

“Ich bin die Musik”

Eine Studie zum Werk der Komponistin Barbara Heller
von Dr. Anne Stegat

I: Die Sinfonietta

Der erste Kontakt zu Barbara Heller war ein Konzert. Zum Festival “Frau und Musik” 1990 in Köln spielten Frauen den ersten Satz der Streichersinfonietta. Ein Orchester, bestehend aus Frauen, am Pult die Klarinetistin Irith Gabriely. Sie interpretierten das Werk einer Frau: Barbara Heller. Sie selbst saß nur ein paar Reihen weg, ich konnte sie beobachten, ansprechen und ausfragen. Sie gab Auskunft, redete ganz offen über ihre Arbeit. Über Höhenflüge und Zweifel, über Erfolge und Tiefschläge. Von den damals in Köln aufgeführten Werken verschiedener Komponistinnen hinterließ mir die Sinfonietta einen bleibenden Eindruck. Der ersten Begegnung mit Barbara Heller und ihrer Musik folgten weitere. Die Arbeit der Komponistin, ihre Musik und der Umgang damit werden nun einmal systematischer betrachtet.

Die Sinfonietta, eine der ersten “gültigen” Kompositionen von Barbara Heller aus dem Jahr 1958 (da entstand zunächst die Quartettfassung), erweist sich als exemplarischer Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit ihrem Werk. Die Sinfonietta für Streichorchester erinnert ein wenig an die Klangwelt Paul Hindemiths und auch an Dimitri Schostakowitschs Streicherbehandlung. Und doch ist Barbara Hellers Werk von einer ganz eigenen zwingenden Klanglichkeit, in der ausgedehnte Unisono-Linien ihre melodischen Kraftfelder entfalten. Der Grundcharakter ist ungestüm drängend, selbst das Adagio ist davon nicht ausgenommen. In kurzen, feingliedrigen Motiven schrauben sich die Stimmen in die Höhe und wieder hinab, sie toben um- und miteinander, verflechten sich und treten einzeln wieder hervor. Hier hat die junge Komponistin wohl auch gezeigt, daß sie ihr Handwerk versteht und den Kontrapunkt durchaus studiert hat. Wiederum Unisoni bieten schließlich dem wilden Treiben Einhalt, gleichsam als ordnendes Prinzip.

Sowohl der Melodie als auch dem Unisono als Stilmittel ist die Komponistin späterhin treu geblieben. Das wird man in ihrem Werk immer wieder finden. Jedoch erweist sich die frühe Sinfonietta noch in anderer Hinsicht als folgenreich. Am Anfang war das ein Streichquartett: vier miteinander korrespondierende Stimmen. Die 1959 entstandene Fassung für Streichorchester geht den entschiedenem Schritt, die Erweiterung um eine Stimme, weiter. Die Pianistin, die Heller viele Jahre war, erschließt sich nach und nach vom Klavier weg die anderen Instrumente und kammermusikalische Besetzungen. So haben es viele vor ihr gemacht, etwa Robert Schumann. Sie komponiert in der Folge zunehmend ohne Klavier und dehnt so Schritt um Schritt das Klangspektrum ihrer Musik in vielerlei Richtungen aus. Zuerst auf die Streicher des Orchesters. Das ist der Anfang einer mehr oder weniger systematischen, manchmal auch durch den Zufall begünstigten Auseinandersetzung mit jeglichem Instrumentarium, das ihr musikalisch interessant erscheint. Darin ist Barbara Heller bis heute wohl tabulos. Und das hat auch ihren Werkbegriff geprägt, worauf wir an anderer Stelle zurückkommen.

Wenn sie sich unabhängig vom Klavier macht, dann auch vom musikalischen Denken, das vom Klavier und der Klaviermusik ausgeht. Auch das ist exemplarisch für sie: Immer weiter und immer wieder befreit sie sich von inneren und äußeren Zwängen, lernt ihrem Können und der Intuition zu trauen, auch der Neugier. Sie erahnt ihre kreative Freiheit, die auch etwas mit der Reife im Älterwerden zu tun hat. Der Preis ist Einsamkeit bei der Arbeit - dieses Schicksal teilt sie mit den meisten kreativ Tätigen.

So entsteht über Jahrzehnte und mit der Kraftanstrengung wiederholten Neubeginns ein umfangreiches und stilistisch außerordentlich vielfältiges Werk, das als Ganzes - nach vorne weiter offen - erst noch entdeckt sein will. Indes, die Anstrengung lohnt! Und die Tatsache, daß fast alle Werke gedruckt sind - hauptsächlich beim Schott-Verlag in Mainz, frühere Arbeiten beim Frauenmusikverlag Furore - erleichtert den Zugriff.

Einzuordnen ist Barbara Hellers Werk nur schwer. Da paßt keine Schublade. Das liegt an der

stilistischen Vielfalt ihrer Möglichkeiten und daran, daß sie ihre Arbeitsweise immer wieder ändert. Nähe gibt es gleichwohl - etwa zur Musik aus baltischen Ländern - der von Arvo Pärt oder Peteris Vasks zum Beispiel.

Erst das Klavier

Aus den Klavierstücken und -Zyklen (vor allem diesen) spricht der hohe musikalische Anspruch der ausübenden Pianistin. Barbara Heller spielte über viele Jahre ihre Stücke selbst, und sie war eine vorzügliche Pianistin, was vorhandene Aufnahmen belegen.

Bei der Betrachtung ihres umfangreichen Oeuvres für das Klavier muß man jedoch unterscheiden zwischen den pianistisch anspruchsvollen Arbeiten und denen, die vorwiegend für den Klavierunterricht geschrieben sind. Die "Walzer für jeden Tag" (2004) zum Beispiel sind originelle Klavierstücke und im Schwierigkeitsgrad den Bedürfnissen Lernender angepaßt. Sich dieser Klientel zu widmen ist verdienstvoll, zumal die Komponistin sich über Jahre hin auch nicht scheute, in Musikschulen und bei Laien-Vorspielen präsent zu sein, um mit Klavierlehrkräften und Studierenden zu arbeiten. Schließlich war sie lange genug selbst Klavierlehrerin.

Die Serie von Stücken und größeren Klavierzyklen entsteht in den achtziger Jahren. Die wichtigsten Klavierwerke aus dieser Zeit sind auf einer in jeder Hinsicht gelungenen CD versammelt, die von der Pianistin Deborah Richards 1995/96 eingespielt wurde (Schott Wergo 1997). Darunter ist auch "Anschlüsse" von 1983, ein pianistischer und zugleich hochpoetischer Tastensturm - ein beeindruckendes Stück (übrigens von Barbara Heller 1985 selbst fürs Radio, damals dem Südwestfunk, eingespielt). Den informativen Text im Beiheft schrieb die Musikwissenschaftlerin Susanne Wiedl-Achilles, die sich den einzelnen Werken auch analytisch genähert hat.

Einer von Barbara Hellers Lieblingskomponisten ist Domenico Scarlatti. Die "Scharlachroten Buchstaben" von 1984 greifen zugleich einen hochvirtuosen wie auch einen meditativen Gestus auf. Das Wechselspiel beider Charaktere bleibt bestimmend. Die "Scharlachroten Buchstaben" beziehen sich auf die italienische Bedeutung von "scarlattina" - scharlachrot - und sind eine Hommage an den 300. Geburtstag von Domenico Scarlatti.

Das Wortspiel ist dem Tonspiel ebenbürtig: Sieben Stücke und sieben musikalische Buchstaben aus den beiden Namen Domenico Scarlatti und Barbara Heller, die jahrelang seine Werke spielte und sich beim Komponieren dieser Wurzeln versicherte: Ich versuche, "mich auf meine sogenannten Spuren zu begeben und bringe mich damit beim Spielen in emotionale Stimmung, um eine Idee zu entwickeln. (...) Ich habe mir eine fiktive Begegnung mit Scarlatti ausgemalt und versucht, von ihm zu träumen, was mir auch gelungen ist." (Barbara Heller 1989, zit. Nach Levens 119).

Das "Quintenbuch"(1989) steht bereits für eine Wandlung der kompositorischen Arbeit Barbara Hellers. Hier wird ein einziges Intervall zum Ausgangspunkt unzähliger melodischer und rhythmischer Verknüpfungen. Was hier in einen poetischen Rahmen gekleidet wird (in den "Erinnerungen eines Seerosenblattes" zum Beispiel) weist bereits darauf, was die Komponistin später interessiert: die Essenz der Musik. Töne, Intervalle und Klangfarben. Da wurde ihr das Klavier "zu klein", die Orchesterinstrumente und der Klang, die Klangfarben verschiedenster Instrumentengruppen begannen sie zu interessieren. Das heißt aber nicht, daß sie sich von "ihrem" Instrument ganz abwandte. 2003 komponierte sie "Weiße Tasten, schwarze Tasten" und 2004 das "Nacht-Tagebuch", ein Klavierstück, das vier Minuten und zwanzig Sekunden dauern soll, in dieser Zeit aber die Klangmöglichkeiten der Tastatur auslotet. Variable Tempi und ebenso wechselnd schnell laufende und extrem ruhige Passagen wollen zu einem Ganzen gefügt sein - hierfür ist nicht nur das getreue Abspielen der Noten, sondern auch ein recht freier Gestaltungswille vonnöten. Schließlich entstand 2005 bis 2007 der Zyklus "Klangblumen", 25 Stücke für Klavier.

Neue Musik: Zu diesem Stichwort fallen die Namen der "Klassiker" - von Pierre Boulez, John Cage, Morton Feldman bis Karlheinz Stockhausen. Aber es ist längst keine Domäne der Männer mehr. Sowenig wie die Musikgeschichte insgesamt, trifft dies auch für die "Neue Musik" zu. Viele weibliche Namen hat man parat - Sofia Gubaidulina, Violeta Dinescu, Adriana Hölszky. Es gibt heutzutage mehr komponierende Frauen denn je.

Die Komponistin Barbara Heller ist eine der Musikerinnen, die von der Frauenbewegung der siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts geprägt wurden. Ein Großteil ihres künstlerischen Emanzipationsprozesses hängt mit der editorischen und interpretatorischen Hinwendung zu der bis dahin völlig vernachlässigten, mithin unbekanntem Musik komponierender Frauen - das waren bekanntlich unerwartet viele - in der Geschichte zusammen. Und so steht die Komponistin Barbara Heller in einer nicht alltäglichen und eigentlich sehr viel reicheren Tradition - zu den "herkömmlichen" Studienobjekten kommt bei ihr die Musik von Marianna Martinez über Clara Schumann und Fanny Hensel, Lili Boulanger - Komponistinnen aus Geschichte und jüngerer Vergangenheit. Sie sagt es selbst: "Wozu immer wieder Haydn, Mozart, Schubert, Brahms, Bartok spielen (die sie alle auch studiert und gespielt hat - Anm. A. St.), wenn die Musik von Maria Anna Martinez, Josephine Auernhammer, Maria Szymanowska, Fanny Hensel, Louise Adolpha Le Beau, Ethel Smyth, Ilse Fromm, Grazyna Bacewicz ebensolche Qualität und Aussagekraft hat?" Dies schrieb Barbara Heller in Notizen zu "Frau und Musik" 1982/89 (Levens, 103). Von der rumänischen Komponistin Myriam Marbe hat Barbara Heller nach eigener Aussage viel gelernt. Und um die damals völlig unbekanntem Werke all dieser Komponistinnen aufführen zu können, mußten sie genau studiert, wenn möglich auch ediert werden. Gedruckte Noten waren selten, Hörbeispiele gab es noch gar nicht. Hier hat sich Barbara Heller als Interpretin und Editorin große und bleibende Verdienste erworben.

Wer sich nun einläßt auf Barbara Hellers Musik, bekommt zu hören, was "Neuer Musik" gerade nicht unterstellt wird: sie **klings** im besten Sinn des Wortes, ist von geradezu sinnlicher Qualität und von einer postmodern-herben Schönheit, die den Bruch nicht scheut. Sie ist in den frühen Kompositionen rhythmisch (der Rhythmus interessiert sie später weniger) und manchmal bestürzend schlicht. Auf den ersten Blick! Bei genauerer Beschäftigung erweist sich diese Musik dann aber doch als hoch komplex. Dafür spricht auch, daß sie sich im ersten Zugriff nie erschließt. Und sie bedarf der Emotion und Hingabe.

Zu kompliziert, zu schrill, zu wenig nachvollziehbar - so oder ähnlich lauten immer wieder Argumente gegen die musikalischen Neuerungen des 20. und nun auch 21. Jahrhunderts - aber das alles ist Hellers Musik nicht. Zumindest nicht per se. Obwohl sie durchaus die avantgardistische Haltung einnimmt, wenn sie damit inhaltlich etwas zu sagen hat. Zum Beispiel in der so verstörend vibrierenden Klangcollage "Im Feuer ist mein Leben verbrannt".

So bleibt: "Die" Neue Musik in all ihren Pauschalisierungen ist ein Klischee. Der sich in einem schier unerschöpflichen Spektrum öffnende Klangkosmos von Barbara Heller ist ein beredtes Beispiel dafür. Ihr Werk bekennt sich zu Klang, Klangfarben und Melodie in allen denkbaren Variationen.

Als Komponistin hat sie zwischen 1963 und 1983 in den Darmstädter Ferienkursen zwar ihr Profil geschärft, hielt aber immer eine gewisse Distanz zur Avantgarde. Sie machte wohl ihre Experimente (darunter ziemlich komplizierte Klanginstallationen auf der Kasseler "documenta"), bediente aber nicht die Moden. Dafür wird man in ihrem Werkverzeichnis zahlreiche Beispiele finden.

Konsequent blieb sie sich in ihrer jahrzehntelangen Suche nach der eigenen Musik, dem eigenen Ausdruck, der eigenen Form treu. Die Suche wird bei ihr zum ästhetischen Standpunkt. Sich ihrer selbst zu versichern, heißt mehr und mehr ohne Grenzen und Schranken arbeiten. Solche Entschiedenheit geht einher mit Krisen, Irrtümern und Irrwegen, schließlich auch Brüchen und Pausen im schöpferischen Prozeß. Der Preis für das Bekenntnis zur ureigenen Kreativität ist hoch. Das immer wiederkehrende Auf-Sich-Geworfensein beim Komponieren birgt Gefährdungen in sich. Man kann den Boden verlieren. Was davon ist in der Musik? Was hören wir?

Dies ist beileibe keine neue Fragestellung. Davon erzählt sowohl die alte als auch die neuere Musikgeschichte in den Biografien ihrer Protagonisten.

Im Grunde folgt Barbara Heller in ihrer kompositorischen Arbeit dem romantisch geerdeten Duktus

von "frei aber einsam". Das 19. Jahrhundert hat seine Spuren gelegt.

"Ich habe ja viele Jahre lang alleine gearbeitet – sozusagen in großer Einsamkeit komponiert“, bekennt sie. Nach mehreren Phasen des Experimentierens, vor allem auch gemeinsam mit anderen Künstlern, ist sie vorerst bewußt zur selbstgewählten Einsamkeit beim Komponieren zurückgekehrt. "Die Musik ist nun mehr eine Art von Forschung geworden. Es geht nicht darum, Erlebnisse zu schildern, Gefühle auszudrücken, Geschichten zu schreiben. Die Musik an sich selbst interessierte mich nun am allermeisten. Was ist Musik. Was kann Musik. Wie ist Musik zusammengesetzt?“ (zit. aus einem Vortragsmanuskript vom Mai 2009).

Musikalische Verläufe sind nun nicht mehr bestimmend, dafür rücken Klänge und Klangfarben in den Mittelpunkt ihres Interesses. Auch darin begründet sich die Hinwendung zu verschiedensten Instrumenten und in ungewöhnlichen Ensemblebesetzungen. Diesen unendlichen Möglichkeiten ordnet sie auch ihr vorliegendes Werk unter. Denn die meisten ihrer Kompositionen haben viele Gesichter, und eigentlich ist Barbara Heller - wenn nicht mit Komponieren - heute viel damit beschäftigt, vorliegende Werke umzuarbeiten, sie in neuen Besetzungen auszuprobieren und mit den ausübenden Musikern darüber einen oft sehr intensiven Austausch zu pflegen. Solche Bearbeitungen sind fast immer Auftragswerke: Solisten und Ensembles bitten die Komponistin um diese oder jene Fassung ihrer Werke, manchmal entwickeln die Stücke dann eine ganz eigene Dynamik. Wieviele Möglichkeiten es gibt, allein "Lalei - Schlaflied zum Wachwerden?“ (entstanden 1989) zu spielen! In jüngster Zeit entstanden eine Orchesterfassung von der in Kaiserslautern geborenen Komponistin Tina Ternes sowie die Bearbeitungen für Fagottquartett bzw. Harfe und Geige von Barbara Heller.

So kehrt die angestoßene Vielfalt zur Komponistin zurück. Und es bleibt alles im Fluß.

II: Die Klangfarben

1989 beendete Barbara Heller ihre Karriere als Pianistin. Sie trat nicht mehr öffentlich auf und widmete sich ausschließlich dem Komponieren.

Sie suchte neue Erfahrungen. "Das Klavier war mir mit den Jahren etwas eintönig geworden" (Biografischer Abriß, Novara 2009), resümiert sie. Der Abschied wurde ein Neubeginn: Sie macht fortan Musik mit "außermusikalischen Klangkörpern", wie sie es selbst nennt (zit. ebenda).

Das Darmstädter Musikzimmer 1994: zwei Flügel. Einer davon präpariert. Für Barbara Heller ist die Zeit des Experimentierens mit allem und jedem, was klingt, angebrochen. An den Wänden die Papierreihen - Blätter mit Verläufen - Zeichnungen, grafische Notationen, die auch aussehen wie Grafik. Stapelweise Kassetten. Alles ist gepolt auf Klang. "Klang-zeichen“, wie eine Klanginstallation aus dieser Zeit benannt ist. Barbara Heller sammelt Klänge ein, macht die Umwelt, den Alltag zu Musik: sie läßt eine leere Flasche über die Heizungsrippen flutschen. Auf einer Kassette quietscht der Bus vor der Tür. Das Türknarren bietet sich als Rhythmus an. Und inmitten dieser Vorführung hält die Komponistin ein und sagt:

"Aber das Wichtigste ist doch die Stille. Eine Stille, die klingt."

Die findet sie in der Natur, in der Nacht, auf La Gomera und manchmal in sich selbst.

Den Lärm der Stadt flieht sie inzwischen und lebt meist auf dem Land. Geblieben ist die Suche nach den Klängen in sich selbst.

Das "Werk" - ist es Trug?

*"Ich wollte weg vom Werk,
von der bleibenden Kunst"*

(zit. nach einem Vortragsmanuskript, Mai 2009)

Um der Frage nach ihrer Modernität weiter nachzugehen, wäre der Werkbegriff in der Musik von Barbara Heller genauer anzuschauen.

Dem "Werk" als in sich geschlossenem mehr oder weniger harmonisch gefügtem Ganzen und der Einheit von Form und Inhalt mißtraut sie zutiefst. Darin ist Barbara Heller eindeutig sehr modern.

Als Thomas Mann im "Doktor Faustus" Adrian Leverkühn davon sprechen läßt, "das Werk", es sei Trug, steht eben diese Abgeschlossenheit zur Diskussion, die kein adäquater Ausdruck mehr sein kann für die mannigfach aufgerissenen Befindlichkeiten unserer Zeit. Das klassische Ebenmaß als ästhetischer Anspruch ist den Zeitläuften zum Opfer gefallen. Der individuelle Weg, der subjektive Ausdruck und die Suche danach sind zum Ziel geworden. Auch und vor allem in der zeitgenössischen Musik. Und so bewegt sich auch die Komponistin weg vom traditionellen Werkbegriff hin zu offener werdenden Strukturen. Sie will bewußt auch das Flüchtige, Vergängliche (daher die zeitweise Sammelleidenschaft von Alltagsgeräuschen). Improvisieren ist Verzicht auf endgültig Feststehendes. Es ist auch das Bekenntnis zum Augenblick. Und ein Maß der Freiheit.

Die Musik aus dieser Zeit ist einmal mehr ein Angebot an kreative, selbständig denkende und vor allem mitfühlende Interpreten. Der Mut und die Fähigkeit zu Improvisation und "ad libitum" fordern Musiker, die es im Klassikbetrieb nicht so oft gibt. Desto eher im Jazz und all den grenzüberschreitenden Projekten zeitgenössischer Kommunikation durch die Künste. Hier ist nicht nur die Interaktion der Musiker, sondern auch die der Kunstformen gefragt. In diesem Prozeß entwickelt sich eine Basis für Neues. Und darin fühlt sich Barbara Heller mit ihrer Musik wohl. Sie selbst könne die Farben hören, notiert sie einmal. Mit ihren farbigen Quinten ("Quintenbuch") hat sie diesem Gedanken Raum gegeben.

Es entstehen grafische Partituren, die von der gewohnten Notation in Systemen grundsätzlich abweichen, ja, die fröhlich anmuten und vor allem einladen, sich einzulesen und einzufühlen in die Verläufe, die die musikalische Gedanken der Komponistin spiegeln. Die "Kartenspiele", ein musikalisches Tagebuch aus dem Jahr 1994, sind ein außerordentlich gelungenes Beispiel. Sie bestehen aus 45 grafischen Partituren, sind gedacht für ein bis zehn Instrumente in freier Besetzung. Hier werden nun jegliche Grenzen verwischt: die zwischen den Künsten und die eines festgeschriebenen Werkes sowieso. Auch visuell eröffnen diese Miniaturen großen Spielraum. Es gilt für jeden Interpreten neu, seine Spiel-Regeln zu finden. Wie dies die Fantasie vieler Instrumentalisten beflügelt hat, zeigen ihre Reaktionen, zitiert im Booklet der in jeder Hinsicht empfehlenswerten Einspielung der "Kartenspiele" durch den Jazz-Vibraphonisten Christopher Dell 1997 (Salto Records).

III: "Mehr Stille". Stimmen und Gedichte

Die Singstimme - ein Instrument?

1998 war ein schöner Sommer. Barbara Heller bevorzugte längst das Landleben. Und ihr Denken und Fühlen war von Poesie besetzt. Und vom Singen. Gesumm und Gebrumm waren um uns. Melodiefetzen wurden zu Begleitern auf dem Weg über die Wiesen. Und auf dem Einladungsbrief stand in großen Buchstaben: "mehr Stille".

Sie hatte Giuseppe Ungarettis Verse noch im Kopf. Eben war ihr erster Liedzyklus fertig geworden: "Come una Colomba - Wie eine Taube", zweisprachige Lieder nach Texten des Italieners Ungaretti. Und sie war auf der Suche nach weiteren Gedichten, die den Liedersommer verlängern sollten. "Nun sind die Kraniche längst im Süden" heißt der zweite Liederzyklus nach Texten des Speyerer Dichters Artur Schütt. Die Lieder schließen direkt an den ersten Zyklus an.

In beiden Liedfolgen wird ein fast radikaler Stilwandel in Barbara Hellers Musiksprache deutlich. Klavier- und Singstimme muten vergleichsweise karg an. Keine Spur mehr von der üppig ausgestatteten und virtuos höchst anspruchsvollen Klaviermusik früherer Jahrzehnte. Nun will sie andere Qualitäten ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken: Versenkung in die Musik, Hingabe, Fähigkeit zu Meditation. Diese

Lieder sind von einer melancholischen Sinnlichkeit, die heute, in neuer Musik zumal, sehr selten geworden ist. Darauf muß man sich - als Interpret wie als Hörer - einlassen.

In beiden Liedzyklen ist die Tendenz zu Ruhe - so heißt auch das erste Ungaretti-Lied: "Quiete - Ruhe" - und in sich kreisender Bewegung faßbar. Eine Musik, die nach Stille klingt.

Aus drei, vier oder fünf Tönen fügen sich melodische Figuren, die eher die meditative Kraft des Psalmodierens evozieren als die klassisch-romantische Liedtradition. "Quiete - Ruhe" braucht gar nur die Quinte, aus der das gesamte Material entwickelt wird. Die immer wiederkehrenden Tonfolgen in der Singstimme erheben sich frei schwebend über der Klavierstimme, die sparsame, mehr atmosphärische Akzente setzt, etwa in den Klang-Girlanden, die den Text in "Mainacht - Notte di maggio" vorwegnehmen oder in den Clustern von "Tramonto - Sonnenuntergang". Leere Quinten oder kurze melodische Figuren, die einen immer wiederkehrenden Ton einkreisen, bewirken die archaische Anmutung der Lieder. Daß die Struktur zum Teil harmonisch undefinierbar bleibt, trägt dazu ebenfalls bei. Die Schütt-Lieder sind darin noch um einiges freier, etwa das "Weinen in der Küche".

Beide Liedzyklen bestimmt ein schwebender, ruhiger Gestus, basierend auf dem Charakter der Texte. Dieser Stil begegnet uns elf Jahre später wieder: Es scheint, als hätte Barbara Heller zehn Jahre später mit ihren Quartetten, vor allem dem Fagottquartett, kompositorisch an die Lieder angeknüpft.

Vier Stimmen, vier Töne und dreimal Quartett

Ein Bogen zwischen dem ganz frühen und dem aktuellen Werk Barbara Hellers weist auf das Streichquartett. Es steht für sie zwischen dem Soloinstrument und dem Orchester und hat sie zeitlebens nicht losgelassen. Ihre jüngsten kammermusikalischen Werke (entstanden im Oktober und November 2008), das zweite und dritte Streichquartett "Patchwork" und "La Caleta", schrieb sie für die klassische Streicherbesetzung mit zwei Geigen, Viola und Cello. "Patchwork" gibt es inzwischen in einer Version für Streichorchester (eine ihrer neuesten Arbeiten), auch hier schließt sich der Kreis zu früher: von der Quartett- zur Orchesterfassung.

Die beiden Streichquartette warten noch auf ihre Uraufführung.

Als „ein Kommen und Gehen“ beschreibt Barbara Heller selbst den musikalischen Prozeß ihrer beiden Streichquartette: „Die Einfälle zu den beiden Quartetten hatte ich im September 2008 am Meeresstrand in einer Bucht, die ‚La Caleta‘ heißt und sich auf der Insel La Gomera befindet, eine Kanarische Insel, wo ich seit vielen Jahren gerne Urlaub mache. Ich hörte lange Zeit den Wellen zu, wie sie kommen und wie sie gehen.

Und im Grunde ist ‚La Caleta‘ ein Abbild dieser damals sehr ruhigen sanften Wellenbewegungen an einem heißen stillen Tag

Und ‚Patchwork‘ kommt eher aus dem stürmischen Meer und den kräftigen Wellenbewegungen die sich aufbauen und steigern, wenn das Meer wild ist.“

„La Caleta“ entsteht aus einem Pianissimo und endet pianopianissimo: es kommt aus der Stille und geht in Stille auf. Der Wellenbewegung folgt eher die Stimmführung des „Patchwork“-Quartetts. Während dessen musikalisches Material aus dem Tritonus heraus entwickelt wird, besteht jenes aus einem Viertonmotiv, das eine gleichbleibende Intervallfolge - große Sekunde abwärts, kleine Sekunde auf- und große Sekunde wiederum abwärts - wiederholt. Aus diesem Motiv heraus wird das Stimmgeflecht der Instrumente entwickelt. Und aus diesen vier so eng beieinanderliegenden Tönen entstehen, wenn sie zusammenklingen, originelle Sekundreibungen. Die Zusammenklänge finden sich flächendeckend: sowohl durchgehend in der Melodieführung bei allen vier Stimmen (hier auch in jeweils gleicher Intervallfolge aufeinander bezogen) als auch im harmonischen Verlauf. Das Prinzip ist so einfach wie raffiniert.

Aus zwei kontrastierenden Gestalten - einem clusterartigen Schwebklang und dem kurzgliedrigen Melodiegebilde aus jeweils vier Tönen - entfaltet sich das einsätzliche, deutlich dreigeteilte Werk. Der erste Teil mündet nach dynamischem Auf und Ab in ein Unisono, ein Stilmittel, das Barbara Heller ja in vielen ihrer Werke einsetzt. Der lyrische Mittelteil indes ist von eigenem Charakter, eher chromatisch angelegt, und läßt die Stimmen sich im fortlaufenden Crescendo in die Höhe schrauben. Die Abstürze, später dann erneute Aufschwünge sind eruptiv - hier bestimmen heftige Glissandi das

Geschehen. Der Schlußteil lehnt sich an den Beginn an, identisch ist er nicht.

Den Gehalt des Quartetts machen vielerlei originelle Feinheiten aus, die erkannt und herausgearbeitet sein wollen. Die Tempi sollten nicht verschleppt werden, und der Bogenstrich darf durchaus forsch sein, damit das Werk seine klanglichen Raffinessen auch entfalten kann.

“Patchwork”, das “Flickwerk”, wenn man den Begriff wörtlich nimmt, basiert auf dem einstigen “Teufelsintervall”, dem “Tritonus”, drei aufeinander folgenden Ganztonschritten. Der Flickenteppich besteht aus acht Teilen, die jeweils ihren eigenen Charakter entfalten, aber durch das bestimmende Intervall verbunden sind. Zum Beginn begegnen wir wiederum einem Unisono-Part, jetzt im Pizzicato (die Melodie gibt eine Wellenbewegung vor), der in den Oberstimmen später zu einer gegenläufigen Bewegung wird. Das Unisono wird allmählich aufgegeben. Auch hier gewinnt ein Viertonmotiv in meist gebundenen Achteln die Oberhand. Dessen Intervallstruktur wechselt zwar, aber das Stück lebt durchgängig von dieser teils heftigen Achtelbewegung. Ruhepunkte setzen immer wieder über mehrere Takte entstehende Klangflächen, wir finden den Tritonus auch im Zusammenklang. Vor dem Schlußteil gipfelt der Fluß der Musik aufsteigend im Crescendo und dreifachen Fortissimo. Eine Schlußcoda bleibt jedoch aus. Statt dessen wird (durchgehend im pizzicato) das Anfangsmotiv aufgegriffen und schrittweise ausgedünnt. Im Pianissimo bleiben schließlich zwei Töne übrig. Sie verklingen im Nichts. Auch dieses Stück geht in der Stille auf. Die Bewegung der Musik in beiden Stücken ist durchgängig fließend, es werden keinerlei rhythmische Akzente gesetzt. Umso wichtiger dürfte es sein, Spannung aufzubauen und zu halten.

Nicht nur Streicher spielen heute Quartett.

Hier kommt die Neugier der Komponistin ins Spiel: Der Streichquartettklang hat eine lange Tradition. Wie aber klingen vier andere Instrumente? Fagotte zum Beispiel. Das ist nicht nur originell. Es zeigt sich auch wieder Barbara Hellers Sinn für Sprach- und Klangspiele. Das allerneueste Stück aus dem Jahr 2009 ist ein Fagott-Quartett. Es trägt den Titel “Do-re-mi-Fagott”.

“Es interessiert mich jetzt, dahinter zu kommen, welche Gesetze die Musik inne hat. Wie sie funktioniert, was sie auslöst, was sie mit der ZEIT macht, die sich komplett verändern kann je nach der Musik“, (Barbara Heller, 2008)

Das Fagottquartett ist insofern besonders, da es - wie in vorherigen Arbeiten nicht - von archaisch anmutenden Klangstrukturen beherrscht wird. Diese Musik ist aller Koloration, aller Ornamentik entkleidet, lebt von in sich kreisenden Bewegungen der vier Töne, die quasi nackt in ihrem Stimmgeflecht und zunächst einer simplen rhythmischen Figur ausgebreitet werden und somit für eine konsequente Klarheit in Barbara Hellers Werk stehen. Der Satz ist minimalistisch, wirkt auch im Hören reduziert und rückt in seiner rhythmischen Beschränkung das Ganze in die Nähe von “minimal”. Der thematische Gedanke, so schlicht er ist, erweist sich dann aber als Ohrwurm.

Der Beginn klingt nach sehr alter Musik. Ein sich ruhendes Fließen der vier Stimmen wird belebt von der melodischen Linie, entwickelt aus dem do-re-mi-fa und den warmen Klangfarben der vier Fagotte. Ein satter, voluminöser Wohlklang, der - völlig unerwartet - zunächst an Hörner denken läßt. Einmal mehr lotet die Komponistin hier Klangmöglichkeiten eines Instruments neu aus - das Fagott wird zum Melodieträger und befreit es von dem Image, ausschließlich für das orchestrale Klangfundament zuständig zu sein. Das ist verdienstvoll, denn Kammermusik für Fagotte ist höchst selten.

Ein Wort zum Schluß

Einen Schluß gibt es nicht: Wie Barbara Hellers Kompositionen aus den vergangenen Jahren nichts Endgültiges an sich haben, so haben sie auch oft keinen wirklichen Schluß. Ihr Werk ist ja

keineswegs abgeschlossen. Sie will dies und das. Ein Streichquartett schreiben, bei dem sie die Musik sich entwickeln läßt, wie es ihr jetzt vorschwebt. Ein Klavierstück für die Interpretin einer gerade entstehenden CD erfinden. Wie wird das alles klingen? Sie weiß noch nicht...

Viele ihrer Schlüsse sind offen, so, als ob das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Schlüsse, die sich in ein immer minimalistischer werdendes Konzept fügen. Die Töne verklingen einfach, die Musik reißt ab oder geht in der Stille auf, wie im "Patchwork"- Streichquartett. Der klassische Schlußakkord ist fehl am Platz. Kein Donnern. Nirgends. Keine Bekräftigung, eher stille Fragen. Niemand hat das letzte Wort. "Endgültige" Wahrheiten sind unserer schnellebigen Zeit abhanden gekommen. Das ist exemplarisch und auch ein Reflex auf die Gegenwart: Schlüsse von Barbara Heller sind atmosphärischer Natur. Das Verträpfeln der letzten Töne ins Pianissimo hinein, ein Ver-klingen im Nichts, dem bei zutreffender Interpretation eine tiefe, auch körperlich erfahrbare Spannung innewohnt. Und die Gewißheit, daß die Musik immer weiter fließt.

Benutzte Literatur:

Heller, Barbara: Unveröffentlichte Manuskripte, darunter Vorträge, Tagebucheintragungen etc. aus dem Besitz der Komponistin.

Levens, Ulla (Hrsg.): Begegnungen mit Barbara Heller. Wolke Verlag Hofheim 2006

Dr. Anne Stegat, September 2010

Die Autorin

Dr. Anne Stegat stammt aus Zschopau im Erzgebirge. Studium der Musikwissenschaft und Promotion an der Humboldt-Universität Berlin. Publizistische Tätigkeit für Printmedien seit den 80er Jahren. 1990/91 Mitarbeit im Forschungsprojekt "Frau und Musik" des Ministeriums für Bildung und Wissenschaft. 1993 bis 2005 Redakteurin der "Rheinpfalz" Ludwigshafen, davon elf Jahre Kulturredakteurin in Speyer. Lebt in Eisenberg-Steinborn/Pfalz.