

# „Verschwiegene Lieder“ – ein instrumentales „Requiem“ für Paul Celan

Anmerkungen zu Peter Ruzickas zweitem Streichquartett  
„... fragment ...“

von Thomas Schäfer, Hamburg

„... es sind noch Lieder zu singen  
jenseits der Menschen.“  
Paul Celan<sup>1</sup>

## Einleitung

Für die kompositorische Arbeit Peter Ruzickas kann ein Ausspruch Hans Werner Henzes als zentraler Leitsatz gelesen werden:

„Ich bin der Ansicht, daß der Weg von Wagners ‚Tristan‘ zu Mahler und Schönberg noch lange nicht ausgeschritten ist, und mit den ‚Bassariden‘ habe ich versucht, ihn weiterzugehen. Ich will nicht verzichten auf das, was uns die Jahrhunderte zuspielden. Im Gegenteil: ‚Zu erben muß man auch verstehen; erben, das ist am Ende Kultur‘“<sup>2</sup>.

Einen Weg kritisch und reflektiert wie gleichermaßen reflektierend weiterzugehen, den die Tradition vorgegeben hat – das kann sicherlich auch für Peter Ruzicka gesagt werden. Dabei hat er immer wieder versucht, sein Verhältnis zur musikalischen Tradition in den Werken selber zu reflektieren. Das geschah – durchaus nicht bruchlos und ohne Widerstände –, schon in den frühen Kompositionen bis hin zu seinem ästhetisch wie kompositionstechnisch konzipierten Konzept von „Musik über Musik“<sup>3</sup> durch die Arbeit mit musikalischen Zitaten oder Allusionen auf bestimmte Sprach- oder Stilebenen. Diese Zitate oder Allusionen übernahmen in den überwiegenden Fällen Referenz-Funktionen, was bedeutet, daß Ruzicka mit dem zitierten Prätext auch gleichzeitig dessen semantisches Feld in produktiver Weise nutzte. Seine Arbeit mit fremdem musikalischen Material – verstanden als spezifisch geschichtliche Bedeutungsträger – sollte somit stets die Möglichkeit schaffen, sprachliche und inhaltliche Bezugspunkte miteinander zu verbinden. Entscheidend ist hierbei, daß dem Zitat solch weitreichende Funktion zugewiesen wird, daß es in die musikalische Struktur des Folgetextes (den neu entstehenden Text) insofern einzugreifen vermag, als die Auswahl des Zitierten bereits der entscheidende ästhetische Akt in der inhaltlichen Prädisposition des Werkes ist. In letzter Konsequenz – dieses die jüngste Entwicklung Ruzickas im Umgang mit Fremdmaterial – entsteht dann

<sup>1</sup> Aus dem Gedicht *Fadensonnen*. Vgl. Paul Celan, *Gedichte II*, Frankfurt/M. 1975 [101992], S. 26.

<sup>2</sup> Hans Werner Henze, *Musik und Politik*. Schriften und Gespräche 1955–1984, München 1984, S. 116.

<sup>3</sup> Vgl. dazu vom Verf., „Musik über Musik“ am Beispiel der *Streichquartette von Peter Ruzicka*, Hamburg 1994.

Musik über Musik, wenn gleichsam kompositorisch über den Prätext reflektiert wird. Zitatkomposition ist hierbei entschieden zu verstehen als das Komponieren mit Kontexten. Ruzicka hat im Laufe seiner kompositorischen Entwicklung seine Arbeit mit Fremdmaterial immer weiter dahingehend verfeinert, daß nicht nur die Semantik, sondern auch die Aura des Zitierten eine zentrale Rolle spielt. Wie eine radikal inhaltsbezogene Deutung von Prä-(Zitat) und Folgetext (Streichquartett) exemplarisch gelingen könnte, sollen die folgenden Ausführungen zeigen. Ruzickas Quartett „...fragment...“, so meine Ausgangsthese, läßt sich verstehen als ein wichtiger Beitrag zur kompositorischen Mahler-Rezeption in der zeitgenössischen Musik<sup>4</sup>.

Der Weg hin zum auratischen Zitat wird im *Zweiten Streichquartett* weiter ausgedehnt. Die Aura des Memento mori (an Paul Celan) ist für die semantische Besetzung des Mahler-Zitats im fünften und abschließenden Epigramm zentral. Die ästhetische Funktion des Zitats hat Reverenz-Charakter und steht als *pars pro toto* für das fragmentarische Spätwerk Mahlers. Die Idiome lassen sich an der Ausdruckshaltung der Musik, an den sehr verschieden ausgestellten Charakteren, beschreiben. Bestimmend für das Verständnis des *Zweiten Streichquartetts* ist zudem der Fragmentcharakter des Werkes, der seinerseits deutlich motiviert zu sein scheint durch das fragmentierte Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie*.

Das Quartett „...fragment...“ ist maßgeblich durch einen äußeren Anlaß entstanden<sup>5</sup>. Der Entstehungskontext spielt bei der inhaltlichen Betrachtung des Werkes eine bestimmende Rolle. Ruzicka vermerkte im Vorwort zur Partitur: „...fragment...“ komponierte ich im Mai 1970 innerhalb von zwei Tagen, als ich die Nachricht vom Selbstmord Paul Celans erfuhr“<sup>6</sup>. Die tiefe Erschütterung, die der Tod des Dichters bei Ruzicka ausgelöst hat, ist also zum Impuls der Komposition von „...fragment...“ geworden. Dabei muß die große Wertschätzung, die Ruzicka für Celan empfindet, angesprochen werden. Es liegt sicherlich nicht fern, aus Ruzickas Sicht von einer „Wahlverwandtschaft“ mit dem Dichter zu sprechen, wobei Celans gesamte ästhetische Haltung Ruzicka beeindruckt haben

<sup>4</sup> In terminologischer und ästhetischer Hinsicht kann im Rahmen dieses Aufsatzes auf die produktive und kompositorische Rezeption zu Mahlers Musik nicht näher eingegangen werden. Dieser Themenkomplex könnte aber gerade hinsichtlich neuerer Texttheorien konkreter gefaßt werden. Derzeit bereite ich eine umfangreiche Studie zum Thema der kompositorischen Mahler-Rezeption vor.

<sup>5</sup> Komponiert wurde „...fragment...“ im wesentlichen in der letzten Juli-Woche 1970. Im selben Jahr wurde das Werk bereits bei dem Internationalen Kompositionswettbewerb „Béla Bartók“ in Budapest ausgezeichnet. Am 27. November erhielt Ruzicka per Telegramm die Nachricht, daß das anonym eingereichte Quartett einen der dort vergebenen Preise gewonnen hätte (eine weitere Auszeichnung ging an ein Werk von Robert Wittinger). Wenngleich im Statut des Wettbewerbs festgelegt war, daß die ausgezeichneten Werke im Frühjahr 1971 in Budapest im Rahmen der Preisübergabe uraufgeführt werden sollten, kam es auf Grund von politischen Auseinandersetzungen nicht zu einer Realisierung der Uraufführungen. Aus Protest darüber verließ Goffredo Petrassi den Vorsitz der Jury. So kam es im März 1971 in Budapest zu einer stark vorbelasteten Preisübergabe, ohne daß die Werke zu Gehör gebracht wurden.

Am 16. Juni 1972 spielte das Westphal-Quartett in Berlin in einer auch heute noch gültigen Aufnahme das Werk als reine Studioproduktion für die Schallplatte ein (derzeit bereitet das Arditti String Quartet eine Gesamtaufnahme der Streichquartette von Ruzicka vor). Die Uraufführung stand damit immer noch aus. Erst knapp zwei Jahre später wurde „...fragment...“ am 5. April 1974 vom Pandula-Quartett in Balingen uraufgeführt. Diese Aufführung wurde gewissermaßen als Generalprobe für eine folgende Aufführung bei dem „Allgemeinen deutschen Musikfest“ in Stuttgart angesehen, wo die Komposition am 18. Juni 1974 gespielt wurde. Die eigentliche Uraufführung hätte im Rahmen des „Musikfestes“ stattfinden sollen, das Pandula-Quartett bestand jedoch vor der „Musikfest“-Aufführung auf einer ersten öffentlichen Präsentation.

<sup>6</sup> Vorwort von Peter Ruzicka zur Partiturausgabe von „...fragment...“ *Fünf Epigramme für Streichquartett* (1970), Hamburg 1970. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden auch zitiert. Alle nicht nachgewiesenen Kursivsetzungen, die den musikalischen Text betreffen, sind der Partitur entnommen. – Vgl. zur Datierung die Anmerkungen unten. – Celan nahm sich vermutlich am 20. April 1970 das Leben. Vgl. *Gedichte II*, S. 422.

dürfte. Die Bedeutung Celans für Ruzicka ist mehrfach bezeugt, in Äußerungen Ruzickas über Celan, aber auch in mehreren Kompositionen, in denen Lyrik von Celan Verwendung findet.

Auch wenn die Musik des *Zweiten Streichquartetts* stark subjektiv-expressiven Charakters ist, so darf doch nicht darüber hinweggesehen werden, daß den fünf Epigrammen ein hohes Maß an Konstruktivität und nuancierter Durchgestaltung eignet – die spätere Analyse wird dem Rechnung tragen. Ruzickas Hinweis, das Werk sei in nur 48 Stunden entstanden, verleitet geradezu zu einer Deutung, die wesentlich motiviert ist durch den scheinbar unmittelbarsten musikalischen Ausdruck<sup>7</sup>. Wer das Werk jedoch näher betrachtet, wird schnell sehen, daß eine derartige Komposition nicht in zwei Tagen fertigzustellen ist. Ruzicka meinte sicherlich das erste skizzenhafte Festhalten und vielleicht das teilweise Ausformulieren musikalischer Verläufe – wie es sich beispielsweise in der unten abgebildeten graphischen Skizze zum vierten Epigramm darstellt – und weniger die „fertige“ Komposition. Diese Annahme wird gestützt durch das Abschlußdatum am Ende einer Kompositionsskizze zum letzten Epigramm, die aufgrund ihrer sehr sauberen Notierung nahezu einer Reinschrift oder einer Reinzeichnung gleichkommt. Dort ist als Manuskriptabschluß der 1. August 1970 verzeichnet, Celan allerdings ging bereits Ende April des Jahres in den Freitod<sup>8</sup>.

Es ergibt sich nach neuerlichen Rekonstruktionsbemühungen nunmehr folgender zeitlicher Ablauf: Es ist nicht mehr festzumachen, wann Ruzicka vom Freitod Celans erfuhr (wahrscheinlich aber ist das Datum des Mai [vgl. das Partiturvorwort oben]). Anhand des persönlichen Kalenders von Ruzicka ist allerdings nachzuvollziehen, daß die Reinschrift des Werkes in der letzten Juli-Woche stattgefunden haben muß. Dies trifft sich mit dem erwähnten Abschlußdatum des letzten Epigramms (1. August 1970). Unklar ist dabei, wann erste Skizzen zu dem Quartett angefertigt wurden. Fest steht jedoch, daß der eigentliche musikalische Text in sehr kurzer Zeit ausformuliert wurde (in Ruzickas Kalender ist die gesamte letzte Juli-Woche mit Eintragungen versehen, aus denen hervorgeht, daß er in dieser Zeit intensiv an dem Werk gearbeitet hat). Wenn der zitierte Passus des Vorwortes der Partitur in diesem Zusammenhang noch einmal gelesen wird, dann müßte daraus geschlossen werden, daß erste Skizzen zu dem Werk *d i r e k t* nach dem Empfang der Nachricht des Todes von Celan angefertigt wurden, die sehr zügige Ausformulierung (die Reinschrift) der einzelnen Epigramme dann allerdings erst in der letzten Juli-Woche stattgefunden hat.

Im Vorwort der Partitur heißt es weiter:

„Die fünf Epigramme sind ein Versuch, sehr differenzierte Emotionen auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren. Musik ohne Dekors, ohne ‚Durchführung‘: subjektiv-offene Momentform.“

<sup>7</sup> Vgl. z. B. Morgeners kurze Notiz zu dem Streichquartett (Jörg Morgener, Texte zu *Metastrofe*, „...fragment...“, *Stress, In processo di tempo und Bewegung*, [Booklet] Mainz 1971/1991, [WER 607-12], S. 2), Jürg Stenzl, *Frammento come opera musicale*, in: *L'Asino d'oro* 3 (1992), H. 5, S. 90–113 [Zitiert nach dem deutschen Manuskript, *Fragment als musikalisches Werk*, 28 S., S. 15], sowie Uwe Sommer, Art. *Peter Ruzicka*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992 ff. S. 4.

<sup>8</sup> Siehe zur Datierung die unten wiedergegebene Skizze.

Mit diesen programmatischen Hinweisen ist ein wesentlicher Zugang zu dem Werk angedeutet. Die angesprochenen „sehr differenzierte(n) Emotionen“, die „auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren“ seien, sind hierbei in mehrfacher Hinsicht zu verstehen. Zum einen hat entsprechend dem Anlaß der Komposition die unmittelbare emotionale Reaktion in das Werk Eingang gefunden, zum anderen sind die fünf Epigramme aber auch der Versuch, der Celanschen Lyrik auf rein instrumentalem Wege zu begegnen. In der „kürzest mögliche(n) Form des Ausdrucks“ wird versucht, der Tendenz in Celans Spätwerk, Sprache immer stärker zu verdichten und zu verknappen, Rechnung zu tragen. Daß die Musik eine solche „ohne Dekors, ohne ‚Durchführung‘“, also eine „subjektiv-offene Momentform“ repräsentiere, verdeutlicht wohl, was auch der Titel des Werkes – in Anführungszeichen und mit ein- wie ausführenden Punkten versehen – andeutet, daß nämlich die spezifische Musik der einzelnen Epigramme nur für sich selbst steht und keine Beziehung zu Vorhergegangenen oder Nachfolgendem hat. Die Musik ist scheinbar auf kein Ziel gerichtet und auch kein Teil eines größeren Prozesses. Bildlich gesprochen: Sie bleibt sich selbst überlassen, ohne zu wissen, wohin sie führt. Damit wird nun der Fragmentcharakter hervorgehoben. Karl H. Wörner hat hinsichtlich von Momentformen – im Zusammenhang mit der Entwicklung von thematischen Prozessen in der Musikgeschichte – als einem „Komplex von Augenblicksbildern“ gesprochen<sup>9</sup>. Dabei können verschiedene dieser „Augenblicksbilder“ in einem Werk vorhanden sein. Es ist aber auch möglich, daß sich nur ein Augenblicksbild auf einen Moment beziehen kann. Dieser letztgenannte Typus scheint in Ruzickas Epigrammen vertreten zu sein: Für jeden der fünf Sätze ist ein Moment assoziierbar, das sich in Form und Charakter jeweils spezifizieren läßt.

Ursprünglich waren für die Komposition sieben Sätze geplant, zwei davon mit Singstimme auf Gedichte Celans<sup>10</sup>. In der endgültigen Fassung sind die beiden Epigramme mit Singstimme jedoch nicht vorhanden. Auf Grund der Intention, auf rein instrumentalem Wege Gedichte Celans zu „vertonen“, scheint es aber durchaus treffend, bei den *Fünf Epigrammen für Streichquartett* von „verschwiegenen Liedern“ zu sprechen<sup>11</sup>.

In diesem Zusammenhang und vor diesem Hintergrund ist im folgenden die Requiemfunktion, die das Werk ideell erfüllen soll<sup>12</sup>, ebenso zu thematisieren wie der Fragmentcharakter, der im scheinbaren Widerspruch steht zu dem Untertitel des Werkes, in dem die fünf Abschnitte als „Epigramme“ bezeichnet werden. Dem Fragment als musikalischem Werk im ästhetischen Kontext und in der ästhetischen Haltung Ruzickas soll deshalb breiterer Raum gegeben werden, weil das Fragmentarische im musikalischen Denken Ruzickas unbestreitbar eine entscheidende Kategorie bildet, die bis in jüngste Werke

<sup>9</sup> Karl H. Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse*, Regensburg 1969 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* Bd. 18), S. 277.

<sup>10</sup> Vgl. Peter Ruzicka im Gespräch mit Tobias Möller und Thomas Schäfer in der Hamburgischen Staatsoper am 28. November 1991. Unveröffentlichte maschinenschriftliche Nachschrift eines Tonbandmitschnittes. Ms. 13 S. Hier: S. 4 und 12. [Im folgenden zit. als *Gespräch*.] – Ob die zwei zusätzlichen Epigramme aus formalen Gründen gestrichen wurden (der Lyrik Celans sollte auf rein instrumentaler Ebene begegnet werden), muß dahingestellt bleiben.

<sup>11</sup> Ruzicka selbst hat diesen Begriff in die Diskussion eingebracht.

<sup>12</sup> Vgl. „*Den Impuls zum Weitersprechen...*“, Versuch eines musikalischen Selbstporträts, Sender Freies Berlin 1986. S. 4. [Im folgenden zit. als *Selbstporträt*.]

hinein nachzuvollziehen ist. Der programmatische Gehalt von „...fragment...“ soll dann durch die Analyse verifiziert werden, wobei das das Werk abschließende fünfte Epigramm ausführlicher beleuchtet wird. Dabei ist naturgemäß das eingeführte Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie* vermöge seines eigenen semantischen Gehaltes von tragender Bedeutung.

### Ein „Requiem“ in Epigrammen für Paul Celan

„Die Fragmente sollen das Moment des Verstummens, des Absterbens, des Scheiterns bewahren, das den letzten, sehr dunklen und hieroglyphischen Gedichten zu eigen ist, die Celan vor seinem Freitod schrieb. Die musikalischen Fragmente brechen immer wieder ab – wie vor etwas nicht Sagbarem zurückweichend. Und jenes Ungesagte mag zum Eigentlichen der Komposition geworden sein [...]“<sup>13</sup>.

Wenngleich diese Worte für die im Jahre 1979 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführte Chorkomposition *Gestalt und Abbruch* bestimmt waren, sind sie doch in leichter Abwandlung auf „...fragment...“ zu beziehen. Auch die fünf Epigramme „sollen das Moment des Verstummens, des Absterbens, des Scheiterns bewahren“, sie drücken dabei aber gleichzeitig eine zum Teil fieberhafte, enervierende Unruhe aus.

*Gestalt und Abbruch* stellt nach den Worten des Komponisten ebenfalls – wie das Streichquartett – ein „Requiem für Paul Celan“ dar<sup>14</sup>. Für „...fragment...“ gilt ebenfalls, daß das Werk als „eine Art Requiem“ zu verstehen sei<sup>15</sup>.

Kompositionen aus Anlaß des Todes eines nahestehenden Menschen sind in der Musikgeschichte ein bekanntes Phänomen. Dabei ist im Laufe der Geschichte die traditionellste Todesmusik, das Requiem, nach und nach abgelöst worden von Werken, die nicht mehr oder nur teilweise noch einen religiösen Bezug herstellen. Das liturgische Gerüst wird insbesondere im 20. Jahrhundert zunehmend verlassen. Aber auch rein instrumentale, säkulare Werke, wie etwa Felix Mendelssohns *f-moll-Streichquartett*, das nach dem Tod Fanny Mendelssohns entstand, Johannes Brahms' *Horntrio* op. 40, das ebenso wie zwei Jahre später das *Deutsche Requiem* auf den Tod der Mutter reagierte, Schönbergs letztes der *Sechs kleinen Klavierstücke* op. 19 – komponiert als unmittelbarer Reflex auf den Tod Mahlers am 18. Mai 1911 – und Bergs *Violinkonzert* im Gedenken an Manon Gropius lassen sich ohne ihre programmatischen Anlagen nicht hinlänglich interpretieren.

Alle diese Werke sind gedacht als „Requiem“-Kompositionen in dem Sinne, wie ihn auch Ruzicka für sein Streichquartett verwendet. Dabei ist interessant, daß Ruzicka gerade in der Auseinandersetzung mit Celan mehrfach die Konnotation eines imaginären

<sup>13</sup> Peter Ruzicka im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1979 zur Komposition *Gestalt und Abbruch*. *Sieben Fragmente für Stimmen* (1979). Zit. nach Stenzl, *Fragment*, S. 16.

<sup>14</sup> Ebda. – In-memoriä-Kompositionen sind bei Ruzicka in fünf Fällen anzutreffen: neben den beiden genannten die *Sonata per Violoncello*, die im August 1969 unter dem Eindruck des Todes von Adorno entstand, außerdem die Kantate „...der die Gesänge zerschlug“ (s. u.) sowie die vier Orchesterskizzen „...das Gesegnete, das Verfluchte“ (1991), die als Hommage an Allan Pettersson aufzufassen sind.

<sup>15</sup> Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 4.

Requiems schafft. Dies ist nicht nur bei den beiden erwähnten Kompositionen „...fragment...“ und *Gestalt und Abbruch* der Fall, sondern so versteht sich auch die *Stele für Paul Celan* „...der die Gesänge zerschlug“ nach Gedichten aus Celans nachgelassenem Gedichtband *Zeitgehört*. (Der Gesangszyklus „...der die Gesänge zerschlug“ entstand 1985. Durch die im Vorwege vollzogene kompositionsästhetische Entscheidung, die Epigramme aus „...fragment...“ als Interludien zu den Gesangsabschnitten innerhalb der Kantate zu disponieren, wird auch gleichzeitig die Entstehung von „...fragment...“ ein zweites Mal reflektiert<sup>16</sup>.)

Im Vorwort der Partitur zur Celan-Kantate „...der die Gesänge zerschlug“ hat Ruzicka seine Nähe zu Celan so umschrieben:

„Die letzten Gedichte vor Paul Celans Freitod in der Seine: magisch-hieroglyphische Texte, chiffrhafte Bilder, Zeichen, wie blutend – zunehmend nur am Rande des Verstummens zu orten. Und herrisch in ihrer hermetischen, entsprachlichten Einsamkeit! Mir waren diese dunklen Verse seit jeher sehr nahe. Ihre schmerzvolle Unbefriedetheit wurde zum Impuls der Komposition, die nur sein kann: Reflexion, Gegenbild, ‚Einführung‘ – nicht Verdopplung des Gesagten. Auch: Kreisen ohne Ziel, Stillstand – Spüren der Todesnähe“<sup>17</sup>.

An dieser Charakterisierung läßt sich erkennen, warum Celans Lyrik eine so starke Wirkungskraft auf Ruzicka ausübte. Zunächst werden die Gedichte als „magisch-hieroglyphische Texte“ angesprochen, deren „chiffrhafte Bilder [...] nur am Rande des Verstummens zu orten“ seien. Damit verweist Ruzicka auf einen Topos, der sich besonders in der Rezeption der späten Lyrik Celans schnell herausgebildet hat, daß sie nämlich zu einer Hermetik tendiere, die die Gedichte für Nichteingeweihte nahezu unverständlich erscheinen lasse<sup>18</sup>. Die Verkürzung der Verse und die zunehmende Verdichtung des Rhythmus' im späten Werk sind sicherlich Charakteristika, die Ruzicka gerade in ihrer ästhetischen Brisanz affiziert haben mögen. Die fortgeschrittene Verknappung ist dabei wohl auch als Folge einer resignativen Haltung gegenüber dem anzusehen, was die überkommene, lediglich abbildende Sprache zu leisten imstande war. Daher auch die Anmerkung Ruzickas, daß seine Musik sich keinesfalls als „Vertonung“ im eigentlichen Sinne verstehen wolle („nicht Verdopplung des Gesagten“). Der metaphorische, assoziative Zugang entspricht daher der dunklen Lyrik Celans scheinbar am ehesten. Und das heißt für Ruzicka: „Kreisen ohne Ziel, Stillstand – Spüren der Todesnähe“. Sein kompositorischer Ansatz, mit „...fragment...“ Emotionen „auf die kürzest mögliche Form des Ausdrucks zu konzentrieren“, entspringt dabei immer offensichtlicher der Begegnung mit Celans Lyrik selbst.

<sup>16</sup> Vgl. Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 4.

<sup>17</sup> Vorwort von Peter Ruzicka zur Partiturausgabe von „...der die Gesänge zerschlug“ (1985), Hamburg 1985. – Auf die erste Celan-Auseinandersetzung Ruzickas soll hier nicht eingegangen werden. Der Vollständigkeit halber sei aber die 1968/69 entstandene *Szene für Alt, Kammerensemble, Sprecher und Tonband* erwähnt, die als Textvorlage die *Todesfuge* von Celan benutzt.

<sup>18</sup> Zur späten Lyrik Celans vgl. z. B. Bernd Witte, *Schattenland, Zu Paul Celans spätesten Gedichten und einigen seiner Interpreten*, in: *Neue Rundschau* 89 (1978), S. 97–112, sowie Bernhard Böschstein, *Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten, Zur zweiten Abteilung von „Zeitgehört“*, in: *Paul Celan*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1977 (= *Text und Kritik* Bd. 53/54), S. 62–68.

Ein anderer Bezugspunkt, der sich sofort aufdrängt, wenn von einer „kürzest möglichen Form des Ausdrucks“ die Rede ist, ist die musikalische Sprache Anton Weberns. Ruzicka hat Weberns Geltung für sein eigenes Schaffen mit dem Zitat der *fünften Bagatelle* in *Introspezione* dokumentiert. Der Einfluß ist aber noch weitergehender. Er reicht bis in formalästhetische Vorstellungen hinein. Gerade Weberns *Bagatellen* sind ja seit Schönbergs berühmtem Vorwort als paradigmatisches Werk der Kürze rezipiert worden. Schönberg schrieb zu den *Bagatellen*:

„Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazu gehört, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt“<sup>19</sup>.

So ist auch Ruzickas Hinweis auf die dialektische Beziehung zwischen den Epigrammen und der „subjektiv-offenen Momentform“ besser zu verstehen. Auch „...*fragment*...“ spielt auf Webern an, aber eben nicht hinsichtlich des Fragmentcharakters, sondern in bezug auf das intensivierete Ausdrucksbedürfnis, die komprimierte Form und den zerfaserten Klang. Die hier vorgenommene Zuspitzung der Begriffe „Fragment“ und „Epigramm“, die zugleich für die Dialektik von Fragment und Totalität eintreten, hat den Vorteil, die Widersprüche, die Ruzicka intendiert, aufzudecken. Denn selbstverständlich wäre es leicht – aber ebenso fahrlässig –, von Weberns Kürze sofort auf Ruzickas ästhetische Fragmentidee rückzuschließen. Denn Weberns aphoristische Miniaturen können nicht ernsthaft als Fragmente bezeichnet werden. Sie sind in sich vollendete Formtotalitäten, in denen auf engstem Raum in höchster Konzentration musikalische Gedanken gesetzt und entfaltet sind – und dabei können, kurz gesagt, dreizehn Takte einen gesamten Sonatensatz spiegeln.

Ruzickas ästhetische Haltung hatte sich schon früh dahingehend entwickelt, daß die „kompositorische Idee [...] eine gleichsam kristalline musikalische Sprache [wurde], eine Musik, bei der sich jeder Ton an seinem eigenen Verstummen zu messen hatte [...]“<sup>20</sup>. Der Topos des nahen Verstummens findet sich nicht unerwartetermaßen sowohl in Ruzickas Selbstporträt als auch in seiner Charakterisierung der Lyrik Celans. Der Dichter hatte in eigenen theoretischen Äußerungen<sup>21</sup> eine solche Auslegung, seine Gedichte hätten eine „starke Neigung zum Verstummen“<sup>22</sup>, geradezu provoziert. Daß Hermetik als primärer Terminus für die Lyrik Celans aber ungeeignet erscheint, weil dieser Begriff auch gleichzeitig eine bestimmte Wertung mit sich führt und häufig gleichgesetzt wird mit Unverständlichkeit und Unzugänglichkeit, darauf hat nach Peter Szondi auch Adorno hingewie-

<sup>19</sup> Vorwort von Arnold Schönberg zur Partiturausgabe der *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 von Anton Webern. Hier zit. nach der „Philharmonia Partitur No. 420“ (Wien-London o.J.).

<sup>20</sup> Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 3f. Vgl. dazu die häufig zitierte Passage im Gespräch mit Hanspeter Krellmann: „Ich bin der Ansicht, daß sich heute zu komponierende Musik auf jeden Fall zu messen hat an der Möglichkeit ihres Verstummens, des Sichverschweigens, des Aufhörens von kompositorischer Tätigkeit überhaupt“. Hanspeter Krellmann, *Komposition als Moment der Verweigerung*, in: *Musica* 30 (1976), S. 122–127. Hier: S. 123.

<sup>21</sup> Gemeint sind die Bühnenpreisrede *Der Meridian* und die Dankrede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises.

<sup>22</sup> Paul Celan, *Der Meridian*, in: *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt/M. 1968, S. 131–148. Hier: S. 143.

sen<sup>23</sup>. Erst allmählich hat sich eine einseitig ausgerichtete Rezeptionshaltung differenziert, nachdem neuere Forschungen und Quellen ergeben haben, daß Celan trotz aller Reduktionen auf dem Weg der Suche nach einer neuen Sprache weit davon entfernt war, gänzlich zu verstummen oder nur noch hermetische, „unverständliche“ Gedichte schreiben zu wollen. Dennoch ist unbestritten, daß ein volles Verständnis der späten Lyrik Celans ein hohes Maß an Anstrengungen erfordert. Dies gilt nicht nur für die poetische Dechiffrierung, sondern setzt bereits vor jeder Interpretation bei der Wahl der geeigneten Terminologie und Interpretationsmethode an.

Die Schwierigkeit besteht bei Celan wohl vor allem darin, die vorschnell gebildeten Topoi (wie „Hermetik“ oder „Verstummen“) aufzubrechen, sie neu zu besetzen bzw. sich von ihnen zu befreien. Daher scheint es in diesem Zusammenhang auch ratsam, Georg-Michael Schultz' differenzierter Zuweisung von „Schweigen“ und „Verstummen“ zu folgen, um so einer vorschnellen Auslegung – der einer Unverständlichkeit der Lyrik – zu entgehen:

„Schweigen und Verstummen sind in sich höchst ambivalente Phänomene und daher in ganz unterschiedlicher Weise bewertbar, sei es daß man in ihnen die blanke Negation von Sprache sieht, eine Grenze, an der jeder positive Sinn endet, gar eine Kraft, die alle Artikulation mit der Zerstörung bedroht, sei es daß man sie in genau entgegengesetztem Sinne als reine Position auffaßt, als utopischer Modus von Sprache, in dem diese, ihre Begrenztheit übersteigend, sich erst eigentlich erfüllt“<sup>24</sup>.

Celan reflektiert und thematisiert ohne Zweifel unablässig das Schweigen, verstanden „als utopischer Modus“ von Sprache, als etwas sich in Opposition zur Sprache Befindliches. Das Schweigen wird dabei zur ehrlichsten Form der künstlerischen Aussage hypostasiert. Von dem Phänomen des Schweigens ausgehend – im Zusammenhang mit dem der Sprache oder einer möglichen zeitgemäßen Sprachform – hat Ruzicka im Rekurs auf Celan seine eigenen ästhetischen Positionen wesentlich bestimmt, auch im dritten Streichquartett *...über ein Verschwinden* wird der Antagonismus von Sprechen und Schweigen wie in vielen anderen Werken zum zentralen Anliegen.

Die Funktion von „...*fragment...*“ im Sinne eines imaginären Requiems für Paul Celan ist in seiner ästhetischen Tragweite angedeutet worden. Titel und Untertitel des *Zweiten Streichquartetts* können aber noch vor der analytischen Betrachtung die ästhetische Funktion der Komposition weiter konkretisieren. Wer einen Blick in das Werkverzeichnis von Ruzicka wirft, wird ohne Umstände erkennen, daß nahezu alle Werke detaillierte Paratexte – Titel wie Untertitel – führen, die für den Hörer des Werkes bzw. für den Leser der Partitur eine Art Vor-Rezeption in Gang setzen. Durch die Werktitel wird eine bestimmte Haltung dem Werk gegenüber evoziert. Die zum Teil chiffrhaften Titel sind bewußte Setzungen, die dem Bedürfnis entspringen dürften, den Hörer resp. den Leser

<sup>23</sup> Vgl. den einschlägigen Passus in der *Ästhetischen Theorie* (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1973 [11992], S. 475f.).

<sup>24</sup> Georg-Michael Schultz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977 (= *Studien zur deutschen Literatur* Bd. 54), S. 11.

kontinuierlich in eine Situation, in eine Atmosphäre hineinzuführen. Im Zusammenhang mit „...fragment...“ fallen in Ruzickas Werkkatalog Kompositionen auf, die einen ähnlichen Fragmentcharakter betonen. An Orchesterwerken seien beispielsweise genannt: *Torso. Materialien für großes Orchester* (1973), *Versuch. Sieben Stücke für Streichorchester* (1970/74), *Abbrüche. Neun Phasen für großes Orchester* (1977/78) oder schließlich *Fünf Bruchstücke für großes Orchester* (1984/87).

„...fragment...“ als ein Beitrag zur ästhetischen Kategorie des musikalischen Fragments kann nunmehr diskutiert werden. Schon mit dem Titel wird also bereits verdeutlicht, wovon dieses Stück handelt und wie es sich selbst definiert. Daß „...fragment...“ von der formalen und der inhaltlichen Ausrichtung her der eindeutigen Assoziation zum Titel zumindest teilweise widerspricht, kann bereits hier erwähnt werden. Zu einer gewissen Ambivalenz in der Bewertung des ausschließlichen Fragmentcharakters von „...fragment...“ trägt schon der Untertitel des Werkes bei: *Fünf Epigramme für Streichquartett*. Denn das Wesen des Epigramms – ursprünglich verwendet als „Aufschrift auf Gebäuden, Kunstwerken, Weihgeschenken, Grab- und Denkmälern [...]“<sup>25</sup> – ist es ja gerade, im unmittelbaren Moment des Einfalls – und hier spielt wieder, diesmal aber in scheinbar widersprüchlichem Sinne zur obigen Ausführung, die „subjektiv-offene Momentform“ eine Rolle – den Inhalt so zu verdichten, daß es zu einer Zuspitzung und Verschärfung der Idee kommt. Die charakteristische Eigenschaft des Epigramms ist bei aller Kürze aber seine Geschlossenheit<sup>26</sup>. Wichtig ist zudem – und damit steht Ruzicka mit dem Anliegen seines Werkes nicht im Widerspruch zu der hier vorgenommenen Definition des Epigrammbegriffs –, daß Persönliches eine wesentliche Rolle bei der Gestaltung des Epigramms spielt. Vermutlich hat Ruzicka eine solche Geltung akzentuieren wollen, die dann zweifellos auch in den vorgegebenen Rahmen eines (imaginären) Requiems paßt. So verstehen sich die fünf Epigramme im ursprünglichen Sinne als „Aufschrift“ zu einem „Grabmal“.

### *Fragment als musikalisches Werk im ästhetischen Kontext*

Mit Adornos vielzitiertem Diktum aus dem Abschnitt *Zwergobst* der *Minima Moralia* steht die ästhetische Idee des Fragmentgedankens in der Kunst insbesondere des 20. Jahrhunderts an einer zentralen Stelle. Für Ruzicka hat Adornos Aphorismus „Das Ganze ist das Unwahre“<sup>27</sup> fundamentale Bedeutung erlangt und wurde zum Kanon der eigenen Ästhetik: die Idee des Fragmentarischen. Adorno hatte eine ästhetische Haltung bezeichnet, die zunächst einmal den Hegelschen Ansatz einer höheren Versöhnung – in Umkehrung zu Adorno hieß es, daß das Wahre das Ganze sei – anzweifelte –, das Streben nach Geschlossenheit wurde damit in Frage gestellt. In der *Ästhetischen Theorie* konkretisierte Adorno seinen Gedanken hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes moderner Kunstwer-

<sup>25</sup> Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1989, S. 242.

<sup>26</sup> Vgl. zur besonders im Barock ausgeprägten Verwendung des Epigramms z. B. Volker Meid, *Barocklyrik*, Stuttgart 1986, S. 62–65, zur historischen Entwicklung allgemein Wilpert, *Sachwörterbuch*, S. 242ff.

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno, *Minima moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 1980 (= *Gesammelte Schriften* Bd. 4), S. 55.

ke. Die so zusammengedachten Begriffe „Fragment“ als Signum einer genuin modernen Kunstauffassung und „Wahrheitsgehalt“ sind in folgendem Zitat betont mitgedacht:

„Der Wahrheitsgehalt der Kunst, dessen Organon Integration war, wendet sich gegen die Kunst, und in dieser Wendung hat sie ihre emphatischen Augenblicke. [...] Um nichts Geringeres aber ist die Wahrheit solcher Desintegration zu erlangen als durch Triumph und Schuld von Integration hindurch. Die Kategorie des Fragmentarischen, die hier ihre Stätte hat, ist nicht die der kontingenten Einzelheit: das Bruchstück ist der Teil der Totalität des Werkes, welcher ihr widersteht“<sup>28</sup>.

Damit ist in Umrissen auch der entscheidende Paradigmenwechsel in der Geschichte der ästhetischen Fragmentidee beschrieben. Die Idee des Fragmentarischen wurde bekanntlich vor allem in der Romantik stark entfaltet und mit Friedrich Schlegels Kunsttheorie ihr Fundament geschaffen: das Fragment als literarische oder musikalische Form. Bewußt als Idee, oder vielmehr: als ästhetisches Ideal eingesetzt, deutete es auf die Unendlichkeit und Unabgeschlossenheit eines Stoffes oder behandelten Themas, womit gleichzeitig angezeigt wurde, daß die gefaßten Gedanken in ihrer Unzulänglichkeit dem konzidierten umspannenden und nicht-darstellbaren Weltganzen durchaus entsprechen.

Mit diesem Vorverständnis ist zunächst von der gemeinhin akzeptierten Fragment-Definition abzusehen. Diese kennt natürlich das Fragment, das Bruchstück, bereits lange vor der Frühromantik; es geht beispielsweise bis zu Aristoteles' *Poetik* zurück<sup>29</sup>. Auch ist hier nicht die Rede von den Werken, die Fragment blieben, weil ihre Autoren an der Größe des Stoffes – gleichsam unbewußt – scheiterten und das begonnene Werk beiseite legten, um sich neuen Stoffen zuzuwenden (wenngleich gerade diese Fragmente in der Beurteilung des Gesamtwerkes eines Künstlers eine wichtige Rolle spielen). Einen Sonderfall bilden dann solche Werke, die auf Grund des Todes des Künstlers unvollendet blieben. Die Unvollendetheit aus dem Zufall des Todes hat allerdings des öfteren geradezu eine Mythenbildung um diese unvollendeten Spätwerke sprießen lassen. Mahlers Fragment geliebene *Zehnte Symphonie* kann hier als paradigmatisches „Werk“ angeführt werden (dazu jedoch unten mehr)<sup>30</sup>. Dennoch stehen Tod und unvollendetes Werk in einer merkwürdigen Beziehung zueinander, in der mit George Steiner manchmal Ursache und Folge gegenseitig vertauscht werden:

„Wir machen den Tod zur Folge und den Widerstand des Werks zur tieferen Ursache. Es ist das Sich-Verweigern des Werks, welches irgendeinen diesem innewohnenden Mechanismus des Scheiterns auslöst, einen Mechanismus, der dies Scheitern im ‚Zufall‘ des Todes offenkundig macht“<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 74.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Wilpert, *Sachwörterbuch*, S. 306f., sowie Eberhard Ostermann, *Das Fragment, Geschichte einer ästhetischen Idee*, Diss. Phil., München 1991.

<sup>30</sup> Vgl. u.a. Thomas Schäfer, *Das doppelte Fragment. Anmerkungen zu Gustav Mahlers Zehnter Symphonie*, in: *Musica* 47 (1993), S. 16–20.

<sup>31</sup> George Steiner, *Das totale Fragment*, in: *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 18–29. Hier: S. 18.

Tod und „Widerstand des Werks“ verweisen aber in jedem Falle auf das Zerbrochene und das Unvollendete, in deren Reduktion des Ganzen auch ein Hinweis auf die Entstehung des Werkfragments impliziert ist. Diese Tatsache hat für „...fragment...“ in zweifacher, rezeptionsästhetischer Hinsicht Bedeutung: zum einen bezogen auf Celans späte Lyrik, die Ruzicka als wesentlich fragmentiert begreift, zum anderen, was die Wahl des Zitats selbst anbelangt.

Im Diskurs über den Fragmentbegriff, der mit Adornos eingangs zitiertem Wort eine abermalige Wendung erfuhr, hatte sich bereits Ende des 18. Jahrhunderts ein Perspektivenwechsel vollzogen, bei dem das Fragment nicht mehr einem Werkganzen entnommen sein mußte, sondern – wie erwähnt – jetzt auch einem noch nicht realisierten Ganzen oder einem nie vollendet gewesenen Werk zugewiesen werden kann<sup>32</sup>. Ganzheit und Werk Ganzes sollten nicht mehr als schöner Schein im geschlossenen Werk als repräsentativ gelten. Dennoch reflektiert das Fragment seit der Romantik deutlich das Ganze, weil es sich in Beziehung zu seiner Totalität setzt. Fragment und Totalität sind nach Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig daher „korrelativ“<sup>33</sup>. Die beiden Autoren haben in ihrem *Fragmentarischen Vorwort* zu der Aufsatzsammlung *Fragment und Totalität* eine sinnvolle Dreiteilung des Fragmentbegriffs vorgenommen. Danach kann das Fragment zum einen verstanden werden „als Teil des Ganzen, dessen Vollständigkeit nicht in Frage steht“<sup>34</sup>, sodann „als Teil eines Ganzen, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in stückhafter Präsenz einsteht“. (Also funktioniert das Fragment in diesem Sinne als *pars pro toto*, als Konzentrat bzw. Destillat der eigentlichen künstlerischen Idee). Schließlich setzt die dritte Auffassung „den Hiatus zwischen Fragment und Totalität absolut, insofern als letztere nicht wiederherzustellen ist“.

Es fällt nicht schwer, den Bezug zu Ruzickas Ansatz nunmehr herzustellen. Dieser wird maßgeblich getragen durch das dialektische Verhältnis von Integration und Desintegration. So lassen sich auch fragmentierte und scheinbar geschlossene Formen in ein und demselben Werk erklären. Für „...fragment...“ ist formalästhetisch der Bruchstückgedanke und dessen Hang zur Totalität ebenso kennzeichnend wie für verschiedene andere Werke der siebziger Jahre<sup>35</sup>. Fragment und Totalität stehen damit nicht unvereinbar quer gegeneinander, sondern sind als „zusammengehörig und nicht-koexistent“<sup>36</sup> zu begreifen. So ist das fragmentarische Kunstwerk letztlich das Ergebnis eines „gescheiterten ästhetischen Synthetisierungsversuchs“<sup>37</sup>. Diese Ansicht korreliert ganz offensichtlich mit Ruzickas auf Celan wie Mahler bezogener Äußerung, daß er im Scheitern – als Ergebnis des genannten „Synthetisierungsversuchs“ – „eine viel ehrlichere und stimmigere

<sup>32</sup> Vgl. zur historischen Entwicklung des Fragmentbegriffs v. a. Ostermann, *Fragment*, bes. S. 12f.

<sup>33</sup> Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, *Fragmentarisches Vorwort*, in: *Fragment und Totalität*, hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/M. 1984, S. 7–17. Hier: S. 7.

<sup>34</sup> Ebda., S. 15. Alle folgenden Zitate ebda.

<sup>35</sup> Uwe Sommer hat dieses dialektische Verhältnis ausführlich an den Orchesterkompositionen Ruzickas nachgewiesen. Vgl. dazu bes. die Ausführungen zu *Befragung* (*Studien*, S. 57ff.).

<sup>36</sup> Ostermann, *Fragment*, S. 49.

<sup>37</sup> Ebda.

Lösung von Problemen“ sehe, als „scheinbar das Ganze wieder zu restituieren“<sup>38</sup>. Diese Haltung allerdings ist wiederum wesentlich bestimmt durch Adornos Fragmentverständnis – das sich seinerseits dialogisch versteht zu Ernst Blochs und Benjamins einschlägigen Arbeiten –, nach dem eine Bestimmung nur quasi ex negativo erfolgen kann. Diese wird geschichtsphilosophisch vor der Folie des ästhetischen Ganzen definiert. Die verdeckte Totalität eines solches Fragmentverständnisses ist bei Ruzicka ebenso unverkennbar wie bei Adorno.

Ein entscheidendes Phänomen ist in den bisherigen Ausführungen zur ästhetischen Fragmentidee bewußt ausgeklammert worden: das Fragment als *e n t w o r f e n e s* Fragment<sup>39</sup>. Jürg Stenzl hat „Fragmente als Werke“ in den Mittelpunkt seiner Untersuchung *Fragment als musikalisches Werk* gestellt. Darunter versteht er Kompositionen, die „von ihren Komponisten *bewußt als Fragmente* konzipiert und – so paradox das zunächst klingt – abgeschlossen worden sind“<sup>40</sup>. Diese Konzeptionsform im Sinne einer neuen Fragmentästhetik hat sich verstärkt erst in den siebziger Jahren unseres Jahrhunderts ausgeprägt<sup>41</sup>. Dabei ist zu unterscheiden, ob es sich bei den einschlägigen Werken um wirklich konzipierte Fragmente handelt oder um solche, die mit fragmentarischen Texten arbeiten oder Texte selbst fragmentieren. In Ruzickas *Zweitem Streichquartett* sind beide Formen relevant: Das Werk stellt sich zunächst unverschlüsselt (auf Grund seines Titels und der textuellen Brüchigkeit) als Fragment dar und arbeitet zudem mit einem ebenfalls fragmentarischen und fragmentierten Prätext.

### Zum programmatischen Gehalt

Ruzicka hat in Celan einen „musikalischen Lyriker“ gesehen und seine Gedichte auch so rezipiert: „Diese Literatur, diese Texte sind musikalisch gefügt und haben ihre musikalische Dramaturgie“<sup>42</sup>. Celans Werk ist für Ruzicka so zu einer „wesentlichen außermusikalischen Irritation“ geworden<sup>43</sup>. Diese „außermusikalische Irritation“ ist aber nicht allein motiviert durch das Werk, sondern auch durch die Person Celans. Dabei spielt eine Begegnung zwischen dem 22jährigen Ruzicka und Celan eine wichtige Rolle. Wohl als einer der letzten vor Celans Freitod im April 1970 besuchte er im Februar desselben Jahres den Dichter in Paris, um die Genehmigung zur Vertonung einiger Texte einzuholen<sup>44</sup>. Celans psychischer und physischer Zustand war zu dieser Zeit bereits zunehmend angegriffen. In dem Gespräch zwischen Ruzicka und Celan ging es vor allem um die Mög-

<sup>38</sup> Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 3.

<sup>39</sup> Vgl. dazu Stenzl, *Fragment*.

<sup>40</sup> Ebda., S. 3.

<sup>41</sup> Vgl. dazu Stenzls Aufzählung (S. 8f.), die neben Ruzickas Werken beispielsweise auch Kompositionen von Rihm, Nono und Holliger enthält.

<sup>42</sup> Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 10.

<sup>43</sup> Ruzicka, *Selbstporträt*, S. 4.

<sup>44</sup> Die Komposition, ein Zyklus von Liedern für Sopran und Klavier auf Texte Celans, um die es gehen sollte, ist bis heute unveröffentlicht (vgl. Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 2). – Ruzicka hat das Treffen mit Celan mehrfach beschrieben: vgl. z. B. Krellmann, *Verweigerung*, S. 124f., und Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 1ff. – Über den Eindruck, den Celan in den letzten Jahren seines Lebens auf Freunde und Besucher machte, existieren zahlreiche Zeugnisse. Siehe dazu die einschlägigen Erinnerungen in: *Paul Celan*, hrsg. von Wolfgang Hamacher und Werner Menninghaus, Frankfurt/M. 1988, S. 311ff., bes. S. 338ff.

lichkeiten einer kommunikativen Verständigung zwischen den Menschen, aber auch um die Sprachmöglichkeiten der zeitgenössischen Kunst. Weil aber die Unterhaltung ins Stokken geriet, „kam dann das Gespräch auf Mahler, auf die besondere Rezeptionssituation seiner Musik und die aktuelle Mahler-Exegese“<sup>45</sup>. Hierbei wies Celan häufiger auf die Fragment gebliebene *Zehnte Symphonie* Mahlers hin, wobei ihn das Werk auch unter philologischen Gesichtspunkten interessierte. Daß Celan ein passionierter Musikliebhaber war und Spuren seiner Musik-Rezeption sich im Werk selbst wiederfinden lassen, haben neuere Forschungen, vor allem die Otto Pöggelers, ergeben.

Pöggeler hat nicht nur in seiner grundlegenden Celan-Studie *Spur des Worts*<sup>46</sup> auf diese rezeptionsästhetische Bedeutung hingewiesen, sondern in dem Aufsatz *Die göttliche Tragödie*<sup>47</sup> schlüssige hermeneutische Überlegungen zur Rolle Mozarts in Celans Spätwerk angestellt. Pöggeler untermauert seine These, Mozart sei in mehreren Schaffensphasen Celans bis hin zu den späten Gedichten auszumachen, mit einer Analyse des Gedichts *Müllschlucker-Chöre*<sup>48</sup>, dem letzten Gedicht aus der zweiten Abteilung von *Fadensonnen* (1968). Die Auseinandersetzung Celans mit Mozarts *Requiem* als dem repräsentativen, Fragment gebliebenen Spätwerk sei über das erwähnte Gedicht herzustellen. Dabei lassen einzelne Wortbildungen wie „Frieselfieber“, „Schachtgrab“ oder der Hinweis auf Mozarts Todesmonat („wer diesen Dezember denkt“, den 5. Dezember 1791) detaillierte Kenntnisse Celans zu Mozarts Todes-Schicksal erkennen. So ließe sich die Brücke schlagen vom schwerkranken, sich in psychiatrischer Behandlung befindenden Celan zu Mozart, dessen Arbeit am *Requiem* die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod vorantreibt. „Celans Gedicht sagt uns, daß ihm Mozarts Ringen um das *Requiem* in den eigenen letzten Lebensjahren nahe sein konnte“: „Er gehört zu jenen, die Mozarts letztes Jahr zusammenzudenken suchen mit dem frühen Tod“, so Pöggeler<sup>49</sup>. Damit ergibt sich ein erstaunliches Netzwerk, das über die *Müllschlucker-Chöre* zu Mozarts *Requiem* und weiter von Mahlers *Zehnter Symphonie* zu Ruzickas imaginärem Requiem „...fragment...“ führt.

In Ruzickas Erinnerung an das erwähnte Mahler-Gespräch in Paris hat Celan den ersten Satz der *Zehnten Symphonie* Mahlers als die „Kulmination der abendländischen Musikgeschichte“ bezeichnet<sup>50</sup>. So ist also das Zitat aus Mahlers *Zehnter Symphonie* im fünften Epigramm von „...fragment...“ nicht nur motiviert durch die ästhetische Fragmentidee, sondern wesentlich auch durch eine biographische Komponente.

### „Verschwiegene Lieder“

„Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt“<sup>51</sup>. Die Worte Adornos treffen sich mit Ruzickas Aussage, für ihn seien die fünf Epigramme des *Zweiten Streichquartetts* wie „verschwiegene Lieder“<sup>52</sup>. Schon

<sup>45</sup> Krellmann, *Verweigerung*, S. 125.

<sup>46</sup> Otto Pöggeler, *Spur des Worts, Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg-München 1986.

<sup>47</sup> Siehe Otto Pöggeler, *Die göttliche Tragödie, Mozart in Celans Spätwerk*, in: „Der glühende Leertext“, *Annäherungen an Paul Celans Dichtung*, hrsg. von Christoph Jamme und Otto Pöggeler, München 1993, S. 67–85.

<sup>48</sup> Celan, *Gedichte II*, S. 160.

<sup>49</sup> Pöggeler, *Die göttliche Tragödie*, S. 80 und 82.

<sup>50</sup> Möller/Schäfer, *Gespräch*, S. 2.

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler, Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960, S. 86.

<sup>52</sup> *Workshop Neue Musik. Gespräche über Kompositionen*. Produktion des Westdeutschen Rundfunks Köln vom 16. September 1974. Archivnummer, I-135558/1–2. [Ms. nicht vorhanden.]

in der ein Jahr vor „...fragment...“ entstandenen Komposition *Ausgeweidet die Zeit...*, die als Untertitel *Drei Nachtstücke für Klavier* führt, hat Ruzicka für ein rein instrumentales Werk Lyrik als mittelbares „Programm“ herangezogen. Dort wurden drei Gedichte aus Nelly Sachs' Zyklus *Glühende Rätsel* zum Vorwurf der Komposition. Im Vorwort zu *Ausgeweidet die Zeit...* findet sich ein Hinweis des Komponisten, der auf die „verschwiegene Lieder“ in „...fragment...“ treffend übertragen werden kann:

„Es handelt sich um Reflexionen, die keine äußeren Sprachvorgänge umschreiben wollen. Sie sind Ausdruck innerer Bewegungen, die ihren Impuls aus der Kommunikation mit zentralen Schichten dieser Gedichte erhielten“<sup>53</sup>.

Ganz ähnlich verstehen sich die fünf Epigramme: als „Reflexionen“, „die Ausdruck innerer Bewegungen“ sind. Auf Grund ihrer Gestik erhält die Musik einen je eigenen Charakter. Gleichsam in Bogenform mit zwei Höhepunkten (dem zweiten und vierten Epigramm) ist die emotionale Spannungskurve angelegt: Stille Momente werden von gewaltsamen, ekstatischen Ausbrüchen zäsuriert, ehe die Musik zu ihrer trauererfüllten Erlösung am Ende des Quartetts findet. Der intensivierte Ausdruck der Epigramme, die nach Angabe des Komponisten in der Partitur – einschließlich der im Verhältnis zur Gesamtdauer langen Pausen – in ihrer Dauer siebeneinhalb Minuten nicht übersteigen, spiegelt sich in dem „Affektenprogramm“<sup>54</sup>, das dem Werk durch die Partitur mitgegeben ist.

Alle fünf Epigramme, deren Dauern von dreißig Sekunden bis knapp drei Minuten reichen, haben einen deutlich akzentuierten Ausdruckscharakter. Die folgenden Tafeln veranschaulichen zum einen mit der Angabe der zeitlichen Disposition auch gleichzeitig die schon erwähnte zyklische Anlage des Werkes – bei aller hierzu paradox stehenden Offenheit –, zum anderen die enorm differenzierten Vortragsanweisungen und Spieltechniken, die den Affektgehalt der sehr verdichteten Musik verbalisieren.

<b>Tafel 1</b>									
<b>Zeitliche Disposition</b>									
(„P“ gibt die Zeit an, die der Komponist zwischen den einzelnen Stücken vorschreibt.)									
I	P	II	P	III	P	IV	P	V	
1'30"	10"	30"	12"	60"	11"	45"	20"	2'50"	
langsam		schnell		langsam		schnell		langsam	

<sup>53</sup> Vorwort von Peter Ruzicka zur Partitur von *Ausgeweidet die Zeit... Drei Nachtstücke für Klavier* (1969), Hamburg 1969.

<sup>54</sup> Ivanka Stoianova, *Bruchstücke als Erinnerungsscherben, Mahlers Erbe im Formdenken bei Peter Ruzicka*, in: *Das Gustav Mahler-Fest Hamburg 1989*, Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongress, hrsg. von Matthias Theodor Vogt, Kassel 1991, S. 385–414. Hier: S. 407.

## Tafel 2 Spieltechniken

- |  |   |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• glissando durch Herabstimmen der Saite</li> <li>• glissando durch Drehen der Fingerkuppe</li> <li>• glissando zum Steg</li> <li>• pizzikato</li> <li>• pizz. bei Doppelgriffen ohne Arpeggio</li> <li>• pizz. zwischen Steg und Saitenhalter</li> <li>• Bartók-Pizzikato</li> <li>• freie pizz.-Akkorde<br/>(mit zwei oder drei Saiten)</li> <li>• Bogen hinter dem Steg auf die Saiten pressen</li> <li>• flageolett</li> <li>• Flageolett-Glissando</li> <li>• quasi-flageolett</li> <li>• bei beliebigem Griff kurz auf die Saiten pressen, so daß ein kratzendes Geräusch entsteht</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• hinter dem Steg gestrichen</li> <li>• sul tasto</li> <li>• Schlag mit der Fingerkuppe auf den Korpus</li> <li>• col legno saltellato (battuto)</li> <li>• col legno tratto</li> <li>• sul ponticello</li> <li>• individuell höchster Ton des Instruments</li> <li>• saltato</li> <li>• flautato</li> <li>• al tallone</li> <li>• Vierteltonerniedrigung (nur in V)</li> <li>• Vierteltonerhöhung (nur in V)</li> </ul> |
|--|---|

## Tafel 3 Vortragsanweisungen

### „lyrische“ Ausdrucksbereiche

- molto calmo, statico
- eterico e tenero
- dolce
- dolcissimo
- dolcissimo, molto preciso
- wie ein Hauch
- al niente
- con delicatezza
- sehr flüchtig
- indistinto
- smorzando
- morendo
- kaum hörbar
- sehr zart
- sehr weich
- liberamente (dolce e espressivo)
- lontano e poco irreal
- äußerst zart hervortreten
- wie aus dem Nichts

### „dramatische“ Ausdrucksbereiche

- wie ein plötzlicher Ausbruch
- sfasciarsi
- sehr heftig
- eccitato
- tumultuoso (molto agitato)
- tumultuoso, con tutta forza
- molto feroce
- movimentato (so schnell wie möglich)
- brutale
- plötzlich abreißen
- immer stärker geräuschhaft werdend
- con sfuggevolezza
- tetro

Erstes und fünftes Epigramm sind in der symmetrischen Anlage der fünf Sätze zusammengehörig. Sie bilden die Eckpfeiler im großformalen Aufbau. Im Zentrum des Werkes steht das dritte Epigramm, das den Prozeß der Entsprechlichkeit des musika-

lischen Materials auskomponiert und von zwei Sätzen umrahmt wird, die wie Augenblicksexplosionen (die beiden Epigramme sind auch die kürzesten des Werkes) im gesamten Werkkontext wirken.

Die großformale wie die kleinformale Anlage von „...fragment...“ zeigt unverkennbar Parallelen zu anderen Werken Ruzickas, zuerst zu der Orchesterkomposition *Befragung*, die in ähnlicher Weise angelegt und bis ins Detail differenziert ist<sup>55</sup>.

Dem Subtext der Vortragsanweisungen sind als weiterer Paratext der Partitur vier Verse aus Celans sechsteiligem Zyklus *Lichtzwang* von 1970 vorangestellt. Das Gedicht lautet vollständig:

„WIR LAGEN  
schon tief in der Macchia, als du  
endlich herankrochst.  
Doch konnten wir nicht  
hinüberdunkeln zu dir:  
es herrschte  
Lichtzwang“<sup>56</sup>.

Wie können die vier letzten Gedichtzeilen – „Doch konnten wir nicht / hinüberdunkeln zu dir: / es herrschte / Lichtzwang“ zu „...fragment...“ nun in Beziehung gesetzt werden? Was bedeutet es, wenn „Lichtzwang“ „herrscht“? Zwei (mehrere? alle?) Menschen können im undurchdringlichen Gestrüpp (der „Macchia“) nicht zueinander finden, wenn oder gerade weil „Lichtzwang“ besteht – wenn sie nicht dieselbe Sprache sprechen oder nicht mit denselben Augen sehen? Das Zueinanderfinden scheint nur in einem gemilderten Licht, in einem abgedunkelten Zustand, möglich zu sein, in den Zwischentönen des Lichts gewissermaßen. Das Wort „hinüberdunkeln“ deutet einen solchen Schweb- und Verständigungszustand an. Aber kann die im Gedicht als faktische Gegebenheit geschilderte Situation nicht auch auf die dichterische Stimme selbst bezogen werden? Dann könnte der zunehmende Vereinsamungsprozeß des Dichters gemeint sein. Ruzicka hat die „Lichtzwang“-Metapher abstrakter verstanden als eine allgemeine Spiegelung der seinerzeitigen Kommunikationssituation, aber auch als ein Problem der „Sprache“ der zeitgenössischen Musik, wofür die „Macchia“ ebenso sinnbildhaft steht wie der „Lichtzwang“. Für Ruzicka ist der „Lichtzwang“ eine Allegorie auf die Sprachkrise der zeitgenössischen Musik<sup>57</sup>.

Zu fragen ist allerdings, ob die Metapher nicht auch auf das biographische Erlebnis mit Celan bezogen werden kann. Danach müßte von dem ganz privat bestandenen „Lichtzwang“ zwischen Celan und Ruzicka ausgegangen werden. Vielleicht hat Ruzicka die Begegnung mit Celan ja eben als eine stark bedrängende, bedrückende erlebt – und somit mit Celans Worten die eigenen Eindrücke schildern wollen. In diesem Verständnis hätte die Auslegung der Epigramme von zwei Seiten her zu erfolgen: Sie wären dann nicht nur „verschwiegene Lieder“ als rein instrumentale Reflexionen auf Gedichte Celans, sondern

<sup>55</sup> Vgl. dazu Stoianova, *Bruchstücke*, S. 407ff., und Sommer, *Studien*, S. 55ff.

<sup>56</sup> Celan, *Gedichte II*, S. 239.

<sup>57</sup> Vgl. *Workshop Neue Musik*.

müßten auch Ruzicka als auf den Tod des Dichters emotional reagierenden Künstler berücksichtigen.

„Molto calmo, statico“ ist das erste Epigramm überschrieben. „Senza tempo“ beginnt die Viola, gedämpft und im sechsfachen Piano – *wie aus dem Nichts* –, einen Ton zu artikulieren. In drei Phasen (ca. 17+14+14 Sekunden) changiert der Ton durch ein skordiertes Glissando und ist nur kurz ins Pianissimo zu crescendieren, ehe er langsam abstirbt (*gradualmente morendo*). In einem plötzlichen Ausbruch wird die kleine Sekunde *fis-g* forciert und innerhalb von zwei Sekunden aus dem sechsfachen Piano in ein vierfach akzentuiertes Forte geführt. Bevor das Grundtempo, das einen nervösen Gestus innehat, gefunden wird, fällt die kleine Sekunde im Glissando ab und verklingt.

Notenbeispiel 1: Ruzicka, „...fragment...“, I, Va-Einleitung.

Mit freundlicher Genehmigung der Internationalen Musikverlage Hans Sikorski (dies gilt auch für die folgenden Notenbeispiele).

Die *senza-tempo*-Einleitung spiegelt in nuce den gesamten Ablauf des Quartetts: Prozesse der Auflösung stehen kurzen Ausbrüchen gegenüber. In den drei Phasen des ersten Epigramms steht der Prozeß der Auflösung im Zusammenhang mit Momenten völliger Stille. Der erste Abschnitt (T. 2–5) stellt ein zerfasertes und „zerpaustes“ Klangfeld dar, in dem der Raum gleichsam markant aufgerissen wird. Dieses steht am Ende eines leichten Accelerando, das auch für den zweiten, flüchtig vorzutragenden Abschnitt (T. 8–10) gefordert ist. Er ist belebter als die erste Phase, aber ebenso überwiegend im leisen, zurückgenommenen Bereich angesiedelt (mit Ausnahme kurzer Einwüfe; alle Instrumente T. 9, Vc T. 10). Das Material wird dichter, metrisch komplexer, und jedes Instrument erhält eine eigene Spieltechnik. Die dreitaktige Phase enthält einige textuelle Reminiszenzen an die Einleitung wie an die erste Phase<sup>58</sup>. Die Stimmen dünne jedoch schnell wieder aus; das den Abschnitt beschließende Glissando der Bratsche soll *deutlich hörbar* sein. Wie nach der ersten Phase tritt mit einer zweitaktigen Generalpause völlige Stille ein. Noch weiter zurückgenommen – ätherisch und zart im Ausdruck, dazu Glissando-Klänge in allen Stimmen – vergeht die letzte Phase (T. 13–15) schließlich wirklich im Nichts (*al niente*). Das Material läuft regelrecht aus, die Statik ist bei allem klanglichen Changieren unverkennbar (erste und zweite Violine im ständigen Flageolett-Glissando, Bratsche und Cello *wie ein Hauch*, wobei die Bratsche ein wellenartiges Flageolett-Glissando ausführt, das Cello dagegen vom höchsten Ton des Instruments nahtlos bis zum *a* ab-

<sup>58</sup> Beispielsweise nehmen die Terzenakkorde von V1 und Vc in T. 9 denselben Akkord der Va aus T. 5 auf, das Vc T. 9 umspielt die kleine Sekunde, und die Phase endet mit einem Glissando der Va, das auf T. 1 zurückgeht.

sinkt)<sup>59</sup>. Wie erstarrt sollen die vier Musiker *bewegungslos verharren*. Dieses erste Epigramm läßt gemeinsam mit dem fünften am deutlichsten die Trauer und den Requiem-Charakter des Werkes spürbar werden. In der Celan-Kantate „...*der die Gesänge zerschlug*“ – in der vier der fünf Quartett-Epigramme als Interludien fungieren und das fünfte Epigramm in die erste Gesangsnummer eingegangen ist<sup>60</sup> – wird das erste Epigramm (allerdings ohne die Bratscheneinleitung) im sechsten Satz aufgegriffen. Dort hat Ruzicka den Auflösungs- und Vergehensprozeß der Musik konkretisiert: Das Stück ist überschrieben mit „*Tod*“, und die Vortragsanweisung lautet *schattenhaft*. Die zuvor ausgeführte Todesthematik ist also gleich im ersten Epigramm von „...*fragment...*“ auffindbar.

Das zweite Stück steht in direktem Kontrast zu dem verlöschenden Beginn. Im aufgeregten Gestus setzt die Musik zwar ein, zunächst – in dem a- und b-Teil<sup>61</sup> (T. 1–3 und 4–6) – allerdings noch dynamisch sehr zurückhaltend und ohne jede Steigerung. Mit großer Gewalt wechselt der Charakter zu massiv-expressiven Klangausbrüchen. Die Vortragsanweisungen verdeutlichen den Hang zum Selbstzerstörerischen der Musik: *brutale* und *molto feroce*<sup>62</sup>. Während die Musik sich in einem ständigen Accelerando gleichsam heißläuft, bricht sie unvermittelt ab (nach T. 18). Nach einer Schrecksekunde, die *die Dauer zweier pulsierender Schläge des zuletzt erreichten Tempos* haben soll, blitzt in einem Repräsentakt der Beginn des Epigramms auf. Diese Reprise, die das Epigramm beschließt, erstaunt einigermaßen, wenn man erneut an den gesetzten Fragmentcharakter des Werkes erinnert, der mit dieser Reprise ein weiteres Mal in Frage gestellt erscheint. Die Reminiszenz an den Beginn konterkariert vielmehr den offenen Schluß. Eine stark variierte Reprise findet sich im übrigen auch im vierten Epigramm, dem anderen Stück, das den schnellen Satztypus repräsentiert und mit dem zweiten Epigramm ideell zusammenhängt<sup>63</sup>.

Das im symmetrischen Formaufbau im Mittelpunkt stehende dritte Epigramm ist im wesentlichen mit dem ihm mitgegebenen Ausdruckscharakter gekennzeichnet: *Sfasciarsi* – zusammenfallend, zusammenbrechend – ist der Satz überschrieben. Ein zunächst leise intonierter, eng in hoher Lage gesetzter Akkord mit den Rahmentönen *dis''-d''* wird bereits im zweiten, dynamisch anschwellenden Takt durch die fehlenden Töne *ais', c''* und *a''* sukzessiv clusterartig aufgefüllt (allerdings in differierenden Tonhöhen, s. Notenbeispiel 2).

Der Akkord fällt in den folgenden Takten in sich zusammen, er schrumpft ein wie ein Ballon, aus dem die Luft entweicht. Der Vorgang entbehrt aber aller erwarteten Härte. Der luftentleerte Akkord siedelt sich in mittlerer Lage an, wobei die zweite Violine und die

<sup>59</sup> Gerade ein solches Texturmodell wird im *Dritten Streichquartett* zum wesentlichen Material im ersten Teil des Werkes. Vgl. dazu vom Verf., ...*über ein Verschwinden* – „*Musik über Musik*“, Peter Ruzickas 3. *Streichquartett im Kontext*, in: *Musiktheorie* 9 (1994), H. 3, S. 227–244.

<sup>60</sup> Vgl. zum Verhältnis von „...*fragment...*“ und „...*der die Gesänge zerschlug*“ Becker, „...*der die Gesänge zerschlug*“, sowie Möller/Schäfer, *Gespräch*.

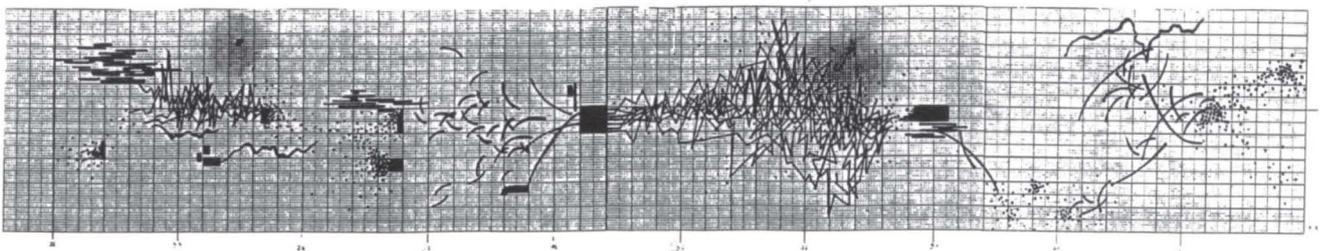
<sup>61</sup> A- und b-Teil sind sich im Ausdruck sehr ähnlich, wobei der b-Teil als Fortführung des a-Teils zu verstehen ist.

<sup>62</sup> Auch gerade diese *molto feroce*-Passage mit der *al tallone*-Spielanweisung verweist abermals auf das *Dritte Streichquartett*. Vgl. Abschnitt II, b-Teil, T. 163ff. Die Textur-Parallelen zeigen mit einiger Deutlichkeit, daß Ruzicka während der Arbeit am *Dritten Streichquartett ...über ein Verschwinden* sich ganz offenbar auch erneut mit dem *Zweiten Streichquartett* beschäftigt hat. Das Ergebnis dieser neuerlichen Auseinandersetzung stellt das Streichquartett *Klangschatten* von 1991 (Wien 1994) dar.

<sup>63</sup> Vgl. IV, T. 21f.

Notensbeispiel 2: Ruzicka, „...fragment...“, III, T. 13 und akkordische, nicht tonhöhengetreue Skizze T. 1/2

Bratsche den von der ersten Violine und dem Cello getroffenen Zielton (T. 6–8) umkreisen, ehe erst allmählich verhaltene Artikulationsbemühungen wieder einsetzen. Der Prozeß der Entsprachlichung setzt sich aber zunehmend fort. Die Denaturierung des eingangs exponierten Klanges wird soweit vorangetrieben, bis letzte melodische Rudimente *immer stärker geräuschhaft* werden und nur noch freie Pizzikato-Akkorde (mit zwei oder drei Saiten) übrig bleiben. Mit der Denaturierung des Klanges geht auch eine weitestgehende Rücknahme der Dynamik bis zum vierfachen Piano einher. Eine letzte Instrumentalfigur, die flüchtig zu intonieren ist, *soll, wie im Nichts' verschwinden*. Dabei wird entgegengesetzt zum einstürzenden Akkord des Beginns die flirrende Figur aus der mittleren Lage in ein sphärisches Nichts hinaufgeführt<sup>64</sup>.



Notensbeispiel 3: Ruzicka, „...fragment...“, IV, graphische Skizze

<sup>64</sup> Diese Schlußfigur erinnert übrigens in frappierender Weise an das Ende des fünften Satzes in Ligetis *Zweitem Streichquartett*. (Vgl. auch Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit, Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 82, die ebenfalls auf Ligetis Quartett hinweist, Ruzickas drittes Epigramm ansonsten allerdings aus dem Kontext gerissen nur sehr oberflächlich betrachtet und zudem den Prozeß der Denaturierung des Klanges zum Geräusch als wesentlichen musikalischen Vorgang nicht erwähnt.)

Ähnlich wie im zweiten Epigramm läßt sich im vierten ein latentes Formgerüst erkennen. Die unten abgebildete graphische Skizze, die nach Angaben Ruzickas eine der wenigen Quellen ist<sup>65</sup>, die den Entstehungsprozeß des Werkes dokumentieren kann, läßt gut den gedrängten, aufgestaut-expressiven, aber auch gewaltsamen Habitus der Musik erkennen (s. Notenbeispiel 3).

Dabei entspricht die zeitliche Realisierung des klanglichen Ergebnisses recht genau der zuvor graphisch skizzierten Ausdehnung. Vergleichen lassen sich auch einzelne Notierungen mit der späteren klanglichen Verwirklichung. So zeigt die Graphik beispielsweise den sich in einem Zwölftonfeld ausbreitenden Pizzikato-Beginn, in den bald schon heftige tremolierende Glissando-Passagen einfallen, angedeutet durch die markanten Federstriche etwa nach fünf Sekunden Spieldauer. Recht gut lassen sich auch die hochvirtuosen, scheinhaften Passagen ab Takt 10 wiedererkennen. Virtuosität ist hier – wie bei Ruzicka häufig<sup>66</sup> – als schein- und klischeehafte Darstellung zu verstehen. Ein in der Graphik durch ein schwarzes Quadrat dargestellter Cluster (*cis-gis*), der zweieinhalb Sekunden tremoliert werden soll, bildet die Spiegelachse des Verlaufs. Die „Spuren einer Musik der Gewalt“<sup>67</sup> sind diesem Epigramm unverkennbar eingeschrieben. *Molto feroce* findet eine massive Glissando-Bewegung zu *Tempo I* zurück, bevor die von Glissandi durchsetzten Pizzikati *plötzlich abbrechen*. Solche und ähnliche Texturen sind in verschiedenen Werken Ruzickas anzutreffen.

### Das Mahler-Zitat

Nach der aufgestauten Energie des abgebrochenen vierten Epigramms repräsentiert der fünfte und letzte Satz des *Zweiten Streichquartetts* den Charakter der Erfüllung. Die Vorstellung eines „reprisesartigen“ Schlusses wird unterstützt durch die idiomatische Wiederaufnahme bereits bekannter Passagen der vorigen Epigramme<sup>68</sup>. Becker hat hierbei von „Erinnerungsspuren“ gesprochen, die sich bis in das letzte Epigramm hineinzögen<sup>69</sup>. Dem Satz haftet trotz der Tendenz zur Auflösung (am Schluß) als Epilog aber auch etwas „Erlösendes“ an. Dieser Eindruck wird bestätigt durch das eingeführte Zitat aus dem ersten Satz von Mahlers *Zehnter Symphonie*<sup>70</sup>. Die beiden folgenden Notenbeispiele zeigen eine Reinzeichnung des Schlusses sowie anschließend den unveränderten Text in der Partitur (s. Notenbeispiel 4a, 4b).

<sup>65</sup> Briefliche Mitteilung an den Verf. vom 7. Dezember 1993.

<sup>66</sup> Vgl. z. B. das Pfitzner-Zitat im *Ersten Streichquartet*, *Feed back*, das zweite der *Fünf Bruchstücke* oder Passagen aus dem zweiten Abschnitt des *Dritten Streichquartetts*.

<sup>67</sup> Becker, „...der die Gesänge zerschlug“, S. 15.

<sup>68</sup> Vgl. V, T. 1–3 und 4 mit II, T. 13; V, T. 12/13 mit I, T. 13–15; V, T. 37 und 39 mit I, Va-Einleitung und T. 1.

<sup>69</sup> Peter Becker, *Spurensuche, Zu Peter Ruzickas Komposition „Annäherung und Stille“ für Klavier und 42 Streicher* (1981), in: *Musik und Unterricht* 16 (1992), S. 43–50. Hier: S. 47.

<sup>70</sup> Zitiert wird nach Band XIa der *Kritischen Gesamtausgabe* (Wien 3 1964) mit freundlicher Genehmigung der Wiener Urtext Edition GmbH. & Co. KG.

Notenbeispiel 4a: Ruzicka, „...fragment...“, V, Skizze T. 20–39<sup>71</sup>

Notenbeispiel 4b: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 28–32

Im Vergleich mit dem Mahlerschen Original läßt sich erkennen, daß Ruzicka den vierstimmigen Streichersatz (die Kontrabässe setzen bei Mahler erst mit T. 53 wieder ein) – die harmoniestützenden Bläserstimmen können unberücksichtigt bleiben – leicht verändert (s. Notenbeispiel 5).

Die Abwandlungen des Originaltextes haben wahrscheinlich zum einen besetzungstechnische Gründe, so kann etwa das Quartettcello nicht alle Töne der geteilten Orchesterzelle übernehmen, zum anderen haben vermutlich musikimmanente Erwägungen

<sup>71</sup> Hier ist nach dem Doppelstrich das Abschlußdatum zu erkennen: „1. 8. 1970 – Hamburg“.

The image shows a page of a musical score for Mahler's 10th Symphony, 1st movement, measures 49-52. The score is for a full orchestra and includes parts for Horns (Hrn.), Percussion (Pbs.), Violins (Vl.), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Kb.). The tempo is marked 'Tempo Adagio'. The score shows dynamic markings such as *p*, *sf*, *f*, and *sfz*, and includes performance instructions like *arco* and *poco*. The score is divided into two systems, each starting with measure 49. The first system includes Horns, Percussion, and Violins. The second system includes Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in G major and 4/4 time.

Notenbeispiel 5: Mahler, 10. Symphonie, 1. Satz, T. 49–52

zum Eingreifen in den Originaltext geführt. Das Metrum ist bei Ruzicka ein anderes, wodurch sich rhythmische Verschiebungen ergeben. Das Grundtempo, *Tempo adagio*, wird von Mahler übernommen und konkretisiert (Achtel  $\geq 58$ ).

Unentschieden bleiben muß, ob die Vorzeichenänderungen<sup>72</sup> eine Bedeutung haben oder ob schlicht den Interpreten das Lesen erleichtert werden sollte. Möglicherweise könnte aber auch durch die leichten Intonationstrübungen der ohnehin geforderte Eindruck einer Musik wie aus der Ferne unterstützt werden. Die dynamischen Vorgaben stärken jedenfalls den *lontano e poco irreal*-Eindruck: *ppp espr.* (äußerst zart) (erste Violine: *äußerst zart hervortreten*). Nach viereinhalb Takten bricht das Zitat unvermittelt ab, *plötzlich abreißen* bzw. *kurz abreißen* als Vortragsanweisung soll das langsame Verebben verhindern. Damit wird, wie in einem Film durch einen harten Schnitt, die Mahler-Zitatebene unvermittelt verlassen.

Zwei Schichten umgeben das direkte und doch leicht verschleierte Mahler-Zitat. Beide Lagen vermeiden, daß das zitierte Material allein auf Grund seiner tonalen Sprache als ein nicht zu integrierender Fremdkörper empfunden wird. Die erste Schicht ist als ein Ein- und Ausschwingungsvorgang zu bezeichnen. Gemeint sind die Takte 15/16 und 34/35, die jeweils von zwei Generalpausen umgeben sind (s. Notenbeispiel 6).

Im *ppp* und *sehr zart* (*dolcissimo, molto preciso*) bereiten die beiden Violinen und das Cello unisono den folgenden Bratschen-Gesang und das Mahler-Zitat vor. Die deutlich artikulierte – und nicht verfremdete – Sprache (etwa Septsprung aufwärts und folgende kleine Sekunde in allen drei Stimmen) nähert sich bereits dem Melos des Mahler-Zitats

<sup>72</sup> Z.B. T. 28 V2 und Va jeweils Doppelkreuze der Untersekunde statt Auflösungen desselben Tones oder T. 30 V1 *d''* statt *cisis''*.

$\text{♩} = 63$  *dolciss, molto preciso*  
*ord. senza vibr.*  
 G.P. *ppp (sehr zart)*  
 G.P. *pppp (kaum hörbar)*  
 G.P. *ppp (sehr zart)*  
 $\text{♩} \geq 52$   
 G.P. *pppp (wie ein Hauch)*  
 G.P. *ppppp (kaum hörbar)*  
 G.P. *pppp (wie ein Hauch)*  
*senza vibr.*

Notensbeispiel 6: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 14–16, und T. 33–36

(Oktavsprung aufwärts und folgende Kleinterz in der melodieführenden ersten Violine) an.

Die zweite, innere Schicht bildet der ab T. 18 folgende Bratschen-Gesang. Die Bratsche hatte bei der ersten Schicht noch geschwiegen und setzt nun zu einem Solo an. Die Melodie ist scheinbar frei und im Sinne einer Improvisation gehalten (*liberamente* und *poco rubato*). Bei näherem Hinsehen offenbart sich die Passage allerdings als Allusion auf die Bratscheneinleitung im Kopfsatz von Mahlers *Zehnter Symphonie*, die dort das erste Thema darstellt<sup>73</sup>.

*liberamente (dolce e espr.)*  
 $\text{♩} = 58$  ( $\text{♩} \geq 72$ ) (*poco riten. . . . . a tempo . . . . . poco riten. . . . . a tpo. . . . . riten. . . . .*)  
*Solo, poco rubato*  
*pp espr. (sehr weich)* *pp (nahe)* *pp (nahe)* *ppp* (*pppp*)

Notensbeispiel 7a: Ruzicka, „...fragment...“, V, T. 18–27

Notensbeispiel 7b: Mahler, *10. Symphonie*, 1. Satz, T. 43–48

Dabei kommt das tonartlich nicht eindeutig bestimmbar Mahler-Thema Ruzicka zugute. Sukzessiv wird sich in vermeintlich freitonaler Weise dem Zitat angenähert.

Wie ist das Zitat nun in den Gesamtzusammenhang des Quartetts zu stellen? Mit dem fünften wird der Bogen über das dritte zum ersten Epigramm zurückgeschlagen, in dem

<sup>73</sup> Vgl. T. 1–15 sowie T. 40–48.

deutliche Anzeichen zu einer Auflösungsstendenz festgestellt wurden. An der Grenze zur Unhörbarkeit<sup>74</sup> dokumentiert das letzte Epigramm Ruzickas Trauer um den Tod Celans. Die Ausdruckscharaktere der Musik zeigen deutlich die „starke Neigung zum Verstummen“<sup>75</sup>: *smorzando, con colore, al niente, wie ein Hauch* und *tetro*. Am Ende „erstirbt“ der letzte Pizzikato-Ton des Cellos. Wie im ersten Epigramm sollen die Musiker *bewegungslos verharren*.

Wie überaus präsent in dem Schlußepigramm die Todesthematik ist, zeigt über den eigensprachlichen Charakter der Musik hinaus eine inhaltliche Auslegung des Mahler-Zitats. Sie ist hier nur andeutungsweise zu skizzieren, weil unmöglich alle die Facetten des unvollendet gebliebenen letzten Werkes Mahlers ausgeführt werden können, die Ruzicka mit dem Zitat hätte aufrufen wollen oder können. Den Rahmen einer inhaltlichen Auslegung aber zumindest anzudeuten erscheint notwendig, weil Ruzicka das Zitat, neben dem rein biographischen Bezug, erkennbar als *pars pro toto*, als Semantem für das faktische Fragment und den damit zusammenhängenden Tod eingesetzt hat.

Wie sehr Mahler im letzten Lebensjahr Abschieds- und Todesgedanken bedrängten, dokumentiert nicht zuletzt das Manuskript der *Zehnten Symphonie* aufs eindrucklichste. Die Annotationen in dem Particell stützen in signifikanter Weise eine inhaltliche Auslegung<sup>76</sup>. Die Interjektionen zwischen dem Notentext sind verzweifelter Ausdruck des Vom-Tode-berührt-Seins.

Der von Ruzicka paraphrasierte Bratschengesang schließlich ist als letztes Indiz dem Kontext „Tod“ hinzuzufügen. Auch diese Melodie läßt sich in das Bezugssystem einordnen, wenn man bedenkt, daß das erste Thema des Kopfsatzes der *Zehnten Symphonie* in Zusammenhang mit der *traurigen Weise* des Hirten aus dem dritten Akt von Wagners *Tristan und Isolde* gebracht werden kann<sup>77</sup>.

Liebes- und Todesthematik stellen also für Mahlers *Zehnte Symphonie* – ebenso wie auch für Celans Spätwerk – unseren Interpretationsrahmen dar. Mit dem Mahler-Zitat arbeitet Ruzicka somit zuerst auf semantischer Ebene, indem mit den Konnotationen zu bestimmten Inhalten, die mit dem Zitat transportiert werden, selbst wieder ein semantisches Feld innerhalb des neuen musikalischen Kontexts entsteht. Die beiden wesentlichen, interdependenten Bedeutungsträger im zweiten Streichquartett sind „Tod“ und „Fragment“. Die dialektisch konstituierte Fragment-Kategorie wird in Ruzickas Werk letztlich zu einer ästhetisch-normativen Größe<sup>78</sup>. Und daß das Mahler-Zitat plötzlich abbricht, fragmentiert Mahlers Symphonie-Fragment selbst, „um durch die unvollendete Gestaltung des Gebildes auf ästhetische Ideen der Moderne und auf die frühe Todeswirklichkeit Mahlers wie Celans zu verweisen“<sup>79</sup>. Die Aura des *Memento mori* ist so im doppelten Sinne konkret geworden.

<sup>74</sup> Die vielen Generalpausen (T. 4, 7, 14, 17, 33, 36 und 38) – sieben der insgesamt 39 Takte sind also Pausentakte – unterstreichen neben der zurückgenommenen Dynamik diesen Eindruck.

<sup>75</sup> Celan, *Meridian*, S. 143.

<sup>76</sup> Vgl. zur *Zehnten Symphonie* u.a. Constantin Floros, *Gustav Mahler III, Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 293–314; ders., *Neue Thesen über Mahlers Zehnte Symphonie*, in: *ÖMZ* 48 (1993), S. 73–80; Peter Ruzicka, *Mahlers Unvollendete, Eine Dokumentation zur 10. Symphonie*, in: *Gustav Mahler, ein Lesebuch mit Bildern*, Zürich 1982, S. 146–153; sowie zu einer Deutung des Werkes als „doppeltes“ Fragment vom Verf., *Das doppelte Fragment*.

<sup>77</sup> Vgl. Floros, *Mahler III*, S. 298, sowie ders., *Neue Thesen*, S. 76f., der als erster auf die Semantik dieser Bratschenmelodie aufmerksam gemacht hat.

<sup>78</sup> Vgl. Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit*, Laaber 1991 [21996], S. 297.

<sup>79</sup> Ebd.