Komponistin auch als „dritten Raum“ bezeichnet, der zwischen ihr und der Außenwelt liegt (vgl. Palme 2017, 39). Dieser „dritte Raum“ zwischen ihr und den Mitmenschen ermöglicht erst den Austausch, er wird von einer Gemeinschaft definiert und quasi benutzt, sodass Lernprozesse stattfinden können. Bei der Aufführung wird die Komposition den Zuhörenden übergeben, „die Rezeption des Werkes findet auf persönliche Art statt“: „Meine Musik wird durch einen individuellen Hörvorgang von den Zuhörenden neu geschaffen, rekomponiert und dekodiert. An diesem Punkt tritt ein Werk aus dem dritten Raum hinaus“ (Palme 2017, 40).

Die Komposition *Setzung* für eine Vokalistin bzw. Schauspielerin aus dem Jahre 2014 verdeutlicht diesen Standpunkt. Dabei arbeitet Palme mit einer Partitur, die in Form eines großen, die Performerin dahinter verbergenden papiernen Transparents quasi als Membran zwischen die Ausführende und das Publikum gesetzt ist (vgl. Abb. 1 und 2).⁸ Der Vorgang der Notation wird sichtbar, die Zwischenphase wird zum dauerhaften Objekt. Indem eine Umkehrung der traditionellen Verhältnisse stattfindet, wird der Stellenwert der Frau als Performerin thematisiert: Die Komposition wird als Partitur sichtbar, während die Performerin unsichtbar bleibt. Der künstlerische Prozess, Komposition und Niederschrift, werden zum Thema und Gegenstand der Reflexion. Die Komposition soll auch als Zeichen des Widerstands gegen die Digitalisierung der Notation, gegen Vereinfachung und Standardisierung fungieren, die sich auf immer mehr Teile des Kompositionsprozesses ausdehnen, der vorprogrammiert und automatisiert wird, schreibt die Komponistin. Programme übernehmen Entscheidungen gegen den Willen der Komponistin. Das wird als Störung erlebt. Die Wut gegenüber dieser Bevormundung sei ein Antrieb für das Stück gewesen, die Partitur in *Setzung* signalisiert eine Gegenposition zu diesen Entwicklungen.

Dichtung dient auch hier als Ausgangspunkt, nämlich das *Poem 21* von Sor Juana Inéz de la Cruz, das im letzten Vers des Textes der Komposition zitiert wird: „es höre mich dein AUGE“:

⁸ Siehe auch Videoaufnahme unter: <https://piapalme.at/works/setzung-palme-2014/>.

[...]

mit
geteilt

Verantwortung
haben halten teilen
mit sein

MACHT STATT PFLEGE

aus-
einander Setzung

Ende
unser aller

mit ihr
mit euch
und dazwischen
dieser Raum

,es höre mich dein AUGE‘
(Palme 2014, o. S.)

De la Cruz ist für Pia Palme deshalb interessant, weil sie einerseits im Kloster unsichtbar blieb, ihre Werke jedoch weltweit publiziert wurden. Schriftlich war sie im Austausch mit der gesamten damaligen gelehrten Welt. Mit ihrem Werk konnte sie die Regeln der Gesellschaft durchbrechen. In diesem Sinne kann die Partitur auch als Anspielung auf die Klostermauern und den Rückzug aus der Gesellschaft, den Schleier, verstanden werden. Der letzte Vers thematisiert das Zusammenspiel von sehen und hören, wobei es Palme auch um die vokalen Eigenschaften des Denkvorganges geht: „Ein Text, Gedicht oder Brief wird beim Lesen innerlich gehört“ (2017, 44).

Die roten geschwungenen dünnen Linien auf der Partitur, die Bewegungsabläufe nachzeichnen, erinnern, unterstreicht Palme, an Schnittmuster und damit an Hand- und Schneiderarbeiten, wie sie für gewöhnlich Frauen ausführen. Die Performerin fährt diese mit einer Gänselfeder nach. De la Cruz wird auf zeitgenössischen Gemälden mit einer Feder porträtiert, die Wissenschaft und Literatur symbolisiert. Auch auf der Partitur findet sich eine gezeichnete Feder.

Text ist für Palme nicht zuletzt deshalb wichtig, weil sie Körper, Geist und Klang als essentielle Bestandteile der Stimme betrachtet. Sprache ist zugleich Klängereignis, Geist und Bewusstsein.

Sitzung 1

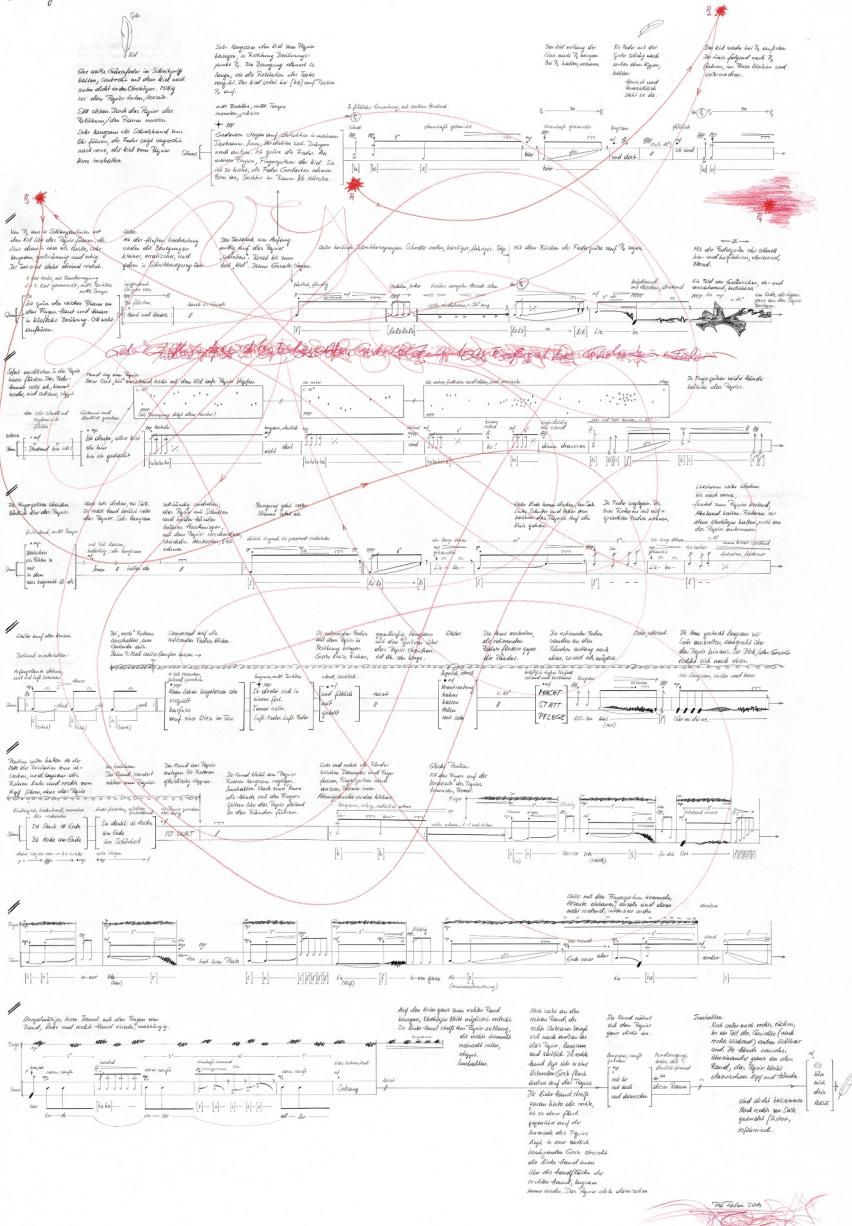


Abb. 1: Pia Palme, Setzung 1.1, 2014, Partitur. © Pia Palme.



Abb. 2: Pia Palme, *Setzung 1.1.* © Pia Palme.

Text ist für mich eine weitere Möglichkeit, einen dritten Raum aufzuspannen. Das Schreiben von Texten hilft mir, den kompositorischen Prozess in Gang zu halten. Ich kann schreibend Aspekte in diesem Vorgang erfassen, die ich anders nicht bearbeiten kann. Das Schreiben ist eine Erweiterung meiner künstlerischen Praxis. (Palme 2017, 45)

Die Partitur kann auch als Zwischenobjekt angesehen werden, das mit Bedeutung aufgeladen wird. Es steht in *Setzung* mit dem Thema Verschleierung in Zusammenhang und wird Gegenstand der künstlerischen Arbeit und Reflexion. Auch Kleidung stellt in diesem Sinn ein Zwischenobjekt dar, das sowohl von der Trägerin als auch von der Umwelt mitgestaltet wird. Als Gesellschaft bewegen wir uns in einer intermediären Zone, schreibt die Komponistin. Dieser kollektive dritte Raum sollte Gegenstand der Diskussionen sein. „Hier finden Lernprozesse statt, hier wird gestritten, Neues erforscht und kreativ ausverhandelt“ (Palme 2017, 46).

Palme hat Texte auch „Agencies in Composition“ (2023) genannt. In ihrem diesbezüglich betitelten Text erklärt sie die Bedeutung von Text für ihr Komponieren. Von einem explizit posthumanen Standpunkt aus beschreibt sie Texte als künstlerische Kräfte, mit denen sie kooperiert, Komponieren wird als ökologischer Prozess betrachtet. Einzelne Wörter werden zu Katalysatoren oder Enzymen einer vielfältigen Praxis. Durch die Sprache kann das Ich auf eine Gemeinschaft hin erweitert werden, wie es Amanda Gorman in einem Gedicht beschrieb, das Palme zitiert:

A human
Microbiome is all the writhing forms on

& inside this body
Drafted under our life.

We are not me –
We are we.

Call us
What we carry.
(zit. nach Palme 2023, 194)

Mit Rosi Braidotti spricht Palme von einem polyphonen Denken und integrativistischen Zugängen (vgl. Palme 2023, 195). Texte gehören quasi zur Umwelt, mit der sich die Komponistin verbindet. Wiederum ist Hören wichtig, werden doch Texte als innere Stimmen reflektiert. Auf dem Papier wird der Text quasi inszeniert. Eine diesbezügliche Reflexion formuliert die Komponistin selbst in poetischer Form:

Scene I

Paper as space and stage.
Inside our mind, words sing on yet another hidden stage
Mirroring the external visible one.

Do you hear them?
Listen again, they talk to you.

Take your time.

They take your time.

We love you, dear reader.
We have turned into sounds.
We have turned into voices, inner voices.
We have turned into thoughts.

Your thoughts.
You create us with your every breath.

Or is it the other way round? Do we create you?

[It doesn't matter whether you read this text silently or whether you audibly pronounce it while reading.]
(Palme 2023, 196)

Lesen, Denken, Komponieren, Sprechen und Schreiben sind für Palme Aktionen, die mit dem Hören verbunden sind. In ihrer Kompositionspraxis vermischen sich

diese ständig. Hören ist immer mit Sprache und Denken als innerer Stimme verbunden (vgl. Palme 2023, 197). Hören ist quasi der Spiegel der Komposition, lesen, der Spiegel des Schreibens (vgl. Palme 2023, 198). Bedeutung und politischer Gehalt werden durch Sprache und Text vermittelt.

Ihre Libretti stellt Palme aus einer Kollektion von poetischen Texten zusammen, die sie mit Respekt verwendet, um Resonanz zu erzeugen. Bei zeitgenössischen Autorinnen und Autoren sei es oft schwieriger, kreativ mit dem Text umzugehen, betont die Komponistin. Historische Texte wiederum inspirieren, daran weiterzuarbeiten. Im Musiktheater, aber auch bei Solostücken dienen handgeschriebene Texte mitunter als Teil des Bühnenbildes. In *Wechselwirkung*, komponiert in den Jahren 2019 und 2020, werden diese auf der Bühne ausgestellt.⁹ Sie entstanden während der Kreation des Stückes in nächtlicher spontaner Schreibarbeit.

Ein Textausschnitt aus *NOCH RADIKALER. Eine Anrufung* (2022) verdeutlicht die Bedeutung inspirierender Stimmen für die Kreation des Stücks, ihre Anrufung wird poetisch zum Ausdruck gebracht. Der Text wird in der Aufführung als Beschwörung kreativer Kräfte inszeniert, der das Publikum beiwohnt:

In diese verblichene Halle mit eisernen Säulen
 Seid gerufen!
 In den verwachsenen Park
 Seid gerufen!
 Wir machen für euch Musik und Lärm
 Seid gerufen!

[...]

In den Hohlräumen im Inneren taumeln Klänge und Worte
 Tanzt mit meiner Zunge
 Tanzt in unseren Köpfen
 Tanzt in unseren Herzen
 Tanzt in meiner Stimme
 (Palme, 2022)

Palme unterscheidet zwischen funktionalen Texten, Libretti und poetischen Texten und den Rollen von Texten in einer Performance. Funktionale Texte betreffen auch das Schreiben im Sinne künstlerischer Forschung. Auch Spielanweisungen in Partituren zählen zu dieser Kategorie sowie Kommentare zu Werken, wie sie von Komponierenden heute verlangt werden. Schreiben ist dabei auch als Distanznahme vom eigenen Text zu sehen, im Schreiben wird die Zeit zum Raum,

⁹ <https://www.fragilityofsounds.org/wechselwirkung/>.

der Raum zur Zeit. Das weiße Stück Papier korrespondiert mit der Stille. Texte evozieren die Stimme der Autorin, wie etwa beim Liebesgedicht in *Setzung* (2014) die Stimme von Sor Juana, die die zitierten Worte zu ihrem Geliebten spricht. Palmes Text über das Schreiben ist selbst als Theater inszeniert. In der dritten Szene und im Finale verlassen die Wörter gleichsam die Bühne.

Scene III

Final scene, enter:
Silence

The white horizon.

The diva among words.

Lavishly, languidly, they trail their long white robe over the floor with a soft scraping noise.

Place your hand on this paper and stage. Touch it. Is it empty?

Gently sweep your hand across the page,
Then rest your palm lightly on your cheek.
Feel the warmth as skin touches skin.

(Palme, 2023, 203)

In Bezug auf ihre kompositorische Arbeit hat Palme von einer Spannung zwischen Innenschau und Ausdruck gesprochen. Hinsichtlich der aktuellen ökologischen Krise spricht sie auch von einer Notwendigkeit, die sie dazu drängt, etwas zu tun, ohne dass sie wüsste, wie dieser Prozess ausschauen wird. Im Besonderen mit Frauen, die künstlerisch und als Aktivistinnen tätig sind, fühlt sie sich verbunden, auch über kulturelle Grenzen hinweg.

Verschiedene Bezugspunkte und Verbindungen klingen an. In *Wechselwirkung* beispielsweise sind Referenzen an barocke Musik zu entdecken. Indem Palme an Francesca Caccini (1587–1641) und Claudio Monteverdi (1567–1643) anknüpft, wird eine Revision im Sinne einer kritischen Postmoderne komponiert, Erinnerung und Zukunft sind gleichermaßen präsent. Caccini ist für die Komponistin von besonderem Interesse, weil sie die erste Frau in der Geschichte der Oper ist, von der sich eine musiktheatrale Komposition erhalten hat: *la liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* von 1625. Sie war auch Gesangsvirtuosin und am Hof der Medici in Florenz engagiert. In dem von Palme verfassten Libretto fanden einige Passagen aus Caccinis Arie *Lasciate mi qui sola* von 1618 Eingang (vgl. Palme 2020, 13–14). Im Text verschränken sich die unterschiedlichen Zeiten, auch Anspielungen an Monteverdis berühmte Arie *Lasciate mi morire* (1608) sind enthalten. Die Ergänzung oder auch Überschreibung seines berühmten Lamentos

durch das Stück einer berühmten, doch in der Musikgeschichte weit weniger bekannte Zeitgenossin, deutet einen Emanzipationsprozess an.

Palmes Verständnis des musiktheatralen Raums als Kooperationsraum, in dem auch verwandte Ideen in Erscheinung treten können, enthält ebenfalls eine Nähe zur barocken Opernpraxis, in der Sängerinnen und Sänger auch mit selbst gewählten Stücken reisten und diese in Neuproduktionen einbringen konnten. Die Arien von Francesca Caccini fanden auf Vorschlag der Tänzerin Juliet Fraser in *Wechselwirkung* Eingang.

Conclusio

Betrachtet man an traditionelle Genres wie das Lied angelehnte Formen der Einbindung von Dichtung in Musik, etwa bei Komponisten wie Hans Werner Henze oder Wolfgang Rihm, diente der poetische Text zumeist als struktureller Hintergrund und formgebendes Element der Komposition. Schon in den 1980er Jahren kam dabei auch das Fragment zu neuen Ehren, das Wort löste sich letztlich in Klang auf (vgl. u. a. Kogler 2003). Von Luigi Nono wurde insofern eine neue Richtung eingeschlagen, als er radikaler eine Poetik des Hörens und der Stille begründete. In seinem späteren Œuvre im Kontext des *Prometeo* wird nicht nur ein weiter, von diversen Referenzen durchdrungener Hörraum gestaltet, sondern Selbstreflexion des kreativen Prozesses erscheint als Inhalt der Werke selbst. Musik wird zum Resonanzraum der in sie eingegangenen poetischen Sprache. Die neue künstlerische Haltung ist auf Reflexion angelegt und beansprucht dadurch in neuer Weise politische Relevanz. Als Hintergrund dieses neuen Denkens kann eine vermehrte Auseinandersetzung mit der immer bedrohlicher werdenden Lage der Welt angenommen werden, die radikalere Stellungnahmen von Künstlerinnen und Künstlern zu verlangen scheint. Dabei fungiert das Wort als sinngebend für den Klang und vice versa. Sinn entsteht in einem Zwischenraum, der durch die Interaktion der Klänge und Wörter, aber auch der Körper der Musizierenden und Zuhörenden entsteht. Sich Zeit zu lassen, Klänge und Stille wirken zu lassen, erscheint als Voraussetzung für die Kreativität, in die auch die Zuhörenden aktiv eingebunden sind. Erinnerung, Reflexion und Kommunikation wirken zusammen. Durch die Reduzierung, die zugleich mit raumgreifender Bewegung verbunden ist, entsteht der Sinn in einem Zwischenraum, der als Resonanzraum beschrieben werden kann. Hören erscheint als zentrale Aktivität, die die multiplen Stimmen zu jeweils kontextabhängiger Bedeutung zusammentreten lässt. Besonderen Stellenwert genießt die Stimme, die im performativen Hörraum ge-

meinschaftsbildend und damit politisch wirkt. Die Dichtung als Basis vermittelt zwischen Sprache und Gesang.

Wie bereits bei Nono wird bei Harnik und Palme durch fragmentarische poetische Texte ein die Gegenwart überschreitender simultaner Raum der Reflexion und der Verbundenheit erzeugt. Texte und Sprache verleihen der Musik ihre spezifische Materialität, Stille und Leeräume sind die Voraussetzung für Reflexion und kreative Praxis. Die Funktion der Gedichte ist eng mit dem Schaffensprozess verknüpft. Es ist die Stille, die Bedeutung generiert und Resonanz entstehen lässt. Das Entstehen eines Zwischenraums ist Voraussetzung für Sinngenese. In diesem „dritten Raum“ treffen sich, so erläuterte es Palme, innere und äußere Stimmen während des Schaffens- wie auch des Rezeptionsprozesses. Denken und Reflexion können als stimmlich verstanden werden. Die Poesie dient als Ausdrucks-, Kommunikations- und Dokumentationsmittel und gewinnt dadurch politische Bedeutung. Harnik vernetzt sich mit Stimmen von ihr verehrter Künstlerinnen, die sie inspirieren, indem sie poetische Bezüge setzt. Palme begleitet sich schreibend selbst beim Komponieren. Selbstausdruck ist vor allem lyrischer Ausdruck, die Stimmen der anderen erscheinen als Reibungs- und Überraschungsmomente, die die eigene Kreativität inspirieren. Schon bei Nono hatten Dichterstimmen als Identifikationsmodelle fungiert, die den eigenen Weg begleiteten. War jedoch Ende des zwanzigsten Jahrhunderts immer noch die Gefahr des Verstummens und der Resignation präsent, ist nun im Engagement für das Hören und für Kollaboration ein größerer Optimismus zu bemerken. Diese neue Haltung wirkt insofern kämpferisch, als die weibliche Stimme bewusst politisch gesetzt wird. In der mitunter erdrückenden Gegenwart des Anthropozäns mag dieser Befund durchaus überraschend erscheinen.

Literaturverzeichnis

- Brinkmann, Reinhold. „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“. *Musikalische Lyrik: Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber Verlag, 2004. 9–124.
- Carson, Anne (Übers.). *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Vintage Books, 2003.
- Couldry, Nick und Andreas Hepp. *Die mediale Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Mediatisierung und Datafizierung*. Wiesbaden: Springer, 2023.
- Danuser, Hermann. „Musikalische Lyrik in der Moderne“. *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber Verlag, 2004. 139–210.
- Harnik, Elisabeth. *Elisabeth Harnik*. CD. Wien: ORF, 2019.
- Harnik, Elisabeth. Werkkommentar zu *in change is rest*. Partitur (unveröffentlicht). Wien, 2023.
- Harnik, Elisabeth. Werkkommentar zu ... *spirat adhuc amor*. Partitur (unveröffentlicht). Wien, 2024.

- Harnik, Elisabeth. Werkkommentar zu ... *belem*. Partitur (unveröffentlicht). Wien, 2005/2024.
- Höller, Hans. „Die Infragestellung des Scheincharakters der Kunst: ‚Keine Delikatessen‘“. *Ingeborg Bachmann. Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. 81–93.
- Impett, Jonathan. *Routledge Handbook to Luigi Nono and Musical Thought*. Abingdon: Routledge, 2019.
- Kogler, Susanne. *Am Ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaften*. Wien: Universal Edition, 2003.
- Kogler Susanne. *Adorno versus Lyotard: Modern und postmoderne Ästhetik*. Freiburg: Alber, 2014.
- Kreutzer, Hans Joachim. „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche“ *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber Verlag, 2004. 125–138.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Meyer, Andreas. „Das 20. Jahrhundert (1920–2000)“ *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber Verlag, 2004. 225–318.
- Pia Palme. Werkkommentar zu *Setzung 1.1*. Partitur (unveröffentlicht). Wien, 2014.
- Palme, Pia. „Notationen aus Zorn: Auto-ethnographische Texte zu einer Performance über den Dritten Raum“ *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 63 (2017): 34–48.
- Palme, Pia. „Texte für Wechselwirkung“ *Programmheft zu Pia Palmes Stück Wechselwirkung*. Hg. Pia Palme, Paola Bianchi und PHACE. Wien: Wuk, 2020. 12–15.
- Palme, Pia. „Texts and Writings as Agencies in Composition: A Posthuman Tractate“ *Text as Source and Material in Contemporary Music Theatre*. Hg. Christa Brüstle. Wien, London und New York: Universal Edition, 2023. 193–207.
- Reichert, Klaus. „Musik und Poesie im 20. Jahrhundert“ *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*. Hg. Hermann Danuser. Laaber: Laaber, 2004. 319–329.
- Revell, Irene und Sarah Shin (Hg.). *Bodies of Sound: Becoming a Feminist Ear*. London: Silver Press, 2024.
- Vetlesen, Arne Johan. „Comprehending Society’s ‚Other‘: Nature in Critical Theory“ *Critical Theory and New Materialisms*. Hg. Hartmut Rosa, Christoph Henning und Arthur Bueno. New York: Routledge, 2021. 19–30.