Oskar Gottlieb Blarr

Komponist und Kantor in Düsseldorf nach 1960: Untersuchungen zu seiner musikalischen Sprache in Wechselwirkung zu seinem Lebensumfeld

an der Universität Flensburg
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
- Dr. phil. -

vorgelegt von Odilo Klasen aus Moers/Niederrh.

Willich, im März 2014

1. Gutachter: Prof. Dr. Bernd Scherers, Flensburg
2. Gutachter: Prof. Dr. Joachim Dorfmüller, Wuppertal
3. Gutachter: Prof. Dr. Reinhard Flender, Hamburg

Vorwort:

Meine erste Begegnung mit Blarr geht zurück auf die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts: In einem Orgelkonzert, das ich im kleinen Ort Hoerstgen besuchte, hängte er eine kleine Kuckucksuhr an die Orgel und entwickelte dann einen vergnüglichen Dialog zwischen Instrument und Uhr. Das gefiel mir jugendlichem Orgeladepten, war es doch so neu, gewagt und unverstaubt gegenüber meinen Studien von Bach und Hermann Schroeder. Später tauchte Blarrs Name für mich im Zusammenhang mit den Messiaenfesten in Düsseldorf auf. Während meines Studiums in Köln arbeitet ich mehrere Jahre in der Abteilung „Neue Musik" des WDR als Produktionsassistent mit. Auch hier fiel gelegentlich sein Name.

Nachdem ich seit 1990 selbst in Düsseldorf als katholischer Kirchenmusiker und später Regionalkantor tätig wurde, konnte ich die Entwicklung seines Schaffens am Ort mitverfolgen, wenngleich sich auch viele Termine überschnitten.

Hatte ich die Gelegenheit, der Aufführung eines neuen Blarrschen Opus zuzuhören, so stellte sich mir immer wieder die gleiche Frage: Wie es denn „nun eigentlich gemacht sei", besonders in harmonischer und rhythmischer Hinsicht. Dediziert ist dies im aristotelischen Verständnis gemeint: Es geht um die Suche nach Material und Form. Auch ist die Frage des „Woher" angesichts seines weitgefächerten Studienweges und der hörbaren Verknüpfungen von großem Interesse. Mit einigen Fragen verbunden schien mir auch seine Integration des weitgefächerten kompositorischen Schaffens in seine Arbeit als evangelischer Kantor, seine Beziehung zu Orgel und Chor. Diesen beiden Fragenkomplexen der Komposition und der Arbeit als Kantor, auch ihrer gegenseitigen Beziehung, geht nun die vorliegende Arbeit nach. Dabei stellte sich für mich heraus, dass Blarr in sehr viel stärkerem Maße als er es selbst über sein Werk verlautbart in der Tradition der neuen Musik seit Mahler über Webern in enger Verzahnung mit dem avantgardistischen und serialistischen Denken steht.

Ausgespart wurde Blarrs breite Tätigkeit als Veranstalter von Aufführungen zeitgenössischer Musik: Ein vernünftiger Umfang vorliegender Arbeit wäre nicht mehr einzuhalten gewesen.

Als Quelle für sein kompositorisches Schaffen diente mir vor allem der Notentext seiner Werke. Daneben sind Blarrs Erinnerungen an die zahlreichen Uraufführungen und ihre Spieler, seine recht ausführlichen Berichte über die Umstände der Entstehung, über die historischen, philosophischen und theologischen Hintergründe des jeweiligen Werkes im Anhang niedergelegt. Gelegentlich eingeflochtene, manchmal überraschende Hinweise auf kompositorische Techniken galt es zu prüfen und zu verfolgen.[1]

[1] Die Texte sind Niederschriften akustischer Aufzeichnungen (deren Dauer beträgt etwa 24 Std.) von Gesprächen mit Blarr, die ich zwischen Herbst 2010 und Frühjahr 2012 mit ihm führen konnte. Manches findet sich so oder ähnlich ausformuliert in den Programmheften seiner Konzerte wieder, die sich an ein breites Publikum richten, hat hier aber den Charme der Unmittelbarkeit und Spontaneität. Dabei war es beeindruckend, festzustellen, wie genau und weitrei-

Schwierig war es zum Teil, die jeweils gültige Endfassung eines Werkes festzustellen. Blarr ist, wie manch anderer Komponist auch, ein guter Wiederverwerter eigener Vorlagen. Auskoppelungen von Sätzen und Uminstrumentierungen entstanden manchesmal schnell, wie es die Praxis erforderte. Für das von mir erstellte Werkverzeichnis wurde jeweils die Fassung zugrunde gelegt, die dem „reifen“ Zustand eines Werkes entsprach, wesentliche Alternativfassungen wurden gesondert mitgeteilt.

Da Blarrs Biografie zwei Wendepunkte aufweist, die von unmittelbarer Bedeutung für den Schaffensprozess sind, habe ich abweichend von üblichen Gepflogenheiten für die Ausführungen über das kompositorische Schaffen eine Dreiteilung zugrunde gelegt, in der die entsprechenden biografischen Informationen den Werkanalysen zugeordnet sind, was das Herstellen der jeweiligen Beziehung erleichtert. Blarrs Schaffen vollzieht sich im letzten Drittel des 20. und im beginnenden 21. Jahrhundert. Entwicklungen dieser nach-avantgardistischen Epoche sind bei ihm paradigmatisch abzulesen.

Eine Arbeit über einen lebenden und weiter sehr aktiven Komponisten zu schreiben, hat einen eigenen Reiz: Großwerke, die die Perspektive auf das Gesamtschaffen noch einmal erheblich beeinflussen, entstehen parallel zum hier vorliegenden Text und in atemberaubender Geschwindigkeit! Dennoch ließ sich deren Beschreibung nahtlos an meinen vorherigen Text anschließen: Die innere Logik der Entwicklung seines Kompositionsprozesses, angefangen von den ersten Arbeiten noch in Hannover bis hin zur vierten Sinfonie von 2011, spiegelt sich so deutlich wieder.

Odilo Klasen

Willich, im Februar 2014

chend die Erinnerung Blarrs den beteiligten Personen und auch seinen eigenen Texten gegenüber ist. Behutsam habe ich die Niederschrift der Protokolle sprachlich geglättet und wo möglicherweise hilfreich mit ergänzenden Anmerkungen versehen.

Danksagung:

Ich danke Oskar Gottlieb Blarr selbst für seine Zeit, für das Notenmaterial aus seinem Archiv und für manche überraschende Verbindung oder Anekdote und die stets freundliche Atmosphäre in seinem Hause, hierin stets unterstützt von seiner Frau Ewa Maria Magdalena.

Besonderer Dank geht an meinen Betreuer, Prof. Dr. Bernd Scherers, dessen treffende Hinweise und Anregungen mir an entscheidenden Stellen wichtige Impulse gaben.

Ich danke sehr herzlich Dr. Hanna Stegbauer fürs Korrekturlesen und ihr wie Marian Joel Küster für die Geduld beim Niederschreiben der akustischen Protokolle.

Ganz besonders danken möchte ich meiner liebe Frau Heike für die stete Unterstützung durch Verständnis, Zuhören und die Anfertigung der zahlreichen schwierigen Notenscans.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis 5

A. 1. Einleitung 9
A. 1.1. Nachweise in Nachschlagewerken 12
A. 1.2. Ausführlichere Texte zu Einzelwerken und Erwähnungen 14
A. 1.3. Erwähnungen in Periodika 16
A. 1.4. Kritische Würdigung 16

A. 2. Biographische Notizen zu Kindheit, Jugend und Ausbildung 19
A. 2.1. Kindheit 19
A. 2.2. Jugend 23
A. 2.3. Studium in Hannover 26

B. Der Komponist 27
B. 1. Jahre bis zum Jerusalemer Sabbatical, Vorbilder und Lehrer 27
B. 1.1. Ankunft in Düsseldorf 27
B. 1.1.1. Eklektizismus als Prinzip 30
B. 1.1.2. Zum Kulturleben in Düsseldorf nach 1960 31
B. 1.2. Erster Schaffensabschnitt, Werke von 1957- 1981 35
B. 1.2.1. Zwei Orgelwerke 35
B. 1.2.1.1. Die Orgelmesse (BlarrVz III-1) 36
B 1.2.1.2. Hommage (BlarrVz III-2) 42
B. 1.2.1.3. Vergleich von Orgelmesse und Hommage 47
B. 1.2.2. Serielle Kammermusik: „Trinité“ (BlarrVz I-4) 47
B. 1.2.2.1. Musikalisches Zeitverständnis bei Zimmermann und seinem Schüler Blarr 56
B. 1.2.3 Für die Liturgie; „Osterperikope“ (BlarrVz IV-2), eine Kantate als Referenz an Olivier Messiaen 60
B. 1.2.4. Ausbruch; Free music und experimentelle gelenkte Inspiration, Werke in graphischer Notation 63
B. 1.2.4.1. D-A-C-H (BlarrVz III-8) und verwandte Werke 72
B. 1.2.5. Ausflug in die Elektronik 73
B. 1.2.6. Arbeit bei Penderecki 73
B. 1.2.6.1.„Canticum Simeonis“ (BlarrVz IV-4) zu acht Stimmen a cappella .. 74
B. 1.2.7. Weitere Entwicklung in Werken für Orgel 78
B. 1.2.7.1. „...qui tollis“ Seufzer für BAZI (BlarrVz III-4) 78
B. 1.2.7.2. „Dream talk“, Igor Strawinsky zum Gedächtnis (BlarrVz III-5) 82
B. 1.3. Bartok und Strawinsky auf der Orgel 88
B. 1.4. Biographische Notizen zu diesen Jahren, erste Ehrungen 88

B. 2. Zweite Schaffensperiode, Eigenständigkeit 89
B. 2.1. Sabbatical in Israel 1981-1982 89
B. 2.2. Die Orgelsonate „Schaallu Schlom Jeruschalajim“ (BlarrVz III-10) 90
B. 2.2.1.1. Einordnung der Sonate ins zeitgenössische Schaffen 98
B. 2.2.1.1.2. Die harmonische Ebene 98
B. 2.2.1.1.3. Zur melodischen Komponente 103

B. 2.2.1.1.4. Das Glockenelement 110
B. 2.2.1.1.5. Die rhythmische Ebene 111
B. 2.2.1.1.6. Klangfarbe 113
B. 2.2.2. „En karem – Concerto“, (BlarrVz II-3 und VII-2): Untersuchungen zur Instrumentation 115
B. 2.2.3. Weitere Stücke aus Israel: 127
B. 2.3. Großformen und Kammermusik 128
B. 2.3.1. Zu den Oratorien der Jahre 1985 - 1999 129
B. 2.3.1.1. Zur Jesus-Passion (BlarrVz IV-9) 131
B. 2.3.1.2. Die Weihnachtsgeschichte: „Jesus-Geburt“ (BlarrVz IV-12) 146
B. 2.3.1.3. Ostern: „Wenn Du auferstehst....wenn ich aufersteh'“ (BlarrVz IV-14) 155
B. 2.3.2. Zu den Sinfonien 166
B.2.3.2.1. Sinfonie I „Janusz Korczack“ (BlarrVz II-7) 166
B.2.3.2.2. Sinfonie II „Jerusalem“ (BlarrVz II-8) 168
B. 2.4. Besetzungen und Aufführungssituation der Kammermusik 177
B. 2.4.1. Zwei auf Düsseldorf bezogene Werke der Instrumentalmusik und Kammermusik 180
B. 2.4.1.1. „Trutz – Nachtigall“, Doppelkonzert für Saxophon, Schlagzeug und kleines Orchester (BlarrVz II-4) 180
B. 2.4.1.2. Heine Music II (BlarrVz I-15) 183

B. 3. Spätwerk 198
B. 3.1. Biographische Notizen 198
B. 3.2. Besondere Perspektiven der Kompositionstechnik 199
B. 3.2.1. Orgelstück; „Sei willkommen“ (BlarrVz III-18) 199
B. 3.2.2. Quatuor, Olivier Messiaen in honorem (BlarrVz I-50) 204
B. 3.2.3. Sinfonie III „Zum ewigen Frieden“ (BlarrVz II-10) 214
B. 3.3. opera ultima 223
B. 3.3.1. Das Oratorium „Die Himmelfahrt“ (BlarrVz IV-27) 223
B. 3.3.1.1. Teil I, Psalm 47 227
B. 3.3.1.2. Teil II, Elias 230
B. 3.3.1.3. Intermezzo 234
B. 3.3.1.4. Teil III, Die Auffahrt Jesus 236
B. 3.3.2. Sinfonie IV, De revolutionibus orbium coelestium (BlarrVz II-13) .. 243
B. 3.3.2.1. Der „Hauptsatz“, die Sätze I-III 245
B. 3.3.2.2. Der „langsame Satz“ 256
B. 3.3.2.3. Der „Tanzsatz“ 259
B. 3.3.2.4. Zweiter „langsamer Satz“, Liedform 261
B. 3.3.2.5. „Finale“ 263
B. 3.3.2.6. Einordnung 269
B. 3.4. Choral und Tango 270

C. Der Kantor 274
C. 1. Die Orgel als musikalisches Zentrum 276
C. 1.1. Bartenstein, prägendes Erlebnis und Beginn der Orgelbegeisterung 279
C. 1.1.1. Die gotische Orgel, Tradition der Orgel in Ostpreußen 279
C. 1.1.2. Die barocke Orgel von Bartenstein 283

C. 1.2. Instrumente in Hannover 287
C. 1.2.1. Marktkirche 288
C. 1.2.2. Timotheuskirche 289
C. 1.3. Orgeln in Düsseldorf 290
C. 1.3.1. Johanneskirche 290
C. 1.3.2. Die Orgel der Neanderkirche Düsseldorf, Blarrs Wirkungsfeld ... 291
C. 1.3.3. Auferstehungskirche Düsseldorf Oberkassel 296
C. 1.4. Registrierpraxis zu Werken Blarrs 299
C. 1.5. Zur „Magrepha“ und zur politischen Dimension der Orgel der „Europäischen Klangsynthese“ 308
C. 2. Chor und Gemeindegesang 311
C. 2.1. Das Verhältnis zum Lied der Gemeinde 312
C. 2.2.1. Blarr als Schöpfer ‚Neuen geistlichen Liedes’ 315
C. 2.2.2. Bezüge zum kompositorischen Hauptschaffen Blarrs 321
C. 2.2.3. Umgang mit Texten 323

D. Eigenart und Rezeption, Versuch einer Einordnung 324
D. 1. Unterschiede gegenüber dem aus der Historie bekannten Verlauf 324
D. 1.1. Prägung durch die Nachkriegssituation 325
D. 1.2. Rundfunk und Schallplatte, die Vielfalt der Stile 326
D. 1.3. Veränderung in der Rolle der Kirchen 329
D. 1.4. Der Faktor Lebensalter 330
D. 2. Besonderheiten durch persönliche Prägungen und Entscheidungen ... 332
D. 2.1. Die Phase des Lernens im Rückblick 333
D. 2.2. Die Veränderungen während des Jerusalemaufenthaltes und ihre Konsequenzen im weiteren Schaffensprozess 333
D. 2.2.1. Abkehr von der ‚totalen’ Ordnung, Verbindung mit der Tradition 333
D. 2.2.2. Neue Klänge 334
D. 2.2.3. Die persönlichen Gestaltungsmittel 336
D. 2.3. Säkular und sakral, das Spätwerk 337
D. 2.4. Kontinuität in Düsseldorf 339
D. 3. Zur Rezeption des Blarrschen Werkes 340
D. 3.1. Die Rolle der Medien bei der Rezeption Blarrscher Werke 342
D. 3.1.1. Das Kriterium der Auswahl 342
D. 3.1.2. Das Kriterium der Besetzung 345
D. 3.1.3. Das Kriterium der Einmaligkeit 346
D. 3.2. Eine Anmerkung zu den Auswirkungen des Pluralismus auf den Blarrschen Lebensweg 348
D. 4. Schlußbemerkung 349
D. 4.1. Coda 352

E. Verzeichnis verwendeter Literatur 354

F. Verzeichnis der Notenbeispiele 361

G. Verzeichnis der Abbildungen 367

H. Verzeichnis der musikalischen Werke Oskar Gottlieb Blarrs 368
H. 1. Anmerkungen zum systematischen Verzeichnis der Originalkompositionen (BlarrVz): 368

H. 2. Systematisches Verzeichnis der Originalwerke 369
H. 3. Vorspiele und Choralsätze in praktischen Veröffentlichungen der Evangelischen Kirche: 378
H. 4. Neue geistliche Lieder 378
H. 5. Niedergelegte Bearbeitungen, Instrumentierungen, Transkriptionen ... 381

I. Verzeichnis der Tonaufnahmen 383

K. Texte von Oskar Gottlieb Blarr 389

L. Schriften und Aufsätze über Blarr 393

M. Quellenteil: Gespräche mit Blarr 2010-2012 396
1. Gespräch am 22. März 2010 396
1.1. Hinweise auf Elemente der Kompositionstechnik: 396
1.2. Seine Beziehung zum Schlagwerk: 397
1.3. Persönliche Vorbilder: 397
1.4. Zu seiner Rolle als Kantor/Kirchenmusiker: 397
1.5. Zu seiner Rolle als Veranstalter: 397
2. Gespräch am 29. November 2010 397
2.1. Über Komponieren für Chor: 397
2.2. Zum religiösen Hintergrund u.a. der Oratorien: 398
3. Gespräch am 13. Dezember 2010 398
3.1. Fortsetzung religiöser Hintergrund, zum Pietismus: 398
3.2. Biographische Angaben Blarrs ab 1945 399
3.2.1. Erste Begegnungen mit zeitgenössischer Musik 399
3.3. Nachgespräch 400
4. - 8. Anmerkungen zu einzelnen Werken 400
4. Frühe Phase 400
5. Werke der ersten Hauptschaffensphase 410
6. Werke nach 1999 479
7. Tangos 490
8. Weitere Werke der Spätzeit 496
9. Gespräch über die Orgel der Neanderkirche 500
9.1. Weiteres zu Stationen des Lebensweges 509
9.2. Zu seinem Lehrauftrag für Instrumentation an der Robert-Schumann-Hochschule, Düsseldorf 512
9.3. Anmerkungen zu den persönlichen Entwicklungen nach 2000 512

Mm.: Werbetext zum Kalender „Orgelstadt Düsseldorf“ 514

N. Personenregister 515

A. 1. Einleitung

Das kompositorische Werk Oskar Gottlieb Blarrs umfasst nach jetzigem Stand gut einhundert Werke, für die in einem separaten Kapitel erstmalig ein Werkverzeichnis erstellt wurde.

Darunter sind vier große Oratorien über Stationen des Lebens Jesus und vier Sinfonien sowie eine Oper. Einen qualitativ bedeutenden Anteil bilden die Orgelwerke, die in der Regel besondere Punkte in der Entwicklung seiner persönlichen Tonsprache markieren. Wesentliches Ausdrucksfeld ist die Kammermusik in verschiedenen, oft originellen Besetzungen. Gerade hier sind es häufig persönlich bekannte Interpreten, für die Blarr schreibt und deren spezielle Fertigkeiten am jeweiligen Instrument ihn inspirieren.

Blarrs Oeuvre entstand zwischen 1960 und heute, 2013. Aufgrund seines Wunsches, ‚Komponist zu werden', dabei das Handwerk ganz vollständig zu erlernen, hat er nach dem Studium der Kirchenmusik mit den entsprechenden Tonsatz - und Kontrapunktstudien Kontakt zu Größen des kompositorischen Handwerks der Zeit aufgenommen und dort jeweils zwei Jahre Lehrzeit verbracht: Bei Bernd Alois Zimmermann, bei Krystzof Penderecki, bei Milko Kelemen und Günther Becker. Über die Darmstädter Ferienkurse hatte er Kontakt zur avantgardistischen Szene. Messiaen, dessen Werk er mit Almut Rößler für Deutschland erschlossen und bekannt gemacht hat, war ihm Vorbild ebenso wie Strawinsky und Bartok. Eingedenk seiner eigenen Wurzeln in der klassisch protestantischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts förderte er das Werk von Ernst Pepping.

Während dieses langen Zeitraums der Ausrichtung und Orientierung von mehr als fünfundzwanzig Jahren, in dem manch anderer ein ganzes Lebenswerk vollendet, entstehen anspruchsvolle Werke, die jedoch einem konkreten Vorbild zugeordnet sind, übernehmen und ausprobieren. Es gleicht der Suche nach dem Stein der Weisen, nach der allgemeinen Lösung für die e i n e, dem ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert entsprechende Tonsprache.

Was Blarr findet, ist hingegen alles andere als ein allgemeiner Konsens: Es gibt keine verbindliche Weise des Komponierens wie zu Zeiten eines Bach oder Haydn, kein System, das von allen relevanten Zeitgenossen benutzt wird und auch keinen Konsens der „Empfindung" wie zumindest für Gruppen romantischer Komponisten nachweisbar. Mehr und mehr spalten sich Stränge ab, allmählich wird die Zeit der Avantgarde abgelöst von einem postseriellen Pluralismus. Gerade aufgrund seines so breit gefächerten Studiums und durch den langen Zeitraum seiner Entwicklung ist dieser Prozeß der Entwicklung des komposi-

torischen Handwerks im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts in seinem Werk gut abzulesen und darzustellen.

Sein erstes Hauptwerk, die Jesus-Passion von 1985, das auch heute noch für weite Kreise repräsentativ für sein Schaffen ist, erlebt seine Uraufführung erst im 51. Lebensjahr des Komponisten. Vorausgegangen war im Jahre 1981 eine deutliche Zäsur während eines einjährigen Israelaufenthaltes: von diesem Zeitpunkt an zielt sein Schaffen nicht mehr auf Vorbilder und Lehrer, es ist konsequent eigenständig und entwickelt seine selbständige Tonsprache.

Parallel zu seiner Tätigkeit als Kantor der Düsseldorfer Neanderkirche entsteht nun ein erster großer Block von Werken, darunter die Oratorien zu „Jesus-Passion“, zu „Jesus-Geburt“ und zur Auferstehung, zwei Sinfonien, Psalmkonzerte, Kantaten, Orgelwerke und Kammermusik. Geprägt ist dieser Zeitraum ganz besonders von seiner Hinwendung zum Judentum und zum Land Israel. Der Stadt Düsseldorf, ihren Historien und Histörchen ist manches liebenswerte Denkmal gesetzt. Sein Lebensraum bleibt diese Stadt, seine Werke erreichen seit dieser Zeit auch das Ausland bis hin zu Japan, Polen, Island und Israel. Auch eine Oper „Jud Süß“ entsteht zum Ende dieses Zeitabschnittes.

Seit der Pensionierung 1999 widmet sich Blarr ausschließlich der Komposition. Sein Stil erfährt noch einmal deutliche Verdichtung und Konzentration, entwickelt sich schnell und stetig weiter. Mehrere Reisen nach Ostpreußen stellen den Kontakt zur alten Heimat her und setzen neue Akzente.

Seine Tonsprache wird noch einmal in ihren typischen Elementen schärfer gezeichnet. Die ausgewählten Texte und Inhalte werden grundsätzlicher und gleichzeitig appellativer. Nur wenigen Komponisten ist es möglich, noch im ganz späten Werk zu neuen Höhepunkten zu gelangen. Dies gelingt Blarr mit dem Oratorium „Die Himmelfahrt“ und der großen Sinfonie IV über Kopernikus, die parallel zu vorliegender Arbeit entstehen. Beide fassen einen langen persönlichen Weg zusammen, sind dennoch nicht epigonal, sondern für die Entwicklungsgeschichte der jeweiligen Gattung wiederum innovativ und vorausweisend.

Die Synthese aus barock geprägter Tradition evangelischer Kirchenmusik, aus Klassik bzw. Neoklassik, aus Serialismus und Konstruktivismus mit der Klangsinnlichkeit Messiaens und dem rhythmischen und harmonischen Impuls des Jazz scheint unmöglich. Allein diese Aufzählung läßt ein Durcheinander befürchten. Blarr gelingt es jedoch, hieraus ein sinnvolles Ganzes zusammen zu stellen und einen eigenen, spätestens seit den achtziger Jahren unverwechselbaren Stil zu bilden.

Für die Entwicklung dieses Stils ist seine frühe Beschäftigung mit dem sogenannten ‚Neuen Geistlichen Lied’ von Bedeutung, zu dessen geistigen Vätern in den

sechziger Jahren er zweifellos zu rechnen ist. Ist ihm dies auch heute keine uneingeschränkt frohe Erinnerung mehr, so sind doch aus seiner Arbeit als Kantor heraus so Lieder entstanden, die über den Status griffiger Eintagsfliegen hinaus nach nunmehr fünfzig Jahren zum dauerhaften Repertoire des kirchenmusikalischen Singens gezählt werden können. In diesen Melodien zeichnet sich eine Charakteristik ab, die Eingängigkeit ganz unauffällig mit durchdachter Konstruktion und gestalterischem Anspruch verbindet und damit seinen persönlichen Stil kennzeichnet.

Eng mit der Entwicklung seines eigenständigen kompositorischen Werkes verknüpft ist seine Beziehung zur Orgel, der er als Spieler, Improvisator, Bearbeiter und Ratgeber im Orgelbau verpflichtet ist. Ein großer Teil seiner Klangästhetik läßt sich auf sein Verständnis des Orgelklanges und seine Eindrücke und Techniken als Spieler zurückführen. Diesem Aspekt seines Tuns ist daher ein ausreichend fundierter Abschnitt gewidmet.

Hauptaufgabe dieser Arbeit ist es, sein kompositorisches Werk in seinen Entwicklungslinien darzustellen und die unmittelbar dazugehörigenden Impulse aus Blarrs Arbeit als Kantor zu beschreiben. Ebenfalls untrennbar mit dem Schaffen als Komponist verbunden ist seine entwickelte, im Dialog des späten zwanzigsten Jahrhunderts gereifte Glaubensüberzeugung des ursprünglich aus dem Pietismus stammenden Christen.

Über diese Aspekte hinaus war Blarr Veranstalter von ungezählten Konzerten, von das Düsseldorfer Musikleben prägenden Reihen und Musikfesten, deren gemeinsamer Nenner die absolute Verpflichtung zur Zeitgenossenschaft und deren unmittelbare Herleitung war. In diesem Kontext entstanden wissenschaftliche Texte, lockere Programmeinführungen, launige Vorträge und Fachartikel. Dieses Material, soweit noch auffindbar, verdient eine eigene Würdigung und Untersuchung, die im Rahmen der Betrachtung seines kompositorischen Werkes nicht dazugehört. Oft geht es hier um griffige Vermittlung an ein kulturell gebildetes Publikum, wenig um Details des tonsetzerischen Verfahrens. Eine informelle Übersicht findet sich im Anhang. [2]

Seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts begleiten Tonaufnahmen, zunächst LPs vornehmlich des Düsseldorfer Schwann-Verlages, später CDs verschiedener Labels sein Schaffen als Komponist, Bearbeiter und Interpret.

Wie viele Kantoren verfasste Blarr im Rahmen seiner Tätigkeit tagesaktuelle Bearbeitungen und Instrumentationen. Angefangen von den ersten großen, sehr erfolgreichen Orgelbearbeitungen von Werken Strawinskys, Mussorgskys und

[2] Eine Veröffentlichung von Programmen und Berichten zu allen Veranstaltungen und Konzerten seiner über fünfzigjährigen Tätigkeit plant Blarr selbst für den Herbst 2013.

Bartoks der siebziger Jahre bis heute ist dies ein engagiert und ernsthaft verfolgtes Feld seiner Tätigkeit mit eigenständig wertigen Ergebnissen. Dabei fällt auf, dass Vorlagen aus Mittelalter, Renaissance oder Barock Blarr immer mehr reizen zu inhaltlich adäquaten und gleichzeitig innovativen Umsetzungen auf moderne Instrumente[3], oft auch in Programmkombination mit zeitgenössischen Originalwerken oder Uraufführungen.

Aus diesem umfangreichen und vielschichtigen Lebenswerk mussten repräsentative und gut darstellbare Originalwerke ausgewählt werden, um im Sinne der Arbeit die Beziehungen und Entwicklungen im Kontext der kompositorischen Entwicklung in den Jahren zwischen 1960 und 2013 aufzeigen.

Es bot sich hierfür an, die gegebene Dreiteilung seines Gesamtwerkes für die Gliederung heranzuziehen, sowie in einem eigenen Teil die für das eigene Schaffen wesentlichen Elemente und Grundlagen aus der Tätigkeit als Kantor abzubilden. Die Abschnitte innerhalb des kompositorischen Werkes können parallel zu biographischen Entwicklungsschritten gesehen werden. Notizen und Informationen zum Lebensweg sind hier (nach einem grundlegenden Aufriss der ersten dreißig Lebensjahre) dementsprechend einleitend zum jeweiligen Abschnitt dargestellt. Wie schon angedeutet, ist es eine Eigenart Blarrs, kompositorische Techniken und neue Mittel an Werken sozusagen zu testen, die in Dimension und Instrumentation überschaubar sind. Diesen Umstand habe ich mir zunutze gemacht und versucht, jeweils das Schlüsselwerk für einen bestimmten Schaffensabschnitt zu finden und darzustellen, dem dann die Besprechung der Großformen sinnvoll folgen kann.

Zielsetzung ist, die innere logische Entwicklung der rein kompositorischen Mittel aufzuzeigen und diese von äußeren Inspirationen und konkreten Anlässen abzugrenzen.

A. 1.1. Nachweise in Nachschlagewerken

Ein Artikel von Hermann Backes zum Stichwort Blarr findet sich in „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“.[4] Backes gibt einen biographischen Aufriss und führt ein Werkverzeichnis in Auswahl auf sowie einige wenige Literaturhinweise. Eine kurze Charakterisierung des Gesamtwerkes bis 2000 schließt sich an.

[3] So erscheint etwa im Jahre 2001 eine Neufassung der Schützschen Weihnachtshistorie für 2 Violinen 2 Klarinetten, 2 Saxophone (Sopran-, Alt-, auch Tenorsax.), Bass-Marimba, Bar-Chimes, Triangeln sowie Akkordeon, Harfe und E-Bass als Generalbassgruppe mit ergänzten und angepassten Chorsätzen.

[4] Backes, Hermann: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel 2000

Günther Massenkeil erwähnt Blarr in den verschiedenen Ausgaben seines Musiklexikons mit einer kurzen Zusammenfassung, die auch auf seine Lieder für die Gemeinde und die Hinwendung zum Jazz hinweist. Bei denen wenigen Werknotizen, die zwar über die Jahre aktualisiert worden sind, erschließen sich dennoch die Kriterien der Auswahl nicht.[5]

Weiter finden sich Nachweise bei Klaus Beckmann[6] im Repertorium Orgelmusik, in Fellerers Geschichte der katholischen (sic!) Kirchenmusik[7], aber auch bei Lothar Zenetti 1966 im Verzeichnis zu Jazz und Beatsongs in den Kirchen.[8] Beckmann erwähnt eine unvollständige Auswahl der Orgelwerke, in der Angabe Toccata III aus „Dream-talk" wird ein Einzelsatz eines mehrsätzigen Großwerkes als eigenständiges Stück apostrophiert.[9] Hermann-Josef Burbach bezieht sich bei Fellerer ausschließlich auf Blarrs Rolle bei der Entstehung neuer geistlicher Lieder.[10]

In Hendersons umfangreichen *Directory of Composers for Organ* von 2005 wird Blarr ein etwas ausführlicherer Artikel als bei Beckmann gewidmet. Hendersons Auflistung von Orgelmusik sowie Kammermusik mit Orgel ist recht unvollständig. Eine Unterscheidung zwischen selbständigen Werken und gottesdienstlicher Gebrauchsmusik bzw. Gelegenheitssätzen fehlt. Sachlich unrichtig ist die Angabe, dass Blarr zwanzig Jahre an der Neanderkirche in Düsseldorf tätig gewesen sei (es waren achtundreißig Jahre, zu denen seine spätere Tätigkeit an der Musikhochschule in Düsseldorf parallel erfolgte). Missverständlich ist auch die Beschreibung der Zusammenarbeit mit Olivier Messiaen (anläßlich der Messiaenfeste in Düsseldorf) als eines Studiums in Paris, wohingegen die weiteren Kompositionslehrer (ausgenommen Zimmermann) fehlen.[11] Vermutlich fußt Henderson auf dem Artikel von Massenkeil, aus dem sich ggf. ein Nacheinander der Anstellungen an Neanderkirche und Hochschule herauslesen ließe.

Im online-Lexikon *Komponisten der Gegenwart* von Ernst Munzinger findet sich ein gut informiertes ausführliches Biogramm zu Blarr.[12] Einen kurzen, aber ge-

---

[5] letzte Ausgabe: *Metzler-Sachlexikon Musik.* Bearb. Ralf Noltensmeier, Stuttgart 1998 (vorher Massenkeil, Günther/Honegger, Marc: *Das Große Lexikon der Musik*, 8 Bände, Freiburg i. Br., 1978 – 1982)

[6] Beckmann, Klaus: *Repertorium Orgelmusik*. Moos am Bodensee 1994; S. 233

[7] Burbach, Hermann Josef: Aufgaben und Versuche, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Kassel 1972/76; Bd. II, S. 402 ff.

[8] Zenetti, Lothar: *Heisse (W)Eisen*. Jazz, Spirituals, Beat.Songs und Schlager in der Kirche. München 1966

[9] vgl. S. 80ff.

[10] vgl. S. 316ff.

[11] Henderson, John: *A Directory of Composers for Organ.* 3. Aufl., Swindon (GB) 2005

[12] Munzinger, Ernst, Hrsg.: *Internationales biographisches Archiv*. Ravensburg 1997-2013 (http://www.munzinger.de/search/kdg/Oskar+Gottlieb+Blarr/51.html. Abruf 16. Dez. 2013.)

nauen Artikel mit einem ausgewählten Auszug aus dem Werkverzeichnis bietet die Neufassung des Riemann-Musiklexikon.[13]

A. 1.2. Ausführlichere Texte zu Einzelwerken und Erwähnungen

Joachim Dorfmüller beschreibt die Arbeit Blarrs in den Beiträgen zur Rheinischen Musikgeschichte im Jahre 1981[14], sowie 1983 in *Zeitgenössische Orgelmusik, 1960-1983*[15]. In diesem umfassend recherierten Kompendium kommt Blarr eine besondere Aufmerksamkeit zu. „Dream Talk auf den Tod von Igor Strawinsky" von 1972 wird in Schwerpunkten und Details unter den verschiedenen Aspekten, die Dorfmüllers Werk auflistet, sehr genau vorgestellt. Ein eigenes Notenbeispiel findet sich für den dritten Satz der Orgelsonate „Schaallu Schlom Jeruschalajim" von 1981.

Zur Jesus-Passion von 1985, die sich der Aussöhnung von Judentum und Christentum widmet, gibt Peter Korfmacher eine kurze Analyse im Skript zu einem Referat an der Universität Köln sowie einen ausführlicheren Artikel in der Dokumentation „Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr" der Musikbibliothek Düsseldorf von 1994.[16] Thomas Schmidt versucht eine ausführliche Darlegung des theologischen Konzeptes und der verwendeten Texte. Zu verdanken ist ihm auch ein differenzierter und informativer Bericht zur jemenitischen und synagogalen Musik, die Blarr inspiriert hat. Eine deskriptive Analyse mehrerer Sätze rundet seine Arbeit zur Jesus-Passion ab.[17] Erwähnung findet sie auch bei Massenkeil im Handbuch der musikalischen Gattungen[18] und in der umfassenden Beschreibung des jüdischen Schicksals in der Musik von Frans Lemaire.[19] Kurt von Fischer nennt in seiner Passionsgeschichte die Jesus-Passion des Penderecki-Schülers in einem Atemzug mit der Lukaspassion von Penderecki selbst als Beispiel für „engagierte Komposition" des Stoffes im 20. Jahrhundert.[20]

Auffallend ist in den Texten von Schmidt, Korfmacher und Backes die Ähnlichkeit der biografischen Angaben, soweit sie vorhanden sind und die Angaben zur In-

[13] Oskar Gottlieb Blarr, in: *Riemann Musiklexikon*, hrsg. von Wolfgang Ruf, Annette van Dyck-Hemming. 13. Aufl., Mainz 2012

[14] Dorfmüller, Joachim: Oskar Gottlieb Blarr, Komponist und Kirchenmusiker, in: *Rheinische Musiker, 9. Folge.* Hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1981; S. 11ff.

[15] Dorfmüller, J.: *Zeitgenössische Orgelmusik 1960-1983.* Wolfenbüttel 1983

[16] Korfmacher, Peter: Überrumpelung und Kunstwillen, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Monographie zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jutta Scholl. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien); S. 31 ff.

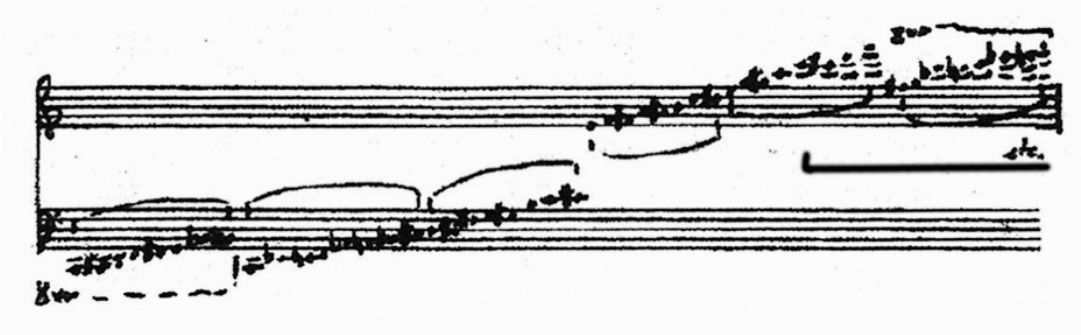
[17] Schmidt, Thomas: *Die Jesus-Passion (1985) von Oskar Gottlieb Blarr: Eine Synthese aus westeuropäischen und israelitischen Traditionen*. Giessen 1989 (Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der 1. Staatsprüfung f. d. Lehramt Sek I. an der Justus-Liebig-Universität Giessen, hier Handexemplar aus Blarrs Besitz)

[18] Massenkeil, G.: *Oratorium und Passion*. Regensburg 1998/1999 (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 10)

[19] Lemaire, Frans C.: *Le destin juif de la musique, trois mille ans d'histoire*. Paris 2001; S. 284

[20] Fischer, Kurt von: *Musik zwischen Kunst und Kirche*. Kassel 1997; S. 127 ff.

spiration und Entstehungsgeschichte des Werkes. Ein Fehler zieht sich durch alle drei Aufsätze, nämlich die Beschreibung einer von Blarr in Anlehnung an die vorderasiatischen „maqamat“ entwickelten Tonreihe über mehrere Oktaven, die angeblich nach sechs Oktaven zum Ausgangspunkt zurückkehren soll: Es sind in Wirklichkeit fünf Oktaven. Offenbar wurde die Skizze des Komponisten nicht genau gelesen:



„maqam“ in der Skizze Blarrs (Markierung der Wiederholung durch den Verfasser)[21]

Cäcilie Kowald bespricht 2007 vor allem das Osteroratorium „Wenn du auferstehst, wenn ich auferstehe“ mit einem gewissen Bedauern über die von ihr selbstgesetzte Begrenzung auf das deutschsprachige Libretto, da Blarrs Oratorien, die sie mehrfach erwähnt, ja weitgehend hebräische bzw. aramäische Texte verwenden.[22]

Yoe Rang Kim legt als kirchenmusikalische Staatsarbeit den Versuch einer Analyse des Orgelkonzertes „Kol haneschamah“ vor, bleibt aber in vielen Punkten unvollständig.[23] Zu Blarrs sechzigstem Geburtstag ehrt ihn die Stadt Düsseldorf mit einer Dokumentation der Musikbibliothek, die kurze, sehr gut geschriebene Artikel von Hans Hubert Schieffer, dem Wegbegleiter als Musikkritiker der „Rheinischen Post“, von Backes und Korfmacher, wie bereits genannt, sowie Jörn-Peter Hiekel und Rolf Willhardt, letzterer über den „Choralbrother OGO“, Blarrs Pseudonym als Schöpfer Neuer geistlicher Lieder, enthält. Zwei Beiträge über seine Lehrer bzw. Olivier Messiaen steuert Blarr selbst bei. Ausführlich und genau sind Werke, Tonaufnahmen, Besprechungen und Blarrs damals schon umfangreiche eigene Schriften bis 1994 aufgelistet. Im Jahre 1999 dankt die Johanneskirchengemeinde ihrem scheidenden Kantor mit der Schrift „Resonanzen“, die neben

[21] hier nach Schmidt, Th.: a.a.O., Anm. 7

[22] Kowald, Cäcilie: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945-2000, Literaturwissenschaftliche Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Berlin 2007 (Dissertation TU Berlin 2007, http://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/frontdoor/index/index/docId/1492, Abruf 11. März 2011)

[23] Kim, Yoe Rang: *Oskar Gottlieb Blarr, ein zeitgenössischer Komponist geistlicher Werke, Betrachtungen zu Leben und Werk anhand des Konzertes ‚Kol haneschamah' für Orgel, Männerchor und Orchester*. Düsseldorf 2002 (Hausarbeit im Rahmen des Kirchenmusikexamens an der Robert- Schumann-Hochschule Düsseldorf 2002. Handexemplar aus Blarrs Besitz)

Interviews mit Blarr selbst wertvolle Erinnerungen von Zeitzeugen und Weggefährten enthält.[24]

A. 1.3. Erwähnungen in Periodika

Einen kurzen, feuilletonistischen und spannenden Überblick über Blarrs vielfältige Tätigkeiten in Düsseldorf bis 1987 gibt Rainer Peters in der „Neuen Musikzeitung“[25]. Das Kulturmagazin „Düsseldorfer Hefte“[26] bringt regelmäßig kurze Werkbesprechungen bzw. Rezensionen in Zusammenhang mit Uraufführungen oder Erscheinungen von Tonträgern. Und auch „Musik und Kirche“, die „Neue Musikzeitung“ (NMZ) oder „Das Orchester“ widmen Blarr weitere Artikel. Der ehemalige Jerusalemer Musikkritiker und ‚musical advisor' Jochanan Boehm schreibt in israelischen Zeitungen mehrfach über Blarr.[27]

Insgesamt ist die Zahl der Ankündigungen und Rezensionen von Aufführungen, Konzerten, Tonaufnahmen sehr groß und zeugt von einer guten Öffentlichkeitsarbeit.[28]

A. 1.4. Kritische Würdigung

Dem Schrifttum vor 2000 etwa ist ein gemeinsamer Zug zu eigen, der zum einen dem Zeitgeist entspricht, zum anderen vom Komponisten selbst unterstützt, wenn nicht sogar intendiert wird: Blarr hatte sehr früh erkannt, dass die Rezeption zum Verständnis anspruchsvoller zeitgenössischer Musik etwas jenseits des Abstrakten braucht, ein Bild, eine Geschichte, ja eine Anekdote, einen Hinweis zur Inspiration, kurz: ein Element außerhalb des absolut musikalischen, außerhalb von Analyse, von rein musikalischem Handwerk und Substanz. Und wenn

---

[24] *Resonanzen, Oskar Gottlieb Blarr zum Dank*, hrsg. von Renate Zilian. Düsseldorf 1999 (Schriftenreihe der evangelischen Johanneskirchengemeinde, Düsseldorf)

[25] Peters, Rainer: Die Summe der Summen; Komponist, Interpret, Organisator: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz 1987; Heft 5, S.23 ff.

[26] Seit 1955 erscheint mehrmals jährlich dieser Kulturkalender mit fundierten und informativen Artikeln, bildet so eine Chronik des kulturellen Lebens in Düsseldorf. Die Ausgaben sind in der Stadtbibliothek Düsseldorf archiviert.

[27] „Wenn Teddy (Theodor) Kollek, der Bürgermeister und Israeli, aus Amerika mit einer Fuhre Musikinstrumenten wiederkehrt, die Benny Goodman ihm schenkte, und davon schwärmt, die neue Gemeinsamkeit dadurch zu beweisen, daß man die jüdische Knabenkapelle mit einer arabischen verschmilzt, so findet er dafür mühelos dreißig Schüler aus der Altstadt. Und ehe noch die israelische Zollbürokratie die geschenkten Trommeln und Trompeten freigibt, findet sich ein arabischer Assistent für Jerusalems Stadtkapellmeister *Jochanan Böhm*, der den Anfängern erst einmal die Noten beibringt. Er heißt Hussni Abu Bakr und arbeitete zuvor als Kapellmeister in der Arabischen Legion.“ Brügge, Peter: Dem neuen Herrn wird massgenommen, in: *Der SPIEGEL*. Hamburg 1967; Heft 52, S. 98
Diese Anekdote macht hier deutlich deutlich, welchen hohen Stellenwert die Musik im Kontext der schwierigen politischen Situation Israels hat; ein Aspekt, der Blarrs späteres großes Engagement im christlich-jüdischen Dialog als über das persönliche, kulturelle und theologische Interesse hinausreichend markiert.

[28] Diese Veröffentlichungen gehören zumeist der jeweils örtlichen Tagespresse an.

ein analytischer Hinweis gegeben werden soll, muss dieser griffig und nachvollziehbar sein. Dabei fasse ich hier den Begriff Rezeption bewusst so verallgemeinernd deskriptiv. Rezeption schließt hier ganz besonders die Musikkritik, die subventionierenden Stellen, Sponsoren und Gönner mit den Hörern und Besuchern zusammen, auch die ausführenden Instrumentalisten und Sänger sind eingeschlossen.

Dieses Zusammendenken der handwerklichen Arbeit, der kompositorischen Substanz mit einer bildhaften, anschaulichen Vorstellungswelt, mit überraschenden Einfällen, ungeahnten Querverbindungen, ist dabei gar nicht absichtsvoll, planmäßig, sondern macht Blarrs Persönlichkeit als Komponist, Interpret, Veranstalter, Autor und vor allem Kantor einer Gemeinde aus. Dass er in dieser Rolle wie bei den alten Meistern[29] eine Gestalt des öffentlichen Lebens vorstellt, die ihren Raum geistlich und kulturell prägt, nicht „nur Komponist“ von Musik für viele weit verstreute Aufführungen, wird durchgehend deutlich

Auch die theologischen Ansätze werden, besonders anhand der Jesus-Passion bei Thomas Schmidt, nachvollzogen und dargestellt. Lücken bestehen im Hinblick auf die kompositorische Arbeit selbst: Die wenigen Analysen bleiben an offenkundigen Punkten stecken. Weder der Arbeitsprozess, noch die Vernetzung zu den ja bewusst ausgesuchten Lehrern, zu Zimmermann und Penderecki, zu den Vorbildern Messiaen, Bartok oder Strawinsky, noch die eigene Entwicklung neuer kompositorischer Elemente in ihrer eigentlich innermusikalischen Funktion werden dargestellt. Der gesamte Komplex aus Rhythmus, Zeit, Form, die bei Blarr eine ganz eigene innovative Behandlung erfahren, wird zugunsten einer Beschränkung auf das mit simplen Tonsatzkenntnissen Nachvollziehbare im melodischen und ebenso im harmonischen Element ausgelassen.

Das mag zum einen daran liegen, dass dieser Anspruch auf Durchdringung der kompositorischen Arbeit, besonders was die reiche Literatur in Zeitschriften und Zeitungen angeht, gar nicht erhoben wird. Zum anderen bedarf es der Vertrautheit mit den Phänomenen und Besonderheiten der Neuen Musik nach 1945, um im Gesamtwerk Blarrs Linien zu erkennen und nachzuweisen. Manches muss auch am Instrument nachvollzogen werden, bevor sich klärt, wie es denn dem Grunde nach funktioniert. Die aristotelische Frage „was es denn eigentlich sei“ im Hinblick auf das kompositorische Geschehen ist in der vorliegenden Sammlung von Schriften noch nicht gestellt.

Ein wenig Vorsicht scheint auch geboten bei der Wertung der jemenitischen, sephardischen und samaritanischen Quellen der Blarrschen Ideen: Er selbst hat den

[29] Genannt seien als Beispiele Samuel Scheidt in Halle als Herausgeber der Tabulatura nova, Dietrich Buxtehude in Lübeck als Veranstalter der Abendmusiken oder gar Johann Sebastian Bach in Leipzig in seinem Wirken als Musiker und Pädagoge.

Artikel von Edith Gerson-Kiwi zur jüdischen Musik[30] aufmerksam studiert, war in Israel, hat zugehört, hat mit ihr und vielen anderen Koryphäen gesprochen. Doch sind dies Einzeleindrücke spezifischer Art: Blarr benutzt typische Elemente des Gehörten und Erlebten selektiv, folgt den Teilaspekten, die seinen Ideen entgegenkommen. Es handelt sich nicht um Ergebnisse wissenschaftlicher Reihenuntersuchungen mit repräsentativer Aussagekraft, die dann in einen konsequenten Anwendungsprozess zu integrieren wären. Ebensowenig sind es Stilkopien.

Diese Eindrücke, das ist das Eigentliche und Wichtige, wachsen vielmehr in seinem persönlichen schöpferischen Prozess zu einem neuen Ganzen zusammen.[31] Ein in der akustischen Erscheinungsweise ähnliches Ganzes wäre vermutlich (gerade in der Blarrschen Verbindung von Elementen der sogenannten U-Musik mit den seriellen und avantgardistischen Techniken der Jahre zwischen 1950 und 1970) ebenfalls entstanden ohne direkte Anknüpfung an die Musik des vorderasiatischen Raumes. Seine bereits hoch entwickelte klangliche Phantasie und konkrete Vorstellung spiegelt sich geradezu am Erlebnis dieser vorderasiatischen Musik noch einmal wieder und definiert sich so neu.

[30] Gerson-Kiwi, Edith: Jüdische Volksmusik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel 1949-1968. (Bd. VII)

[31] In seinem Aufsatz „Jerusalem, die Mutter meiner Musik“ beschreibt Blarr eindrücklich und bildhaft seine Begegnungen mit Klängen und Personen während seines Sabbatjahres in Israel; in: *Jüdische Musik und Musiker im 20. Jahrhundert.* Schriften zur Musikwissen schaft, hrsg. von Wolfgang Birtel, Joseph Dorfmann, Christoff H. Mahling. Mainz 2006; S. 231 - 241

Oskar Gottlieb Blarr 2012, Foto Gregor Guski

A. 2. Biographische Notizen zu Kindheit, Jugend und Ausbildung

A 2.1. Kindheit

Geboren wurde Oskar Gottlieb Blarr am 6. Mai 1934 in Sandlack, Landkreis Bartenstein, Regierungsbezirk Allenstein (heute Olstzyn), im ehemaligen Ostpreußen. Seine Eltern sind Hermann Blarr (15. Nov. 1903 - 23. Jan. 1979) und Trude Amalie Blarr, geb. Mischke (3. Sep. 1904 - 5. Feb. 1978.)[32]

Die kleine Ortschaft Sandlack (heute Sedlawki) liegt 3 km südöstlich von Bartenstein nahe beim Kinkheimer See. An diesem See macht Blarr erste Bekanntschaft mit den Rufen und Gesängen der Vögel, ein Faszinosum, das ihn zeitlebens beschäftigen wird.[33] Der ostpreußische Komponist Heinz Tiessen, Joseph Haydn und natürlich Olivier Messiaen mit ihren Verarbeitungen von Vogelrufen sind für ihn später Bezugspunkte in der musikalischen Verarbeitung dieser Eindrücke.[34]

[32] Ihnen sind Threnos II für Viola d'amore von 1978 und Threnos III für Bariton und Orgelpositiv gewidmet. Angaben der Lebensdaten von Oskar Gottlieb Blarr.
[33] Gespräch mit O.G. Blarr; März 2011…
[34] vgl. Anmerkungen zu Sinfonie Nr. 3 und zum Quatuor in honorem Oliver Messiaen, S. 213ff u. S. 203ff.

Blarr wächst in einem durch die Besiedelungsgeschichte der Landschaft gewachsenen Umfeld auf, das stark vom Pietismus geprägt ist: Zunächst waren Hugenotten durch das „Potsdamer Edikt“ des Großen Kurfürsten Friedrich Wilhelms nach Ostpreußen gelangt, um die durch die Pest von 1650 entvölkerten Landstriche aufzufüllen und die protestantische Religion zu stärken. 1734, am 31. Oktober, hatte Kaiserin Maria Theresia die im Salzburger Land ansässigen Protestanten vertrieben, zu denen auch die Familie Blarer bzw. Blaurer gehörten. Über Leipzig und zum Teil schon einmal Düsseldorf wurden Zweige der Familie nach England bzw. Schottland weitergeschickt.[35] Der andere Teil der Familie gelangt nach Königsberg bzw. Ostpreußen. Hier genossen sie die „Salzburger Protektion“ des preußischen Königs: Die eingewanderten Familien konnten von den ansässigen Großgrundbesitzern[36] unabhängige Bauern werden, die keine Steuern zu bezahlen brauchten. Ihre Wanderprediger, die in Konkurrenz zu den als wenig fromm empfundenen, staatlich finanzierten Dorfpastören standen, prägten stark den ländlichen Pietismus dieser neuen Bevölkerungsgruppen.

Blarrs Urgroßvater war Schmied, seine Söhne sind Gotthard, Gottfried und Gottlieb (1859 - 1936), Blarrs Großvater, der das Schmiedehandwerk fortsetzt. In seiner bzw. des Vaters Werkstatt[37] begeistern die Klänge, das Hämmern auf Metall, die verschiedenen Geräusche den jungen Blarr. Sein späteres Schlagzeugstudium verweist darauf zurück, ebenso wie seine Leidenschaft für das Suchen und Experimentieren mit den Möglichkeiten des Schlaginstrumentariums, den natürlichen Klängen von verschiedenen Geräten und Materialien. Blarrs spätere Arbeitsweise, seine Einstellung zum Schaffen, wird aus dieser handwerklichen Tradition geprägt: Zu immer festen Zeiten, die in den geordneten Tagesablauf integriert sind, schreibt er Noten, verfaßt Texte oder übt. Mit gewissem Vergnügen verweist er selbst auf Jubal[38], den biblischen Nachkommen von Kain, der als erster Musiker und Spieler des Widderhorns gilt und dessen Bruder Tubal-Kain, der der erste Schmied gewesen sein soll.[39] Das Blasen der Schofarim wird in Blarrs Werk noch eine Rolle spielen. Solcherart durchaus rein spekulative Bezüge schätzt er. Sie stellen ein wiederkehrendes Moment seines Schaffens dar.

Im nahen Bartenstein stand ursprünglich eine hinterspielige gotische Orgel, deren Ursprünge auf das Jahr 1395 datiert werden.[40] Die spätere barocke Klang- und Prospektgestalt der Orgel von Johann Werner bleibt weitgehen erhalten bis

[35] In englischer Umschrift dann „Blair“. Erinnerung Blarrs im Gespräch am 13. Dezember 2010

[36] Die Dohnas, Dönhoff u.a. hielten ca. 80% der Flächen in ihrem Besitz, bestimmten die Pastoren, die Lebensführung und das soziale Geschehen. Sie repräsentierten eine Schicht, die *dem preussischen Königstum „von Gottes Gnaden“ bis Verdun die Treue hielt (*Blarr).

[37] Vgl. hierzu Blarr, O. G.: *In meines Vaters Schmiede* (BlarrVz I-39), S. 452

[38] Näheres zum Orgelregister „Jubalflöte“ bei Mahrenholz, Christhard: D*ie Orgelregister, Geschichte und Bau.* Bärenreiter, Kassel 1968; Nachdruck der 2. Aufl., S. 46 u. 124

[39] vgl. *Die Bibel*: Das Alte Testament; Genesis Kap. 4, Vs. 21

[40] Jakob, Friedrich: *Die Valeria-Orgel*. Zürich 1991; S. 124

zur Kriegszerstörung 1944.[41] Orgelbau Kemper, Lübeck unterhielt in Bartenstein eigens eine Zweigstelle zur Pflege der Instrumente der ostpreußischen Landschaft[42]. Dem Jungen hatten es natürlich die barocken Zierrate und Spielereien der Orgel besonders angetan: 3 funktionierende Zimbelsterne, bewegliche Trompeten, tatsächlich mechanisch geschlagene Pauken wies das Instrument auf. In manch späterer Instrumentation Blarrs finden sich ähnliche Klangkombinationen wieder. Der große Adler als Zeichen Gottes krönt eindrucksvoll das Orgelgehäuse, ein Leitmotiv für Blarr in enger Verbindung zur Liedzeile „der dich auf Adelers Fittichen sicher geführet" aus dem „Lobe den Herren" des Joachim Neander.[43] Hermann Backes schreibt dazu: *„Als die Familie 1940 in die Kreisstadt umzog, war es vor allem die weitberühmte Bartensteiner Barockorgel, die dem Jungen den größten Eindruck machte. Er hat bis heute* (hier 1994, d. Verf.) *vorgehalten: noch jetzt hat das Bild der Bartensteiner Orgel seinen Ehrenplatz in Blarrs Arbeitsstudio."* [44]

[41] vgl. S. 282

[42] Eine Wiedererweckung dieser Orgellandschaft durch Restauration und Pflege ist ein großes Anliegen für Blarr heute, das er mit Konzertreisen und Aufnahmen noch spielbarer Instrumente voranzubringen sucht.

[43] vgl. S. 492f

[44] Backes, Hermann: Salut für Professor Oskar Gottlieb, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Monographie zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Jutta Scholl, Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien); S. 22. Auch 2011 hängt das erwähnte Foto noch direkt im Eingangsbereich von Blarrs Wohnung in Düsseldorf.

Bartenstein, ehem. Ostpreußen, Orgel von Johann Werner, Elbing, 1649
Foto (Ausschnitt) aus dem Besitz Blarrs

Weiter heißt es bei Backes: *„Fügt man hinzu, daß die Regimentsmusik ihren Eindruck nicht verfehlte und daß die Großmutter, wann immer es der Knabe wünschte, aus ihrem reichen Repertoire von Kirchenliedern sang, so ist der kleine musikalische Kosmos schon fast umschrieben.“* [45] Tatsächlich nimmt Blarr später einerseits ganz konkret Bezug auf seine ostpreußische Heimat in Werktiteln wie „In meines Vaters Schmiede“; „D-A-C-H“, Erinnerung an einen Dichter aus Ostpreußen oder „Die Kürbishütte“, Serenade für Simon Dach. Sobald politisch wieder möglich unternimmt er Konzertreisen nach Ostpreußen, macht dort Tonaufnahmen an Orgeln und setzt sich für die Förderung des Orgelbaus und des Musiklebens ein.

Für das kompositorische Schaffen scheinen die klanglichen Vorlieben für Metallisches wie Flöten und Orgelpfeifen, für Schlagwerk und Vogelstimmen oder die Freude am instrumentellen Experiment mit selbst entdeckten klingenden Mate-

[45] Backes, H.: Salut für Professor Oskar Gottlieb, a.a.O.; S. 23

rialien ein Niederschlag jener frühen Zeit zu sein. Die Allgegenwart des protestantischen Chorals, das konsequente Festhalten an einer pietistisch geprägten Tradition, die Bindung an seine Gemeinde und sein Kantorenamt lassen sich in den Prägungen dieser frühen Jahre festmachen.

Das Gut Sandlack mit seinen 300 ha Fläche[46] gehörte in diesen Jahren der Familie Jahn, deren Tochter Marie-Louise Jahn als Widerstandskämpferin im Dritten Reich in der Nachfolge der Geschwister Scholl stand. Als Zeitzeugin und Vorstandsmitglied der Weißen Rose Stiftung hielt sie die Erinnerung an die Ereignisse in Nazi-Deutschland wach. [47]

Gut Sandlack. Foto Wikipedia commons; download 20. Apr. 2011

Analog dazu und vor allem durch eigenes Erleben geformt (gehörten doch Juden zu den wichtigen Kunden des Vaters) ist Blarrs Einstellung zu manchen Vorgängern und Zeitgenossen in der evangelischen Kirchenmusik[48] von einer klaren Gegenposition zu den damaligen Ideologien geprägt, nicht zuletzt markiert durch sein konsequentes und entschlossenes Eintreten für das Judentum und die jüdische Kultur.

A. 2.2. Jugend

Am 18. Januar 1945 flieht Blarr mit seiner Familie wie so viele andere über das zugefrorene Haff, zunächst nach Pillau. Gerne möchte er in Gotenhafen die große „Wilhelm Gustloff“ besteigen, die zum Glück für ihn voll ist.[49] Mit dem Dampfer „Hestia“ gelingt die Fortsetzung der Flucht nach Sassnitz, von dort über Hamburg – Harburg an Stade vorbei mit der Eisenbahn nach Großenwörde im Land Hadeln. Hier erfolgt wieder eine Ansiedelung.

[46] Höhne, Manfred: *Sandlack*, in: www.ostpreussen.net. Bad Saarow 2011 (abgerufen 21.04.2011)

[47] Marie Louise Jahn, *Sandlack 1918 - + Bad Tölz 2010. Vgl. *LMU trauert um Marie-Luise Schultze-Jahn,* Nachruf der Ludwig-Maximilians-Universität. München 2010

[48] vgl. S. 396, Kapitel M. 1.4. und S. 399, Kap. M. 3.2.

[49] Die „Wilhelm Gustloff“ sinkt am 30. Januar 1945 mit geschätzt 9000 Flüchtlingen an Bord nach Torpedobeschuß in der Ostsee, vgl. Schön, Heinz: *Der Untergang der „Wilhelm Gustloff“, Tatsachenbericht eines Überlebenden.* Göttingen 1952

Auch hier prägen barocke Orgeln in kleinen und mittleren protestantischen Kirchen Landschaft und zukünftigen Komponisten: so Altenbruch, St. Nikolai (Orgel im Kern von 1497, Endzustand Klapmeyer 1730); Lüdingworth (Wilde 1599, Schnitger 1683); Otterndorf (Gloger 1740); Stade, St. Cosmas und Damian, (Hus/Schnitger 1675). In Osten an der Oste bei Großenwörde selbst steht eine Orgel von Peternell, Thüringen, 1890 im barocken Gehäuse.[50]

Bei einem Bauern findet Blarr ein Klavier und beginnt aus eigener Initiative, darauf zu spielen. Er entwickelt eine eigene Notenschrift, zieht mit einer geschnitzten Forke die Linien und malt darauf. Die Aktivität wird später unterstützt durch ersten Klavierunterricht bei dem Tanzmusiker Klatt aus Osten. Aufgrund seiner sicheren Stimme soll der Junge im Schulunterricht regelmäßig die zweite Stimme übernehmen oder das Echo vor der Klassentüre geben. Eine Geige versucht er sich selbst zu bauen, um Geigenstunden bei einem ungarischen Geiger zu nehmen, später gibt es noch Versuche des Trompetenspiels.

Auch ersten Klavierunterricht erhält er bei Erich Zwirner, dem ehemaligen Solooboisten der Breslauer Sinfoniker. Der Unterricht ist zwar nur mäßig erfolgreich, verschafft Blarr aber erste Bekanntschaft mit Orchestermusik, mit Sinfonien von Mozart oder mit Richard Strauss' „Till Eulenspiegel". Seine ersten Kompositionsversuche, die wenig Gnade bei Zwirner finden, fallen in diese Zeit: Eine Klaviersonate in e-Moll, ein Doppelkonzert für zwei Violinen, nach Bach in d-Moll, und eine angefangene Sinfonie in D-Dur. Blarr verbrennt sie hinter der Schleuse an der Oste - er hat gehört, dass bedeutende Komponisten so handeln.[51]

Diese frühe, entdeckende Phase des aktiven Musizierens findet ab dem Alter von 14 Jahren festere Bahnen: Blarr besucht das rhythmisch-musikalische Seminar der Frau Cramer, geb. Posegga, einer Schwester des Filmkomponisten Hans Posegga[52] in Osten und erhält konsequenten Unterricht in Klavier, Harmonielehre, Gehörbildung und Musikgeschichte bei Elfriede Adrian.

Nach einem Test beim Arbeitsamt, um eine Begabtenförderung zu erlangen, erhält Blarr dann in Stade Orgelunterricht bei Wilhelm Adrian. Adrian ist seinerseits Schüler von Wilhelm Reimann, dem Vater des Komponisten Aribert Reimann, und von Kurt Thomas. Der Unterricht in Harmonielehre wird weiter von Elfriede Adrian nach der Schule von Louis Thuille erteilt.[53] Wichtige Begegnungen mit dem aktuellen Musikschaffen finden jetzt statt: Von Elfriede Adrian erhält der

[50] vgl. Seggermann, Günter und Weidenbach, Wolfgang: *Denkmalorgeln zwischen Elbe und Weser*. Kassel 1986

[51] Erinnerungen Blarrs, Gespräch 13. Dez. 2010

[52] Hans Posegga, 1917-2002 ist unter anderem Verfasser der Titelmelodie der „Sendung mit der Maus". Er pflegte eine enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Schamoni.

[53] Louis oder Ludwig Thuille, 1861 Bozen - 1907 München

junge Blarr ein Klavierbuch des Schottverlags mit Werken von Pepping und Hindemith. Im Radio, noch dem alten Volksempfänger, hört er Bartoks Sonate für 2 Klaviere und Schlagzeug, die ihn tief beeindruckt. Zu hören sind auch Ravel, Debussy und vor allem Strawinsky, der zeitlebens ein großes Vorbild bleiben wird. Von Ernst Pepping und seiner Spandauer Kantorei erlebt Blarr in Stade ebenfalls im Radio den „Passionsbericht des Matthäus“ von 1950, ein Klangerlebnis, dass seine frühe Beschäftigung mit Musik und seinen Weg zum evangelischen Kirchenmusiker prägt. [54] Später wird er versuchen, Pepping noch einmal zu Bedeutung zu verhelfen, indem er ihn nach Düsseldorf einlädt. Als künstlerischer Betreuer des Schallplattenlabels im Verlag Schwann initiiert Blarr die Produktion des „Großen Orgelbuchs“ von Ernst Pepping.[55]

In Basbeck an der Oste, auf dem Hofe Kapkeim, betreibt eine ebenfalls ostpreußische Großfamilie eine Leineweberei. Hier hält sich Blarr oft auf, spielt mit der ältesten Schwester und Hausherrin Ruth vierhändig Klavier, schreibt Stücke für Hausandachten und bearbeitet Stücke aus dem Wohltemperierten Klavier für vier Blockflöten. Erste Begegnungen mit der bildenden Kunst finden durch Postkarten statt und er liest dort Dostojewski: Der Grundstein für seine Allgemeinbildung wird gelegt.

Nach seiner Übersiedlung nach Stade wohnt Blarr bei der Familie Rothe in der Harsenfelder Straße, wiederum im pietistischen Umfeld, hier bei Angehörigen der Hermannsburger Mission.[56] Die Miete entrichtet er durch Musikunterricht für die fünf Kinder der Familie. Weitere Einkünfte in dieser Zeit, um 1949-1950, verschafft ihm eine Tätigkeit als Hilfsorganist auf dem Friedhof, entlohnt mit stolzen 1,75 RM pro Beerdigung.

In Barsbüttel kommt Blarr in Kontakt mit dem „Arbeitskreis für neue Komposition“ um Jens Rohwer und Manfred Kluge. Kluge, der später wie Distler in Lübeck, St. Jacobi tätig werden sollte, führte bereits 1948 mit seinem Chor Strawinskys „Mass“ auf und vertieft so Blarrs großes Interesse an dessen Werk. Von Kluge erhält er auch erste Hinweise auf das Schaffen eines in Deutschland noch völlig unbekannten Franzosen: Olivier Messiaen.[57]

---

[54] eigenes Zeugnis Blarrs, Gespräch mit dem Verfasser am13. Dezember 2010

[55] Pepping, Ernst: *Das große Orgelbuch*. Christian Schlicke, Orgel; Chor der Neanderkirche; 2 LP, Düsseldorf 1977

[56] Die „Hermannsburger Mission“, gegründet 1849 von Ludwig Harms bei Celle wurde aus einer Missionsbewegung zu einer evangelisch-lutherischen Freikirche mit Sitz in Hannover. Erst 1977 erfolgte die Rückkehr in die Landeskirche.

[57] Gespräch des Verfassers mit Blarr am 13. Dez. 2010

A. 2.3. Studium in Hannover

Von Stade zieht Blarr 1952 nach Hannover. Hier kann er nach einem Jahr das C-Examen, ein weiteres Jahr später das B-Examen Kirchenmusik ablegen. Sein Lehrer Werner Immelmann an der Kirchenmusikschule empfiehlt ihm, das Abitur an der Abendschule nachzumachen. Eine kleinere Kirchenmusiker-Stelle an der Timotheuskirche, in Hannover-Waldhausen nahe beim Maschsee (Neubau der Kirche 1954, Orgel von Emil Hammer in mehreren Bauabschnitten 1955/56 mit zuletzt 17 Registern[58]) sorgt für die Finanzierung des Unterfangens. Trotz regelmäßiger zeitlicher Kollisionen zwischen Chorproben und Schule kann er das Abitur am Leibniz-Gymnasium ablegen.

Es folgen ein Kirchenmusikstudium zum A-Examen 1960 (Tonsatz bei Heinrich Spitta) und ein Schlagzeugstudium, Examen 1961, an der niedersächsischen Akademie für Musik und Theater. Als Pauker ist er Mitglied der „jeunesses musicales“, dem Landesjugendsinfonieorchester Niedersachsen in den Jahren 1958 bis 1960 unter Klaus Bernbacher. Später sagt er selbst in Erinnerung an die Ausbildung in Kirchenmusik*: „Volker Gwinner* [Fach Orgelimprovisation, d.Verf.] *war uns in Hannover ein guter Lehrer, allerdings konnte ich beobachten, daß generell das Fach Improvisation nicht sonderlich ernstgenommen wurde, weder von den Studenten noch von den Dozenten.....Was wirklich zählte, war der eingeochste ‚Dicke Reger' auf der Orgel und der gebimste Beethoven auf dem Klavier..... Ich habe den Eindruck, daß....wacker an der Realität vorbei gedacht und ausgebildet wird.“* [59] Und weiter: *„...schöpferisches Komponieren läßt sich letzten Endes nicht lehren, aber unterlassene elementare Informationen zur Zeit der Weichenstellung in der Entwicklung einer Persönlichkeit können nur mit großer Mühe...wieder aufgeholt werden*.“ [60] Hier werden zwei wichtige Eckpunkte deutlich, die gerade in ihrer spezifischen Spannung sein späteres Wirken als Kirchenmusiker bestimmen: Blarr sieht die Realität der Gemeinde, ihre Möglichkeiten und Chancen und auch ihre Begrenzungen. Er selbst aber bevorzugt das Schöpferische; sei es in Improvisation oder Komposition vor jeder Interpretation und Repertoirepflege. [61] Dem entspricht, dass er bei seinem A - Examen als einer der ersten Organisten in Deutschland Sätze aus ‚La Nativité' von Messiaen spielt. [62]

---

[58] Pers. Mitteilung von Bastian Altvater, heute Organist der Timotheuskirche in Hannover, an den Verfasser

[59] Blarr, O. G.: Orgelimprovisation heute, in: *Orgelmusik zwischen Avantgarde und Historismus,* hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Murrhardt 1980; S. 90 (Vortrag beim 4. Colloquium der Walcker-Stiftung, November 1977)

[60] Blarr, O. G.: Orgelimprovisation heute; a.a.O., S.90

[61] Ungeachtet dessen ist Blarr ein sehr genauer und kundiger Spieler von großen Werken der Orgelliteratur, der sich als treuer Sachwalter des jeweiligen Komponisten versteht.

[62] biographische Angaben nach Gespräch des Verfassers mit Blarr vom 13. Dez. 2010

Gültige eigene Werke nach den vernichteten Erstlingen entstehen relativ spät: Eine Orgelmesse von 1957/58, die ihre offizielle Uraufführung erst 1963 in Düsseldorf erfährt; eine Evangelienmusik nach Texten des Evangelisten Lukas für fünf Stimmen und vier Instrumente, verlegt beim Bosse-Verlag und uraufgeführt in der Timotheus-Kirche Hannover; Variationen über Luthers Credo-Lied für Flöte, Geige, Cello, Klavier; sowie Lieder für Sopran und Klavier auf Texte von Ingeborg Bachmann und Karl Krolow, deren Titel wie eine autobiographische Zusammenfassung jener Jahre anmuten: „Erwachen, Lied auf der Flucht, Anblick einer Landschaft."

B. Der Komponist

B. 1. Jahre bis zum Jerusalemer Sabbatical, Vorbilder und Lehrer

B. 1.1. Ankunft in Düsseldorf

Ostern 1961 tritt Oskar Gottlieb Blarr seine Stellung als Kantor der evangelischen Neanderkirche in der Johanneskirchengemeinde in Düsseldorf an. Es wird seine Lebensstellung. Vom Beginn an gestaltet und bestimmt er das kirchenmusikalische Leben hier aktiv, wird aber auch von Gemeinde und Umgebung selbst inspiriert oder begrenzt: Viele Werke beziehen sich ganz konkret auf die Neandergemeinde oder haben Bezüge zur Stadt Düsseldorf, ihren Gegebenheiten, und ihrer Historie. Den teils von ihm selbst gegründeten Gruppierungen der Gemeinde und vielen Musikern und Interpreten der Düsseldorfer Landschaft sind Werke zugedacht. Eine Feier, ein Fest, ein Gottesdienst oder ein Konzert mit einer zufällig gegebenen Besetzung kann Anlass für ein neues Stück sein. Dabei sind jedoch auch Rücksichten zu nehmen: Auf die Fähigkeiten der Ausführenden, auf das Fassungsvermögen der hörenden Gemeinde, auf Finanzen oder organisatorische Möglichkeiten.

Sofort 1961 gründet Blarr die Kantorei der Neanderkirche neu; ein Erfolgsunternehmen, das zum Rückgrat seines Tuns werden soll und gleichzeitig eine Art familärer Heimat für ihn wird und bis heute -2011- bleibt. *„Zunächst verwandelte er seinen Chor zu einem hervorragenden Instrument, aber auch (und da hatte seine Frau gewichtigen Anteil) in ein Biotop, in dem musikalischer Enthusiasmus und soziale Nestwärme den gleichen Stellenwert haben*."[63] Margret, geb. Koehler (24. Jul. 1939 – 18. Mai 2003) heiratet Blarr 1962. Ihr oblag die wichtige und umfangreiche Hintergrundarbeit in menschlicher und organistorischer Hinsicht.

[63] Backes, Hermann: Salut für Professor Oskar Gottlieb, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr*, a.a.O.; S. 25

Die Neanderkirche, wiewohl nach der Bergerkirche Düsseldorfs älteste protestantische Kiche, gehört verwaltungsmäßig zur historisch wesentlich jüngeren Johanneskirchengemeinde. Der Kantor und Organist der Johanneskirche ist zu der Zeit Landeskirchenmusikdirektor Gerhard Schwarz, der Blarr stark beeinflusst und wohl auch eine deutliche Vorbildfunktion ausübt.[64] Blarr selbst nennt Schwarz mit seinem Weg „*von der Singbewegung zur Avantgarde*" seinen „*musikalischen Großvater*".[65] Schwarz, als „*Architekt der Düsseldorfer Orgelszene*"[66] spielt auch eine führende Rolle bei der Planung der neuen Rieger-Orgel für die Neanderkirche, die 1965 eingeweiht werden kann und die Blarrs bevorzugtes Ausdrucksmittel wird. Gerade diese Orgel ist ein gutes Beispiel für die Rückwirkung des selbst Gestalteten auf Inspiration und kreative Phantasie des Komponisten.[67]

Ungeachtet der vielfältigen Aufgaben und Aktivitäten an der neuen großen Stelle setzt Blarr sein Lernen fort: Bereits im Sommer 1961 besucht er Ferienkurse in Salzburg: Dirigieren bei Herbert von Karajan und Dean Dixon.

1962 beginnt er ein Kompositionsstudium bei Bernd Alois Zimmermann in Köln, nach zwei Jahren gibt es zunächst eine Pause. Dann studiert er zwei Jahre, ab 1967, bei Krystzof Penderecki in Essen. Wiederum folgt eine Pause. Ab 1972 sind für jeweils zwei Jahre Milko Kelemen und Günther Becker in Düsseldorf seine Lehrer. 1976 legt er das Komponistenexamen in Düsseldorf ab. Wiederum ist Messiaen ein Gegenstand des Abschlusses: Blarr analysiert dessen „Oiseaux exotiques"; Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn übernehmen diese Arbeit in den Messiaen-Band der Reihe Musikkonzepte.[68] Eine diesen Text in einen weiteren Zusammenhang stellende Rezension gibt Reiner Peters.[69]

Ein Charakteristikum seiner Arbeit in den 1960er Jahren ist die breite Auffächerung seines Schaffens:

---

[64] Gerhard Schwarz, * 1902 in Reußendorf, Schlesien - + 1995 in Imshausen; Organist am Deutschen Dom in Berlin und Leiter der Spandauer Kirchenmusikschule. Seit 1949 in Düsseldorf, zunächst an der Neanderkirche, dann nach deren Wiederaufbau an der Johanneskirche. Wesentlicher Impulsgeber der evangelischen Kirchenmusik nach dem 2. Weltkrieg, Initiator für den Bau der mechanischen Beckerath-Orgel der Johanneskirche (65 Reg. IV/P) 1954. Intensiver Förderer der zeitgenössischen Musik und bedeutender Orgelimprovisator. (vgl. u.a. Blarr, O. G. und Kersken, Theodor: *Orgelstadt Düsseldorf*. Düsseldorf 1982; S. 144-145)

[65] Gespräch vom 28. Dez. 2010

[66] Blarr/Kersken: *Orgelstadt*, a.a.O.; S. 145

[67] Siehe Kap. C.1.3.2., S. 290ff

[68] Blarr, O. G.: Exotische Vögel, in: *Musikkonzepte,* hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1982 (Bd. 28, Themenheft Olivier Messiaen)

[69] Peters, Rainer: Die Summe der Summen; Komponist, Interpret, Organisator: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Neue Zeitschrift für Musik 1987;* S. 27ff.

Da sind zuerst die von aktuellen Vorbildern seiner Lehrer beeinflußten Werke wie „Hommage“, 1963 (Zimmermann), das 8-stimmige Canticum Simeonis „Nunc dimittis“ (Penderecki) und „Trinité“ für drei Vibraphone oder die Osterperikope für Sopran, Bariton, 7 Instrumente und 2-stimmigen (!) gemischten Chor auf ein Thema aus den „Trois petites liturgies“ (Messiaen). Gerade letzteres Werk, uraufgeführt am Ostertag, dem 14. April 1963, belegt seinen Willen, den kirchenmusikalischen Dienst, die traditionellen Inhalte der Arbeit eines evangelischen Kantors mit den aktuellen kompositorischen Strömungen der Zeit zu verbinden.

Über Gerhard Schwarz kommt Blarr zu den Darmstädter Ferienkursen. Auch in Donaueschingen nimmt er an den Kursen teil. Er lernt Maderna, Stockhausen, Ligeti, Boulez kennen; macht sich vertraut mit seriellen Möglichkeiten. Es gibt Versuche seinerseits, zwölftönige Lieder für den Gemeindegebrauch zu entwickeln, ein Unterfangen, das scheitern musste. „*Wir waren verbohrt in die Idee der totalen Organisation*“, sagt er selbst über diese Phase.[70] Das zunehmend esoterisch geprägte Klima in Darmstadt, die musikalischen „*Heilsbringer*“ bedrücken ihn: „*Ich komme nach Hause und spiele ‚Lobe den Herren’ in F-Dur*“; seine persönlicher Befreiung davon führt zurück in die ureigene Welt des evangelischen Kantors der Neanderkirche.[71]

1968 gibt es einen ersten kurzen Aufenthalt in Israel, Grundlage für eine dauerhafte und intensive Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Judentum und Christentum, dem deutsch-israelischen Verhältnis, den Geschehnissen des dritten Reiches und den Auswirkungen und handelnden Personen dieser geschichtlichen Ereignisse auf die Musik. Die Einflüsse der Musik der Semiten und Jemeniten auf das Blarrsche Gesamtwerk sind groß, eine genauere Beleuchtung soll der im Werkteil folgenden Analyse der Orgelsonate „Schaallu Schlom Jeruschalajim“ von 1981 und des „En Karem Concerto“ von 1985 vorbehalten bleiben.

Neu und ganz anders entsteht ab 1968 eine Reihe von Stücken mit der „Free music group“ aus Arnhem in Holland: Free Jazz mit sakralen Inhalten wie „Kyrie“, „Psalmus“ nach Texten von Ernesto Cardenal, „Coelos ascendit hodie“. Nach einigen weiteren Stücken wird mit Titeln wie „a o e“, „ff-pp“ für die gleiche Besetzung eine Loslösung aus der kirchenmusikalischen Bindung hin zu rein musikalischen Parametern vollzogen. Letztere Werke werden im großen Sendesaal des WDR 1970 uraufgeführt .

Neben dieser konsequenten Orientierung am Spekulativen und Avantgardistischen schafft Blarr eine neue Form der Musik im Gottesdienst: Zusammen mit

[70] Gespräch vom 13. Dez. 2010

[71] Joachim Neander, 1650-1680, evangelischer Pfarrer ist Namensgeber jener Kirche, des Neandertals und Schöpfer eben dieses Liedes.

Peter Janssens und Willem Willms gehört er zu den Vätern des sogenannten „Neuen geistlichen Liedes“, jenes so schwer zu definierenden und gleichzeitig in Text und musikalischem Erscheinungsbild so eindeutig bestimmten Genres, das zum Bekenntnis mehrerer Generationen werden sollte. Allein Blarrs „Vater unser“ – wohl den meisten Kirchenbesuchern bekannt - wird auf über 30.000 Platten gepresst und verschafft Blarr noch eine weitere Position, nämlich als Berater und Lektor beim Düsseldorfer Schallplatten-Verlag Schwann. Blarr nutzt die Verbindung und stellt die Bedingung an den Verlag, auch Neue Musik produzieren zu dürfen. So kommt es auf dem Umweg über das *„gemeindlich Brauchbare“*[72] zu den beeindruckenden Gesamtaufnahmen des Messiaenschen Orgelwerkes durch Almut Rößler an der Orgel der Neanderkirche und Johanneskirche und anderen wertvollen Produktionen der sakralen Musik des späteren 20. Jahrhunderts.

Auf Kirchentagen und in Rundfunkgottesdiensten ist Blarr selbst und mit seinen Melodien präsent. Das verschafft ihm einen hohen Bekanntheitsgrad, wohingegen seine von ihm selbst so betrachtete ‚ernsthafte’ Komponistentätigkeit im Blick der Öffentlichkeit zurücktritt. Seine Melodien in diesem Genre sind deutlich von der Begegnung mit dem Jazz geprägt, rhythmisch einfallsreicher und in der Intervallstruktur oft anspruchsvoller als das Gros der Produktionen. Lieder wie „Einer hat uns angesteckt“, „Kann denn das Brot so klein“ oder „Wer bringt dem Menschen“ gehören auch heute noch zum feststehenden Repertoire von Familiengottesdiensten, Konfirmations- und Firmgottesdiensten oder Hochzeiten.[73]

B. 1.1.1. Eklektizismus als Prinzip

Blarr führt eine Doppel- bzw. Mehrfachexistenz zwischen dem streng kirchenmusikalischen Stil Ernst Peppings, dem Jazz, wie er in Düsseldorfs Clubs zu hören ist, und der Neuen Musik; Stan Kenton, Lionel Hampton, Louis Armstrong auf der einen Seite, die Darmstädter Serialisten oder Zimmermann und Penderecki auf der anderen, dazwischen das „klassische“ kirchenmusikalische Erbe seit Joachim Neander und Heinrich Schütz: Die scheinbar disparaten stilistischen Elemente werden nebeneinander und miteinander verarbeitet und verwoben.

Zwei Kernpunkte seines schöpferischen Handelns wurden schon genannt: Die Orgel der Neanderkirche und die Kantorei. Sie bleiben die Graviationszentren.

So wundert es nicht, dass die Werke der folgenden Jahre sich oft darauf beziehen. Betitelt als Threno*s*[74] erscheint 1971 „...qui tollis!“ Seufzer für BAZI[75] und

[72] Vgl. die Begriffllichkeiten in: Ratzinger, Joseph Kardinal: *Ein neues Lied für den Herrn, Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart*. Freiburg 1995

[73] Siehe Kap. C.2.2.1., S. 314

[74] Der Titel „Threnos“ weist zurück auf Pendereckis gleichnamiges Schlüsselwerk. Der Begriff bezeichnet konkret den Klagegesang an der Leiche eines aufgebahrten Verstorbenen.

1972 „Dream-Talk auf den Tod von Igor Strawinsky*".* Beides sind Orgelstücke, die im Abschiednehmen von Vorbildern den Beginn des eigenen Weges markieren. Zum bereits 20 - jährigen Jubiläum der Neanderkantorei 1981 entsteht eine Kantate für Soli, Chor und Kammerorchester„In te Domine speravi" zum Gedenken an Maximilian Kolbe. Der Topos des Klageliedes bleibt eine bevorzugte Form: In Threnos I–IV erarbeitet Blarr sich die Möglichkeiten einzelner Instrumente kammermusikalisch. Auch hier findet Abschiednehmen statt: Von Mutter und Vater, vom Berg Athos, dessen Besuch einen tiefen Eindruck für Blarr hinterlassen hatte. Das einzige große Orchesterwerk der Zeit „Hadassah" hat als Vorlage die Chagall-Fenster der Jerusalemer Synagoge und wird mit den Düsseldorfer Symphonikern 1975 in Teilen in der Neanderkirche uraufgeführt, bleibt als Ganzes aber unvollendet.

Ganz allmählich vollzieht sich der Übergang vom enzyklopädischen Sammeln von Anregungen, vom Aufarbeiten von Begegnungen mit Lehrern oder persönlichen Erinnerungen zu einem ureigenen Schaffensprozeß. Jedes der noch relativ wenigen Werke dieser Zeit scheint einen bestimmten Entwicklungspunkt auf diesem Weg zu markieren.

B. 1.1.2. Zum Kulturleben in Düsseldorf nach 1960

Die scheinbar unvereinbare Vielfalt an Stilen und Ausdrucksmöglichkeiten, die Blarr in jenen Jahren erprobt, ist nicht zuletzt dem Umfeld seiner neuen und bleibenden ‚Heimat'- Stadt geschuldet – er wird ihr später einen Zyklus von kleinen Porträts in der Sammlung „Eine Stadt am Fluss" widmen. Dabei ist es weniger die Neue Musik, von der die Impulse ausgehen - deren Protagonisten konzentrieren sich stärker auf Köln, die dortige Hochschule und den Westdeutschen Rundfunk - als vielmehr Kunst, Malerei und Bildhauerei. Helga Meister, langjährige Kulturredakteurin der Westdeutschen Zeitung in Düsseldorf beschreibt sehr schön diese brodelnde, vom Experiment und Aufbruch geprägte Szene jener Jahre, die bereits unmittelbar nach dem 2. Weltkriege und immer mehr in den fünfziger Jahren, sich in Düsseldorf entwickelte.[76]

Jean Pierre Wilhelm, ein gebürtiger Düsseldorfer, der die Nazi-Zeit in Frankreich verbracht hatte und neben anderen Funktionen Sekretär bei André Malraux war, ist ein wichtiger Galerist und Motor der Kunstszene dieser Zeit. „*Er organisierte Ausstellungen deutscher Maler in Paris und lud Pariser Maler nach Deutschland zu Gast.*" [77] Damit war ganz unbeabsichtigt eine Grundlage gelegt für die positive

[75] Gemeint ist Bernd Alois Zimmermann, der im August 1970 verstorben war.
[76] Meister, Helga: *Die Kunstszene Düsseldorf*. Recklinghausen 1979
[77] Meister, H.: *Die Kunstszene Düsseldorf,* a.a.O.*;* S.8

Rezeption der Messiaenfeste, die Oskar Gottlieb Blarr und Almut Rößler seit 1968 in Düsseldorf veranstalteten.[78]

Die Gruppe ZERO mit Otto Piene, Heinz Mack und Günther Uecker prägt einen neuen Ansatz in der bildenden Kunst: den Stillstand, die Null[79] am Übergang eines alten Zustandes in eine andere Erscheinungsform. Happening und Fluxus finden ihren Weg in die Öffentlichkeit, provokativ und von obligaten Skandalen begleitet wird das eher konservativ gesetzte Düsseldorfer Publikum mit der neuen Zeit konfrontiert.

„*Lichtraum*“ der Gruppe ZERO. Foto: Museum Kunstpalast, Düsseldorf

„Das Happening, in seiner Grundform eine Addition alogischer Elemente als Affront gegen die traditionellen Künste, basiert in vielen seiner Auftritte auf dadaistischen Vorstellungen. Hier ebnete der Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen die Aufnahmebereitschaft für ‚flexiblere Ausdrucksformen‘[80] durch die Ausstellung ‚Dada-Dokumente einer Bewegung‘ (September 1958)“.[81]

Wieder ist es Jean Pierre Wilhelm, der Größen der Happening – Bewegung erstmals in Düsseldorf vorstellt, so mit der „Hommage à John Cage“ von Nam June Paik im November 1959 in der „Galerie 22“. [82]

Ein gutes Jahr nach Blarrs Ankunft in Düsseldorf findet am 16. Juni 1962 das erste Happening-Konzert in den seriösen Kammerspielen statt: Wolf Vostell[83] ist dabei;

[78] Vgl. Blarr…. Nov. 2013
[79] John Cages berühmtes Stillestück 4’ 33’’ markiert einen ähnlichen Punkt für die Musik.
[80] Hervorhebung durch den Verf.
[81] Meister, H.: *Die Kunstszene Düsseldorf,* a.a.O.*;* S. 18
[82] Meister, H.: *Die Kunstszene Düsseldorf,* a.a.O.*;* S. 18
[83] Wolf Vostell; Happening und Fluxus-Künstler, 1932-1998, wichtige Stationen Düsseldorf, Köln, Berlin; bekannt für Decollage, das Ausstellen abgerissener und zerstückelter Plakate (vgl. unten Blarr, O. G.: *Da pacem*. Plakate für Orgel und free music group), Ausstellungen in den 50er

neben weiteren auch Dieter Schnebel. Schnebel, geb. 1930, Musiker und evangelischer Pfarrer, war zunächst Serialist, dann, nach der Begegnung mit Cage in Darmstadt, entstanden hoch experimentelle Werke, die sich vor allem auf Sprache und Sprachliches, deren Möglichkeiten und Verfremdungen, beziehen.[84] *„Jean Pierre Wilhelm sprach auch hier das Vorwort. Und die lokale Presse reagierte wie beabsichtigt, nämlich so sauer wie das Publikum. Es flogen Eier und Tomatenmark, man hörte Höllenlärm auf Wasserkesseln, mit Stahlhelm und Werkzeugen verschiedenster Art erzeugt.“*[85]

Zeitparallele Anknüpfungspunkte fürs Blarrsche Schaffen sind erkennbar: evangelische Theologie und Sprache, Klänge von Stahl, Werkzeuge als Klangerzeuger und - hier schon exzessiv - Collage. Erstaunlich bleibt bei diesem Ereignis aus der Nachschau, dass das Kammerspielpublikum wohl bereits mit Wurfgeschossen ausgerüstet war. Eier und Tomatenmark führt der Konzertbesucher ja im Allgemeinen nicht mit sich. Er wird ein mitkomponiertes Element der Aktion, Teil des Happenings, eine gewichtige, wenn auch aleatorische Größe des künstlerischen Prozesses. Es scheint, als hätten doch beide Seiten Lust an der Revolte gehabt: Künstler wie Publikum. Die einen offen auf der Bühne, die anderen verdeckt, aber vorbereitet im Abendanzug.

Joseph Beuys, Professor an der Kunstakademie, tritt als prägende Gestalt auf. Helga Meister berichtet ausführlich. Charakteristisch ist folgende Szene: *„Am 20. Juli 1964 wurde im Audimax der Technischen Hochschule Aachen der ‚20. Juli 1964’ begangen.... Beuys wurde von einem Studenten tätlich angegriffen und blutete aus der Nase..... Beuys ergriff ein Kreuz samt Nikolaus-Schuh. Das Kreuz hielt er, immer noch aus der Nase blutend, wie ein Märtyrer empor. Mythos und Politik gingen bei ihm hinfort in eins über.“* Und weiter: *„Ende 1967 ging Fluxus in die ‚Organisation der Nichtwähler, Freie Volksbestimmung’ ein, mit einem eigenen Informationsbüro in der Düsseldorfer Altstadt, bezeichnenderweise in der Nachbarschaft einer Kirche, der Kunsthalle und des Kom(m)mödchen.*[86] *Die Nahtstelle zwischen religiös-metaphysischen Impulsen, Zeitkritik und Kunst konnte kaum sinnfälliger als an diesem Ort zum Ausdruck kommen.“*[87]

Meister charakterisiert hier exzellent eine Verbindung von Sphären, die für jene Jahre und diesen rheinischen Raum charakteristisch sind. Wechselnde Freundschaften, Zu- und Abneigungen untereinander, heftige Auseinandersetzungen

---

Jahren in Paris; vgl. u.a. Thomas, Karin: *DuMont’s kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero.* Köln 1977

[84] vgl. auch Heilgendorff, Simone: *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik*. *Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage.* Freiburg i. Br. 2002

[85] Meister, H.: a.a.O.; S. 20

[86] Das Kom(m)ödchen ist eine Düsseldorfer Kabarett-Institution, gegründet von Kay und Lore Lorentz, die bereits seit den frühen Jahren der Bundesrepublik richtungsweisend für die Kleinkunst war.

[87] Meister, H.: a.a.O.; S. 21 unten

sind Teil einer lebendigen Szene, die eine allgemein bekannte literarische Ausprägung im Werk des Nobelpreisträgers Heinrich Böll gefunden hat, der Gedankenwelt und Stimmung dieser 1960er Jahre im Rheinland besonders nachvollziehbar gestaltet hat.

Unvollständig für vorliegende Betrachtung schildert Helga Meister allerdings die Düsseldorfer Topographie: Über die Mühlenstraße hinweg, an der auch jahrelang der Sitz der Mahn- und Gedenkstätte für die verfolgten Juden lag, steht in direkter Nachbarschaft zur Andreaskirche, auf die sie anspielt, eine zweite Kirche im Hinterhof, die evangelische Neanderkirche[88], daneben ein zu der Zeit neu erbautes Angestelltenwohnhaus mit Gemeindesaal, Blarrs damalige Wohnung und Wirkungsstätte zugleich.

Mit einem bekannten Meisterschüler von Joseph Beuys, mit Anatol Herzfeld, verbindet Blarr seit 1987 eine dauerhafte Freundschaft. Mit bürgerlichem Namen Karl Heinz, stammt er wie Blarr aus Ostpreußen, wurde 1931 in Insterburg geboren. Er lebt bereits seit 1947 in Düsseldorf. Nach einer Schmiedelehre (Blarrs Großvater und Vater kommen in Erinnerung) wird er Polizist - genauer der Verkehrserzieher mit dem Polizeikasper -, was ihm erlaubt, parallel an der Düsseldorfer Kunstakademie zu studieren, an der er dann auch als Bildhauer und Maler lehrt. Sein Refugium, das später auch manche Uraufführung Blarrscher Werke erlebt, ist das Museum Insel Hombroich in den Neusser Rheinauen.

Die Freundschaft ist fundiert in einem gemeinsamen Verständnis vom Schaffensprozess. Meister schreibt über Anatol: „*Er hielt sich.... an die alten Meister. Am Traktat der Malerei des Leonardo da Vinci fasziniert ihn die Anweisung an den Malerbuben, eine Kalkwand zu betrachten, damit sich ihm die Welt aus Linien und Farben eröffnet. Phantasie muss sich an der Realität entzünden, darf nicht eine ‚ästhetische Selbststrickbastelei' sein.*“[89] Die Hinwendung zu den alten Meistern, die Anbindung der Phantasie an die Realität sind in ähnlicher Weise bezeichnende Merkmale des Blarrschen Komponierens. Anatol bittet Freunde, Schüler und Bekannte zur „Arbeitszeit“, setzt Kunst und Arbeit gleich. Wie Blarr ist er ein gläubiger Mensch. So widmet ihm Blarr seinerseits mehrere Stücke. Bilder, Skulpturen und künstlerisch gestaltete Gebrauchsgegenstände wie Tisch und Stuhl auf dem Balkon von Blarrs heutigem Heim auf der Poststraße stammen aus Anatols Werkstätte.[90]

[88] Da Düsseldorf formal nach der Reformation zu allen Zeiten eine katholische Stadt blieb, wurde den Protestanten in für die damaligen Verhältnisse sehr toleranter Weise seit dem Barock der Kirchbau nur in den Hinterhöfen gestattet. In der Altstadt sind dies zunächst die Bergerkirche, dann die durchaus großzügige Neanderkirche von 1684.

[89] Meister, H.: *Kunstszene*, a.a.O.*;* S. 33

[90] vgl. Abb. S. 18

Diese Jahre sind gekennzeichnet durch Aufbruch nach Zeiten der Enge, des Verbots, einer Verkrampfung und Umklammerung und ihre Veränderung in revolutionärer Stimmung kennzeichnen diese Jahre. Blarr ist dazu gekommen, möchte mitmachen, voranschreiten. Gleichzeitig steht er in der Tradition evangelischer Kirchenmusik fest, gepflanzt auf dem Boden seiner pietistischen Herkunft.

Die Erfindung neuer geistlicher Lieder ist ein Ventil für diese Spannung; ein Choral im seriellen Konstrukt, das Volkslied im Experiment, Free jazz versus Choralvorspiel sind jeweils Abbilder dieses Ziehen nach beiden Seiten. 1968 gibt es das erste der drei Düsseldorfer Messiaenfeste (1972 und 1979 die weiteren), bei dem er zusammen mit der Kantorin der Johanneskirche und herausragenden Messiaeninterpretin Almut Rößler diesen nach Deutschland bringt.[91] Im Jahre 1972 beginnt er auch die Reihe „3 Mal Neu“ (der Titel transformiert den einer damals beliebten Fernsehsendung) als kontinuierliches Forum zeitgenössischer Musik in der Neanderkirche, die er 40 Jahre lang durchführt. In gewisser Weise, und das mag ein Grund für die ganz eigene Stellung sein, die Blarr im Kulturleben Düsseldorfs allmählich erobert, vertritt er beide Gruppen zugleich: Die umwälzenden, kämpferischen Impulse der Aktionskünstler an der Kunstakademie mit seinem Voranschreiten, der Einbeziehung der neuen und neuesten Stilelemente in den normalen Gemeindegottesdienst auf der einen; die konservative, fast ängstliche Haltung des Düsseldorfer Kulturpublikums, der Rezipienten auf der anderen Seite mit seiner immanenten und stetigen Rückbindung an die klassische protestantische Kirchenmusik. Ein Vergleich zwischen seinen beiden ersten zur Veröffentlichung bestimmten Orgelwerken mag das Genannte im Werk verdeutlichen und dabei aufzeigen, welche substantielle Entwicklung Blarr in diesen Jahren erlebt.[92]

B. 1.2. Erster Schaffensabschnitt, Werke von 1957-1981

Kennzeichnend für die Werke dieses ersten Schaffensabschnittes ist die Orientierung an Lehrern bzw. Vorbildern, gleichzeitig der Wille zum Experiment, zum Kennenlernen und Ausprobieren. Quasi systematisch sind jeweils einzelne Werke bestimmten Stilen bzw. Begegnungen mit Lehrpersönlichkeiten zugeordnet.

B. 1.2.1. Zwei Orgelwerke

Unmittelbar 1961 schreibt der Neuankömmling den Düsseldorfern schon frech ins Stammbuch: ‚*Die Stellung der Orgel im Bewußtsein des musikalischen Düsseldorf*‘; ein kurzer Aufsatz zwar nur in den „Düsseldorfer Heften“, dem tonangebenden Kulturmagazin, wohl aber eine überraschend deutliche Wortmeldung.[93]

[91] Beim vierten Düsseldorfer Mesiaenfest 1986 hält Blarr die Festrede im Eröffnungskonzert.
[92] Siehe Kap. B. 2.1.2.1.3, S. 46ff.
[93] Blarr, O. G. in: *Düsseldorfer Hefte,* Düsseldorf 1962

B. 1.2.1.1. Die Orgelmesse (BlarrVz III-1)

Die Orgelmesse, bestehend aus Kyrie, Gloria und Credo, wurde noch 1957 in Hannover geschrieben.[94] In Blarrs Archiv findet sich noch eine groß angelegte, handwerklich überzeugende Fuge im gemäßigt modal-dissonanten Stil protestantischer Kirchenmusik der Zeit über den Choral „Sonne der Gerechtigkeit", die Blarr aber selbst nicht zu seinen gültigen Werken zählt.

Einmal überschrieben „Missa brevis" und einmal betitelt mit „Orgelmesse 1957" liegen zwei Manuskripte vor. Ersteres datiert vom 10. August 1957 (Kyrie, Gloria) bzw. 13. August 1957 (Credo), das andere umfasst nur Kyrie und Gloria und passt so zu einem Eintrag mit Bleistift auf dem erhaltenen Credo-Manuskript von der Hand des Komponisten vom 1. Sept. 2003: *„Am besten verbrennen*", obwohl es sich um eine vorzügliche kontrapunktische Arbeit in drei Sätzen, Ricercare – Toccata - Ostinato, über den Choral „Wir glauben Gott im höchsten Thron" (nach der Melodie von Christian Lahusen[95] von 1948) handelt. Vermutlich ist auch diese Choralbearbeitung dem Komponisten zu traditionell, zu wenig vorwärts weisend.

Im übrigen sind keine Unterschiede der Fassungen festzustellen, lediglich die Verbesserung kleiner Errata mit nachträglicher Bleistifteintragung, dann auch jeweils in beiden Fassungen. Vor dem Amen des Gloria gibt es im Lauf der linken Hand in der älteren Fassung eine Fermate mit folgender Zäsur, eine aufführungspraktische Anweisung. Die ältere Fassung ist ausführlich mit Fingersätzen versehen; Registrierungsangaben in Ziffern für verschiedene Orgeln finden sich in beiden Manuskripten. Sie sind leider nicht mehr eindeutig zuzuordnen, da sie sich auf Aufführungssituationen an verschiedenen Instrumenten beziehen.

Für die drei Sätze des Kyrie ist der Eindruck des großen Vorbildes, der Orgelmesse von Johann Sebastian Bach (BWV 699 – 671), für den heranreifenden Kantor unverkennbar: Nicht nur die Anlage der Teile ist identisch, selbst die Anfangstöne b-c-d, bei Bach die Vorimitation des cantus firmus „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit", übernimmt Blarr. Als zweiter und dritter Satz folgen dann bei Bach „Christe, aller Welt Trost und „Kyrie, Gott, heiliger Geist". Blarr hat für seine, ebenfalls die Trinität Gottes abbildenden drei Teile, wie es dem protestantischen Liturgieverständnis entspricht,[96] das Lied der Böhmischen Brüder von 1566 gewählt:

---

[94] Frintrop, Susanne: Werkverzeichnis, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr*, a.a.O., Düsseldorf 1994. Hier finden sich im begonnenen Werkverzeichnis als Entstehungsjahre 1958/61, sowie als Uraufführungsdatum der 9. August 1963, Johanneskirche Düsseldorf, was auf dem Hintergrund dieser Manuskripte unzutreffend ist. Auch eine Uraufführung, zumindest in Teilen während Blarrs Tätigkeit in Hannover ist wahrscheinlich.

[95] Christian Lahusen, 1886-1975, Komponist und Musiklehrer in Salem am Bodensee. Mit mehreren Liedern im Evangelischen Gesangbuch vertreten.

[96] In der katholischen Liturgie richtet sich das Kyrie, abweichend vom mittelalterlichen Verständnis, das Luther übernommen hatte, allein an Christus, ist damit nicht trinitarisch zu verstehen.

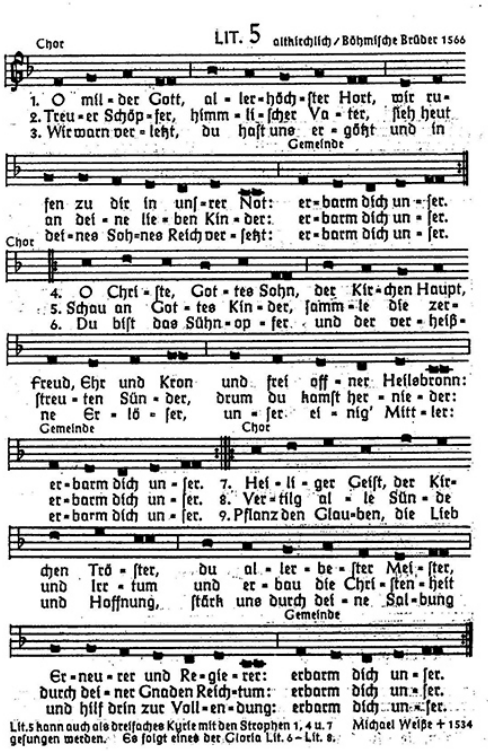
O milder Gott, allerhöchster Hort, wir rufen zu dir in unsrer Not; erbarm dich unser!

O Christe, Gottes Sohn, der Kirche Haupt, Freud, Ehr und Kron, und frei offner Heilsbronn, erbarm dich unser!

Heiliger Geist, der Kirche Tröster, du allerbester Meister, Verneurer und Regierer, erbarm dich unser!

(Petrus Herbert, 1530-1571)[97]

Dies sind die Kopfzeilen. In der Langfassung wie sie bei Johannes Zahn[98] zu finden ist, besteht jede Strophe für sich aus drei Anrufungen.[99] Diese Aufteilung liegt vorliegender Orgelmesse zugrunde:



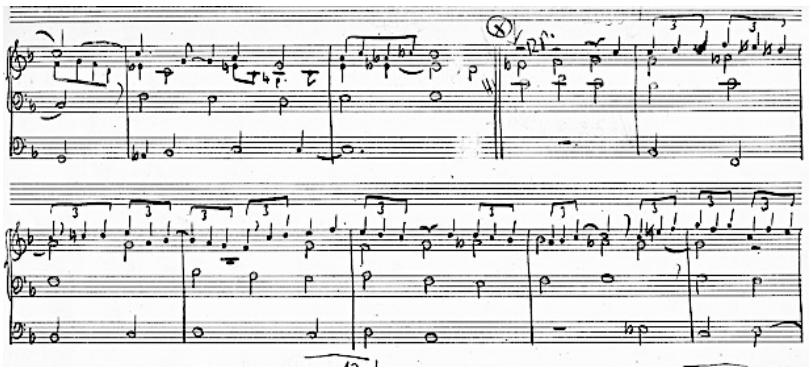
Nach zwei Durchführungen des cantus firmus im Sopran bringt Blarr für die erste Strophe noch die dritte mit Kanon zwischen Bass und Sopran, wobei auch die figurierten Mittelstimmen ihrerseits kanonisch geführt sind.

[97] In Böhmen wurde von den Hussiten bereits seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Messe in der Landessprache gefeiert, das Abendmahl unter beiderlei Gestalten gehalten. Eine deutsche Bibel war bereits 1466 gedruckt. Im 16. Jahrhundert kamen mehrere Gesangbücher der dann so genannten ‚Böhmischen Brüder' heraus. ‚Die Nacht ist kommen' von Petrus Herbert diente Max Reger als Vorlage für seine fünfstimmige Bearbeitung im bekannten‚Nachtlied' op.138. Vgl. Lange, Barbara in: *Basiswissen Kirchenmusik*, Stuttgart 2009; S. 99f.

[98] Johannes Zahn, 1817-1895 sammelte um die Mitte des 19. Jh. die gebräuchlichen Melodien des lutherischen Kirchengesanges. Bautz, Traugott (Hrsg.): Johannes Zahn, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Herzberg 1998; Bd. 14, S. 317–320.

[99] Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Johannes Zahn*. Gütersloh 1889–93

Im zweiten Hauptteil, dem „O Christe, Gottes Sohn“ ist der cantus in den Tenor gelegt, auch hier angelehnt an die Bachsche Architektur. Bei Blarr schließt sich wiederum eine weitere Verarbeitung an mit Vierteltriolen über jeweils drei Halben im Takt. Dazu gibt er die Angabe: „In diesem Abschnitt sind außer dem cantus firmus noch drei andere reformatorische Kyrie-Weisen verarbeitet, so daß ein Quodlibet entsteht.“ Die Begeisterung über diese Zusammenführung lässt eine etwas kantige Linearität entstehen.

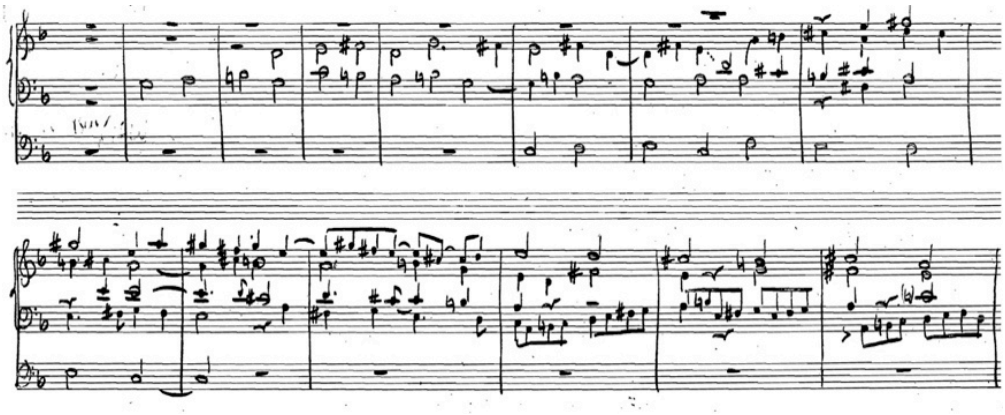


Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; zweiter Hauptteil, Manuskript des Autors

Mit einem heiteren Freudenmotiv beginnt die Heilig-Geist-Strophe beschwingt im fünfstimmig imitatorischen Satz mit cantus firmus in entsprechend großen Notenwerten im Bass, analog zu Bachs „Kyrie, Gott Heiliger Geist“. Eine zweite Durchführung setzt mächtige vierstimmige Akkordblöcke in Viertelbewegung über die Halben des Basses, die wiederum den cantus bringen, eine Fuge mit Kopfeinsätzen in strengem Quintabstand folgt als dritte und finale Durchführung.

Bartok hatte seinerzeit den jungen Blarr fasziniert. Bekannt ist diese Anlage aus dessen erstem Satz - Andante tranquillo - der ‚Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta’ von 1936. *„Es hat sich die Bezeichnung „Fächerfuge“ für die Form des Satzes eingebürgert: Die Einsätze des Themas (zuerst in a) erfolgen im Abstand des Quintenzirkels – zunächst abwechselnd oben und unten und real im Quintabstand, ab dem sechsten Einsatz in Engführung und dann in geänderter Oktavlage*.“[100] Reutter[101] geht an dieser Stelle von einer Einmaligkeit dieser Architektur aus. *„....allerdings auch ein Unikat: Es verbietet sich von selbst, eine so individuelle und elegante Konstruktion zu wiederholen*.“ [102] Dies ist nicht in dieser Ausschließlichkeit zutreffend, wie schon das Beispiel hier zeigt, mit dem Blarr die Idee des Fächers nutzt.

[100] Reutter, Hans Peter: *online - Satzlehre/bartok*, 2012, S. 33 (pdf-Datei)
[101] Hans Peter Reutter, geb. 1966, nach Lehrtätigkeit in Hamburg seit 2005 Professor für Komposition an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf.
[102] Reutter, H. P.: *online - Satzlehre*, a.a.O.; S. 33 (pdf-Datei)

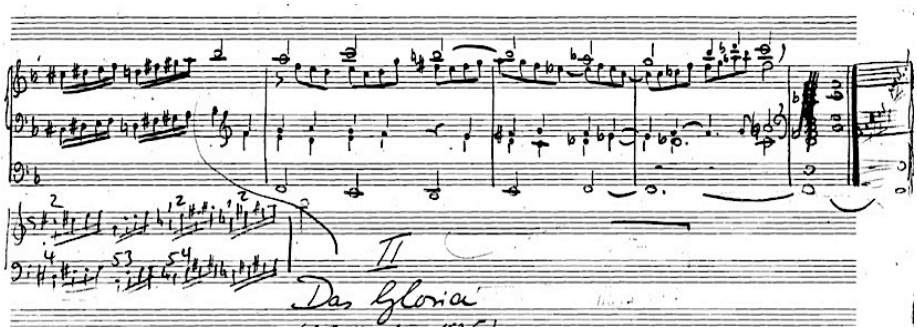


Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; dritter Hauptteil, Manuskript des Autors

Auch Ligeti verwendet in seinem 1953 erschienen „Ricercare“, einen Quintfächer als Einsatzfolge.[103] Das Frescobaldi gewidmete Stück verbindet traditionellen Satzstil und Zwölftönigkeit[104], wobei allerdings die eigentliche Reihe lediglich eine gegenläufige Chromatik darstellt, insofern über Bach bzw. auch Ligetis Landsmann Franz Liszt nicht hinausgeht.

Während Ligeti dann im weiteren Verlauf der Entwicklung zu neuen Klanggebilden in Form von kleinen Clusterblöcken vorstößt, verlässt Blarr zwar in diesem Abschnitt des Kyrie die bisher ruhige modale, ganz diatonische Welt des Werkes, die in der Tradition des schon genannten Ernst Pepping steht, bleibt aber in einer gebundenen Formsprache. Dabei stößt er in fernere Tonräume vor, für die der Begriff chromatisch allerdings unangebracht wäre: Der nicht leitergebundene chromatische Halbton spielt keine Rolle. Es handelt sich vielmehr um ein weitergehendes Fortschreiten im Quintenzirkel, wobei auf verschiedenen Grundtönen aufgebaute, in sich aber durchgängig diatonische Leitern ohne Vermittlung aufeinandertreffen.

Wie die folgende Korrektur von Autorenhand aufzeigt, macht es Mühe, die Entwicklung wieder ‚einzufangen’ und zu einem Schluss zu bringen, der in allen Stimmen im selben Modus zu einem klassischen Akkord führt.

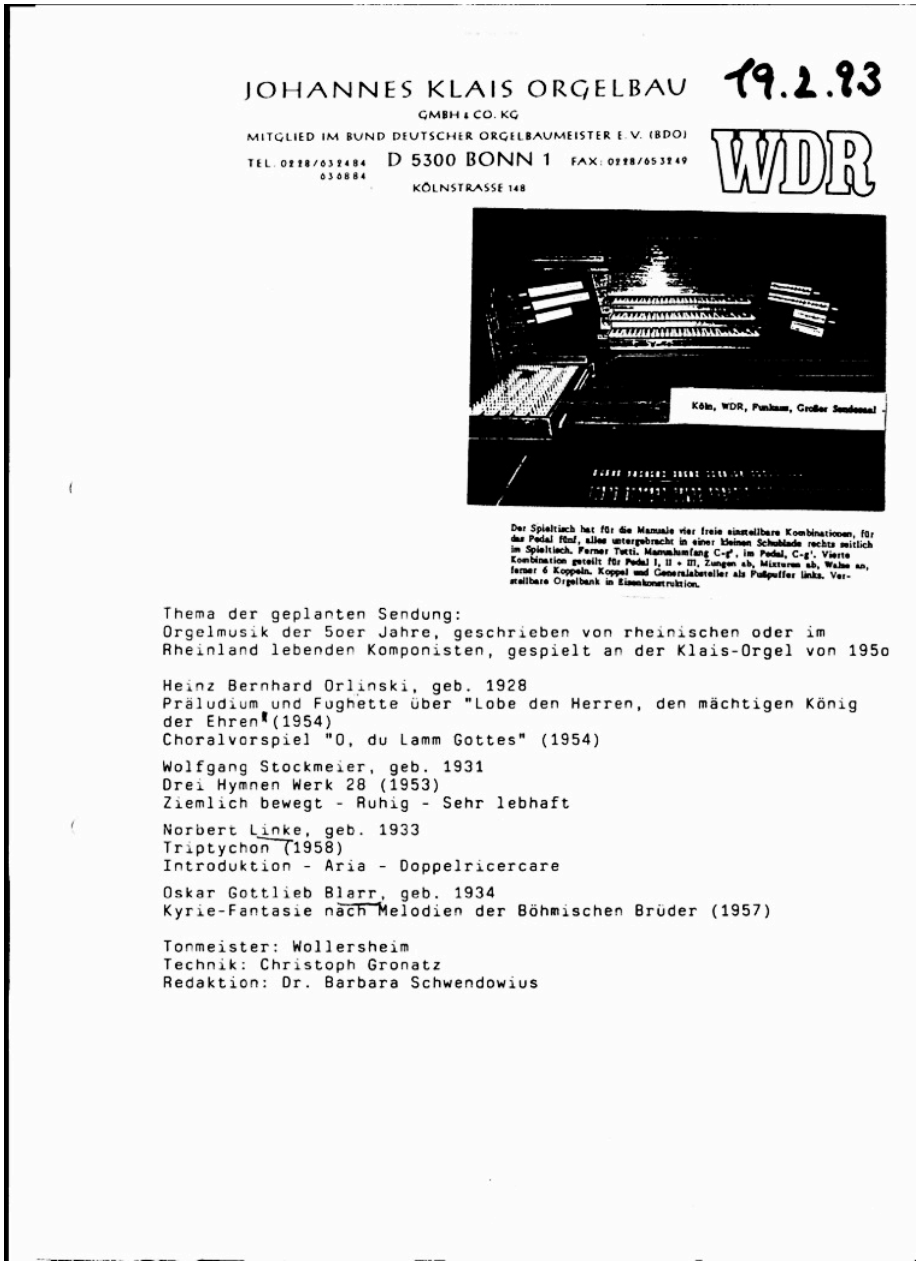


Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; Schlusstakte, Manuskript des Autors

[103] Ligeti; György: *Musica ricercata, Nr IX, Ricercare, Omaggio a Frescobaldi.*1953 (bei Schott , Mainz o.J.)

[104] vgl. Philippi, Daniela: *Neue Orgelmusik. Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne*. Kassel 2002; S. 186f.

Das Kyrie der ‚Orgelmesse 1957' ist beliebt, erlebt bis heute Aufführungen verschiedener Interpreten im In- und Ausland. Der Wuppertaler Organist und Musikwissenschaftler Joachim Dorfmüller hat es 1993 an der Klais-Orgel des großen Sendesaals des WDR aufgezeichnet.



JOHANNES KLAIS ORGELBAU 19.2.93
GMBH & CO. KG
MITGLIED IM BUND DEUTSCHER ORGELBAUMEISTER E.V. (BDO)
TEL. 0228/653484 D 5300 BONN 1 FAX: 0228/653849
630884
KÖLNSTRASSE 148
WDR

Der Spieltisch hat für die Manuale vier freie einstellbare Kombinationen, für das Pedal fünf, alles untergebracht in einer kleinen Schublade rechts seitlich im Spieltisch. Ferner Tutti. Manualumfang C-g', im Pedal, C-g'. Vierte Kombination gereiht für Pedal I, II + III, Zungen ab, Mixturen ab, Walze an, ferner 6 Koppeln, Koppel und Generalabsteller als Pulpoffer links. Verstellbare Orgelbank in Eisenkonstruktion.

Thema der geplanten Sendung:
Orgelmusik der 5oer Jahre, geschrieben von rheinischen oder im Rheinland lebenden Komponisten, gespielt an der Klais-Orgel von 195o

Heinz Bernhard Orlinski, geb. 1928
Präludium und Fughette über "Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" (1954)
Choralvorspiel "O, du Lamm Gottes" (1954)

Wolfgang Stockmeier, geb. 1931
Drei Hymnen Werk 28 (1953)
Ziemlich bewegt - Ruhig - Sehr lebhaft

Norbert Linke, geb. 1933
Triptychon (1958)
Introduktion - Aria - Doppelricercare

Oskar Gottlieb Blarr, geb. 1934
Kyrie-Fantasie nach Melodien der Böhmischen Brüder (1957)

Tonmeister: Wollersheim
Technik: Christoph Gronatz
Redaktion: Dr. Barbara Schwendowius

Wolfgang Abendroth, Kantor der Düsseldorfer Johanneskirche seit 2002, hat 2004 eine CD-Einspielung vorgelegt.[105]

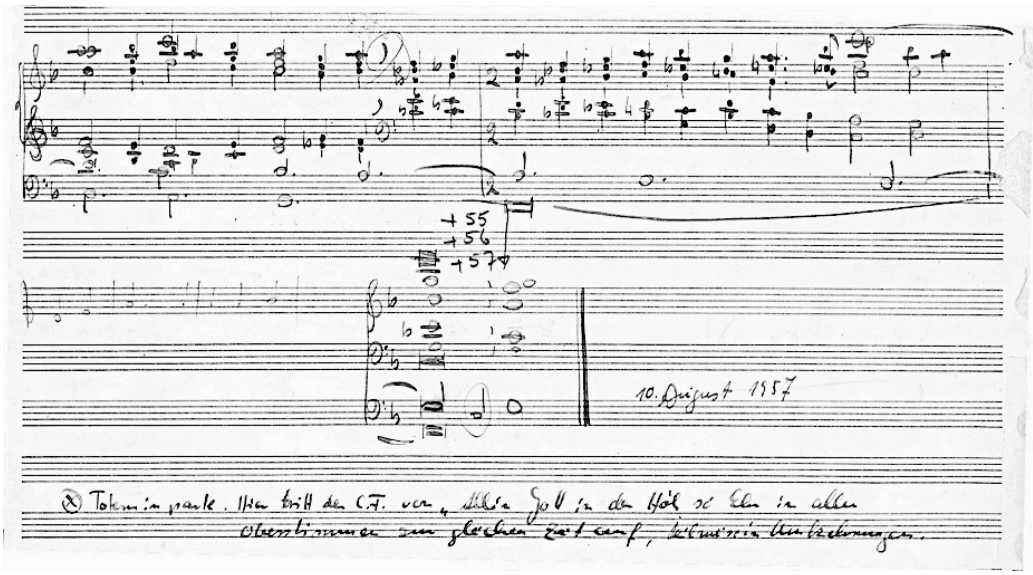
Das ‚Gloria' der ‚Orgelmesse 1957' fußt auf dem traditionellen cantus firmus von 1525. Das ‚Straßburger Gloria', EG[106] 180.1, führt den liturgischen Text vollständig durch. Es lehnt sich an mittelalterliche Choralvorlagen an, indem melodische

[105] Blarr, O. G.: *Die Kompositionen für Orgel solo, Wolfgang Abendroth an den Orgeln der Johanneskirche und der Neanderkirche Düsseldorf*. Freiburg 2004. (2 CDs, Freiburger Musikforum, AM1388-2)

[106] Evangelisches Gesangbuch, auch mit ‚Einheitsgesangbuch' wiedergegeben

Formeln zu einer geschlossenen Abfolge zusammengefügt werden. Es ist also weder Hymnus noch Strophenlied.[107]

Blarr beginnt mit einer Intonation im dreifachen Unisono, völlig liturgiegemäß. Die einzelnen Abschnitte sind durchgeführt in der Art, wie sie Bach für sein „Herr Gott, dich loben wir (per omnes voces)“ BWV 725 verwendet. (Es ist dies auch die einzige Variante der Choralbearbeitungen bei Bach, bei der ein nicht in Strophen gegliederter Gesang verwendet wird.) Als weitere cantus firmi finden sich bei Blarr „Erhalt uns Herr bei Deinem Wort“ , „O König Jesu Christe“ und natürlich „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, zitiert als ‚totem in parte‘,[108] wobei alle Zeilen als Finalwirkung gleichzeitig enggeführt werden, was mit Umkehrungen tonal möglich ist:



Blarr, O.G.: *Orgelmesse, Gloria*; Schlusstakte, Manuskript des Autors

Dieses Zitat leitet in den Schluss. Danach weichen die Akkorde der Oberstimmen aus und bilden eine Reminiszenz mit einem auf Des bezogenen Tonmaterial, während das Pedal bereits bei einem F-A Klang, zurückleitend nach F-Dur; angekommen ist. Es entsteht daraus zunächst der Schlussakkord f-c- es-b-g-c in ganz weiter Lage. Blarr kann ihn so jedoch noch nicht stehen lassen: Es folgt eine Auflösung nach F-Dur, wobei Bleistiftnotizen mit Varianten wie ein wieder hinzugefügtes „G“ darauf hinweisen, dass hier keine endgültige Fassung gegeben ist.

Im Gegensatz zum Kyrie hat das Gloria keine so umfangreiche Aufführungsgeschichte entfaltet. Die Klanglichkeit ist möglicherweise zu streng, zu tonal für die Zeit. Dennoch ist die virtuose Kontrapunktik aller Ehren wert: Blarr hat das große Vorbild Bach genau studiert.

[107] Schulz, Frieder, Artikel zu EG 180.1, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Hans-Christian Drömann, Gerhard Hahn, Jürgen Henkys. Göttingen 2003; (Heft 6/7, Die liturgischen Gesänge) S. 39

[108] ausdrückliche Hervorhebung Blarrs in den Manuskripten. Das Vorbild gegen Ende des Bachschen „Vom Himmel hoch“ BWV 769 ist offenkundig.

B 1.2.1.2. Hommage (BlarrVz III-2)

Häufig hingegen erscheint in den Programmen das beschriebene „Kyrie“ mit einem Stück verbunden, das betitelt ist „Amsel auf dem Dach“. Hierbei handelt es sich um den zweiten Satz, das „organum aliquotum“ ausgekoppelt aus „Hommage“ von 1963, gewidmet Gerhard Schwarz und Werner Immelmann. Dieser selbständige Titel wurde der späteren Fassung hinzugefügt. Er verweist auf die Vogelklänge Messiaens und die Vorliebe des Autors für Vogelrufe.

„Hommage, Organa in Zeitoktaven, Aliqoutstimmen und farbigem Rauschen über den Choral ‚O gläubig Herz gebendei’“ schreibt Blarr während des Studiums bei Zimmermann. Sie wird vom Komponisten selbst am 9. August in der Johanneskirche uraufgeführt. Das ursprüngliche Manuskript ist datiert vom 8. August 1963 und zeigt in der Tat Spuren eiliger Einrichtung auf der Johanneskirchenorgel. Der Titel verdeutlicht auf kurzem Raum die Spannung zwischen Aufbruch, Faszination des neu Erlebten, und Festgehalten-Sein in der Tradition.

Die Begriffe ‚Zeitoktaven’, ‚farbiges Rauschen’ signalisieren Neues, stellen die Verbindung her zur aktuellen musikalischen Avantgarde. Aber auch der Begriff ‚organa’ bezeichnet Ungehörtes: Vorlage und Inspiration sind die uralten organa aus der Notre-Dame-Schule des 12. Jahrhunderts. So ensteht eine Zeitgenossenschaft des Ungleichzeitigen; Elemente der Vergangenheit verweisen in der Gegenwart auf die Zukunft. Blarr hat aus der Begegnung mit Zimmermann und der Zeitphilosophie des Augustinus eine Ausdeutung eigener klingender Realität geschöpft. Die Tradition repräsentiert dabei der Gemeindechoral: Zwischen ‚farbigem Rauschen’, in Aliquoten und Vogelrufen erklingt, natürlich als Fundamentstimme, das „O gläubig Herz....gebendei“, der stete Imperativ des Kantors, so wie Blarr diese Aufgabe versteht. Diese Elemente gehen eine Verbindung ein mit den metrischen Fesselungen des Mittelalters.

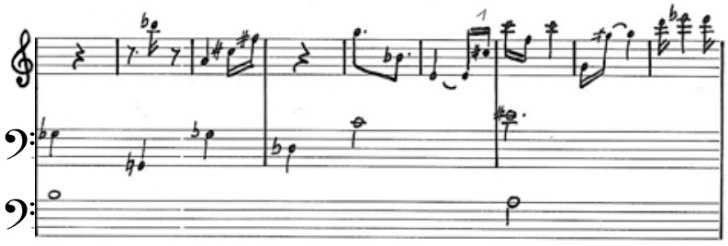
Insgesamt besteht „Hommage“ aus drei sogenannten ‚organa’: organum triplum - organum aliquotum – organum accordum, davor eine kurze akkordische Intonation, bei der in einen liegenden Akkord hinein durch rhythmisches Zuziehen der Register das Metrum des Chorals (als eigenes perkussives Element) markiert werden soll. Der Akkord selbst ist geschichtet aus dem Initium des Chorals, einem aufsteigenden Mollseptakkord. Dieses Metrum, auftaktiger 6/4—Takt verbindet sich ideal mit der Vorlage, den dreizeitigen Metren der gotischen Ars antiqua.

„Das Ganze ist gewonnen aus zwei Sechstonkomplexen - „O gläubig Herz gebenedei“, der Choral, besteht aus sechs Tönen. Wenn man sechs Terzen aufeinanderschichtet, bekommt man die Sechstonreihe. Und dazu kann man natürlich das Komplement bilden, die sechs Töne, die fehlen. Die sind zwar dann keine einfache

Terzenreihe, sondern unregelmäßig, aber man kann das … Das war ja damals das Denken, dass man immer Zwölftonkomplexe haben wollte und die Akkorde eben auch entsprechend laufen."[109]

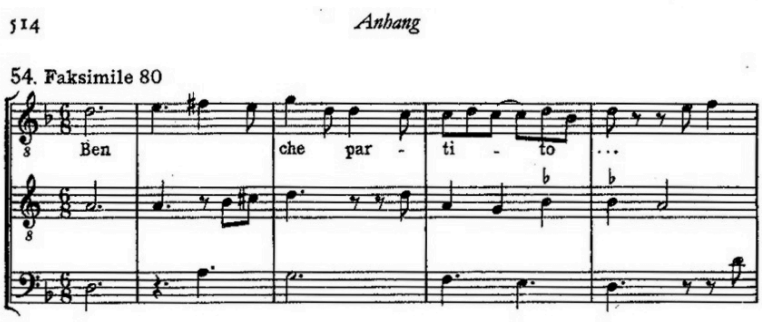
Während die Noten in diesem ersten Manuskript mit schwarzer Tinte geschrieben sind, sind Titelseite und Überschriften ebenso wie Ausführungsanweisungen mit Bleistift hineingesetzt. Unter dem Wort „Hommage" findet sich eine schwarze Überklebung, so dass nicht mehr auszumachen ist, wem die Hommage eigentlich gilt.

‚Organum triplum' ist ein Trio, der Choral liegt im Bass, die metrische Bewegung von Alt, dann nochmals die des Soprans sind vom Bass ausgehend jeweils verdreifacht. Genau besehen liegt hier kein ‚Organum' im alten Sinne vor, dessen Kennzeichen die gleichzeitige und parallele Führung von drei, später vier Stimmen bei den Vorbildern des Leoninus Magnus und Perotins ist. Die Inspiration ist eher genommen von den mensurierten Motetten der Ars Nova des 13. Jahrhunderts, und ihren Fortführungen, die sich zu ihrer Zeit ebenfalls als avantgardistische Strömung verstand. Es stehen allerdings keine Proportionszeichen vor den einzelnen Stimmen, auch keine Triolenzeichen über den Achteln der Oberstimme. Durch die Spationierung ist dennoch die Zuordnung klar erkennbar:



Blarr, O. G.: *organum triplum*

Zum Vergleich:



„Benche partito" des Dom paolo, italienisch nach französischem Vorbild, Vorlage Paris, Bibliothéque nationale ital. 568 (ca. 1400), fol. 84, hier Umschrift Apel, Notation der polyphonen Musik[110]

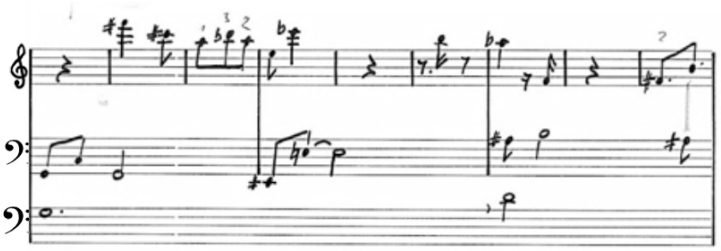
Der Begriff „Zeitoktave" stammt hingegen ursprünglich von Karl-Heinz Stockhausen, dem damals schon omnipräsenten ‚Lichtträger' der musikalischen Avantgar-

[109] vgl. S. 499
[110] Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik*. Leipzig 1962, S.450 und S. 514

de: „*Das Prinzip der chromatischen Zeitoktave ist, zwölf (entsprechend den zwölf verschiedenen Tonhöhen) verschiedene Metronomwerte als Ausgangspunkt zu nehmen, ein Verfahren welches Stockhausen schon einsetzt, z.B. in den ‚Gruppen' für drei Orchester...*"[111] In seiner späteren Superformel verwendet Stockhausen diese Metronomwerte: 45 - 47,5 - 50,5 - 53,5 - 56,5 – 60 - 63,5 – 67 – 71 - 75,5 – 80 -85, was in Verbindung mit unterschiedlichen Notenwerten, dargestellt mit unterschiedlichen Längen auf Basis von Vierteln zu Dauern von 1,690140845 bis 14,17322835 führt.[112]

Oft als Utopien gewertet, sind solche Diminuierungen des Rhythmus von den Möglichkeiten der Erzeugung – soweit nicht elektronisch vorgenommen, in jedem Falle aber der Wahrnehmung letztlich doch abstrakt und selbst bezogen theoretisch. Allem Konstrukt zum Trotze ist das Ohr, der Gehörssinn, hinsichtlich der Frequenzen eben zu feinerer Unterscheidung fähig als im Hinblick auf absolute Dauern.

Blarr versucht eine realistischere Variante; Sopran und Alt von ‚Organum Triplum' basieren auf einer Zwölftonreihe, der eine rhythmische Reihe mit unterschiedlichen Notenwerten zugeordnet ist: im Sopran mit dem Sechzehntel als kleinstem Wert, verdreifacht im Alt, dabei notiert als Achtel aufgrund oben geschilderter Triolisierung. Sowohl für den Parameter Tonhöhe wie für den Parameter Rhythmus erlaubt Blarr sich Freiheiten in direkter Wiederholung von Werten, Umkehrungen und unmittelbaren Spiegelungen.



Blarr, O. G.: *organum triplum*

Aufsteigende Quintolen- Vorschläge, wiederum entwickelt aus dem Mollseptakkord des Chorals markieren den Beginn des ‚Organum aliquotum', das natürlich inspiriert ist von den entsprechenden Aliquotregistern der Orgel.[113] Das ‚Organum' erscheint wie ein akkordisches Ostinato zunächst in der linken Hand mit den Akkorden e-moll/b-moll-Quartsextakkord/D-Dur/As-Dur-Quartsextakkord.

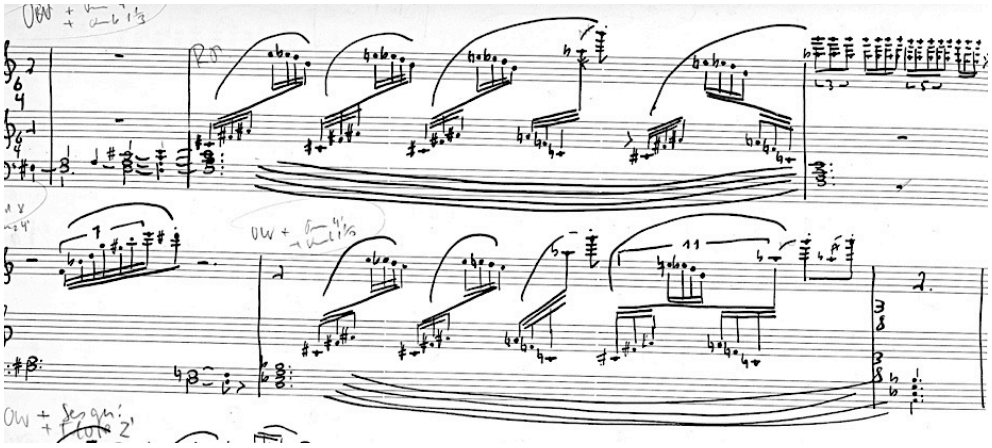
---

[111] Schnur, Peter: *Die Idee des Gesamtkunstwerkes bei Karlheinz Stockhausen, dargestellt am Zyklus „Licht"*. München 2007; S. 30 (e-book)

[112] vgl. ebd. S. 31 + 32

[113] Unter ‚Aliquotstimme' versteht der Organist Register, die nicht den Grundton der Taste oder eine seiner Oktaven ertönen lassen, sondern in einem bestimmten Intervallverhältnis zur gedrückten Taste als Terz, Quinte oder Septime stehen. In der Regel werden diese Register färbend eingesetzt, d. h. mit Stimmen der Äquallage verbunden. Uneinigkeit herrscht durchaus darüber, ob höhere Teiltonlagen, 2'-Register oder Mixturen ebenfalls streng dazu zu rechnen sind. Für die Oberstimme dieses Satzes verwendet Blarr sie jedenfalls mit, wie die handschriftlichen Anmerkungen ausweisen.

Dann erscheint der geschichtete Akkord der Intonation vierstimmig im Pedal.[114] Geschickt werden die Terzen so gelegt, dass sie mit den beiden Füßen, jeweils Absatz und Spitze zu greifen sind. Oft bleiben die Septakkorde vor den jeweiligen Transpositionen mehrere Takte liegen. Der Spieler hat dadurch Zeit, die jeweils nächste Position vorzubereiten. Notwendig wird diese, zur Zeit der Entstehung von ‚Organum aliquotum' und auch heute noch ungewöhnliche Technik, weil die Girlanden und Koloraturen nunmehr von beiden Händen in langen Arpeggien ausgeführt werden.

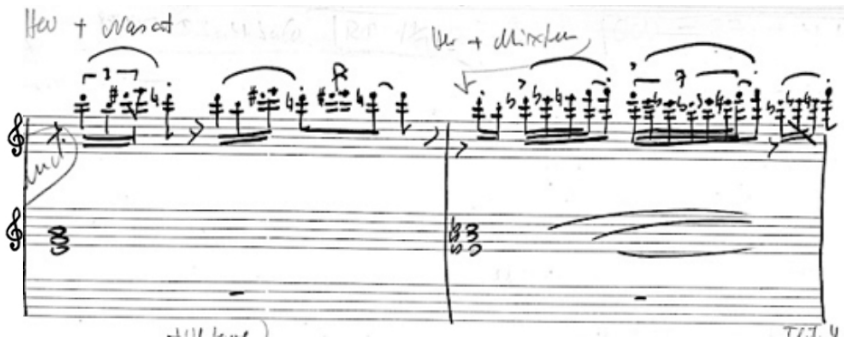


Blarr, O. G.: *organum aliquotum*

In diesen Koloraturen finden sich in der Tat Gebilde, die Vogelrufen nachempfunden sind, wobei nicht exemplifiziert unterschieden wird zwischen aus dem Kopf der Choralzeile entwickelten harmonischen Folgen, oft chromatisch im Abstand der kleinen Sekunde gegeneinander gesetzt, und irrationalen Figuren, nämlich Vorschlägen, kurzen, durch Pausen unterbrochene Repetitionen und Sprüngen, die an den Gesang der Vögel erinnern. Der griffige und gefällige Titel „Amsel auf dem Dach", unter dem der Satz weite Verbreitung gefunden hat, bezieht hieraus seine Berechtigung.

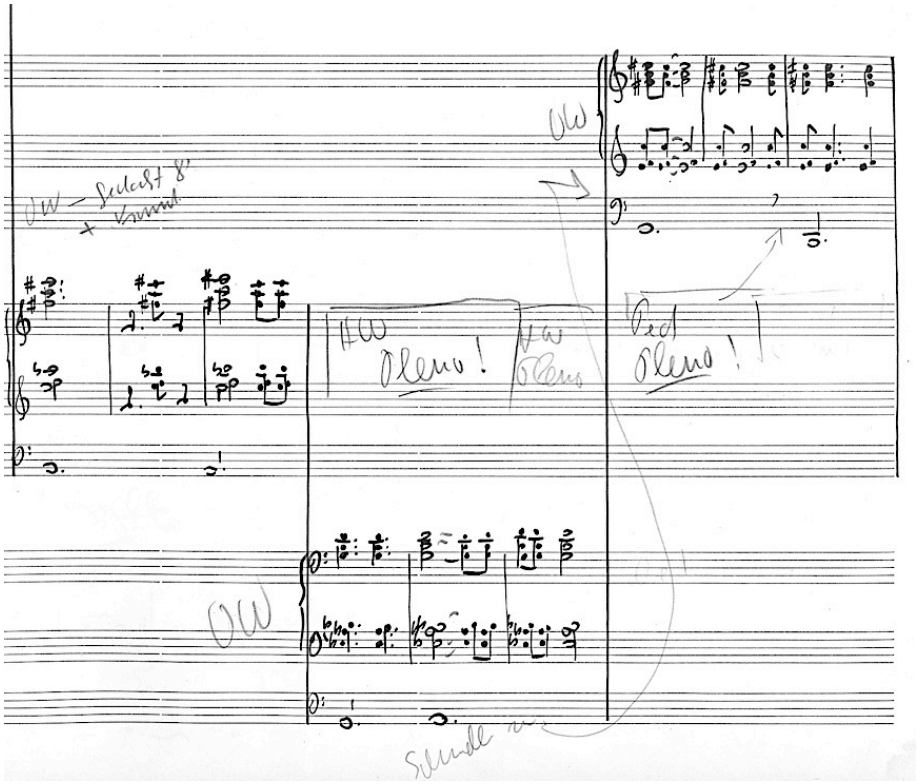
Blarr erinnert sich: *„Als ich das Stück schrieb, in der Neanderkirche, saß eine Amsel auf dem Dach. Was ich damals nicht wusste: dass Amseln Spottvögel sind..... Also, da hat die Amsel mich nachgemacht. Und darum habe ich das Stück später genannt - als ich bei Trauungen spielte – ‚Amsel auf dem Dach'. Das Stück wurde nachher so eine gewisse Wunschnummer, weil die Trauleute das gehört hatten: ..., das war dann ein gewisser Publikumserfolg, dieses Stück, und hat sich verselbständigt. Aber es gehört in die ‚Hommage' ."*[115]

[114] Auch in *„Kennen Sie die Geschichte .."* (BlarrVz III-12) und *„Roncalli-Nashorn-Else"*(BlarrVz III-15)
[115] vgl. S. 499



Blarr, O. G.: *organum aliquotum, „Amsel“*

‚Organum accordum', der dritte Satz der „Hommage“, setzt eine dreimanualige Orgel voraus, verwendet Blarr doch hier wieder eine neue und unübliche Spieltechnik: Die in dreitaktigen Blöcken organisierten, für rechte und linke Hand jeweils dreitönigen Akkorde in modalen dreizeitigen Gliederungen, erklingen nacheinander, jeweils verändert, auf den drei Manualen. Das Pedal führt dazu den cantus firmus in entsprechend größeren Notenwerten durch, wobei die c.f.-Zeilen die Struktur der Blöcke überschneiden. Notiert wird entsprechend der Terrassierung der Manuale in jeweils drei Akkoladen aus drei Systemen.



Blarr, O. G.: *organum accordum*

Die mit Bleistift eingetragenen Registrierungsanweisungen des Komponisten sind hilfreich für spätere Interpretationen: Der Beginn erfolgt im Plenum, dabei ist ganz unkonventionell der Tremulant[116] zu den Nebenwerken gezogen.[117] Dann

[116] Der Tremulant ist eine mechanische Vorrichtung, um den starren Orgelton wie beim Vibrato der Geige oder Stimme zu beleben. Er wird dementsprechend meist nur für solistische Klangfarben und Stimmen verwendet.

wird nach insgesamt sieben Blöcken schnell abregistriert, charakteristische Einzelfarben wie Krummhorn, Flöte, Trompete plus Quintade 16' finden Verwendung, bevor der Schluss wieder im Plenum erklingt.

Drei kleine Clusters in tiefer Lage auf liegender großer Septime im Pedal, deren Beziehung zum ursprünglichen Material offen bleibt, beenden das Werk.

B. 1.2.1.3. Vergleich von Orgelmesse und Hommage

Diese beiden ersten Orgelwerke Blarrs entstanden in einem zeitlichen Abstand von sechs Jahren im 23. bzw. 29. Lebensjahr des Komponisten. Gemeinsam ist ihnen die strikte handwerkliche Arbeit: Das zunächst spartanisch reduzierte Material wird jederzeit präzise durchgeführt, das eine Mal bei der frühen Orgelmesse im außerordentlich gekonnt und dennoch kreativ eingesetzten klassischen Kontrapunkt; das andere Mal in Reihentechnik mit selbst bestimmter rhythmischer Modalität und motivischer Arbeit. Komposition findet im wahren Wortsinne, im Zusammensetzen und auch wieder Zerlegen von Bausteinen und Elementen statt; sehr selten sind dekonstruktive Elemente, Einwürfe, Irrationales. Sie kommen vor als Verzierung, als Vogelruf, als Aperçu, verhindern so eine Erstarrung und verhelfen stattdessen zu Lebendigkeit und Musizierfreude.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit ist auch die Bindung an den protestantischen Gemeindechoral, das Rückgrat der Inspiration. Ein romantisches Gestimmtsein, ein barocker Affekt steht hier nicht zur Disposition, ganz zu schweigen von Pathos oder schwelgerischem Klang.

Der radikale Unterschied liegt im Verlassen des sicheren tonalen Raums und der klassischen Formenwelt der Orgelmusik aus Imitation und Fuge. Auch in der Orgelmesse herrscht zwar nicht die funktionale Welt des Dur-moll-Systems, wohl aber strenge lineare Modalität als Basis jeder melodischen Bildung.

Diese wird in der Hommage zugunsten zwölftöniger Linienbildung verlassen. Die traditionelle Verwendung des Instrumentes Orgel weicht einer noch vorsichtigen, schon durchaus experimentellen Nutzung von Möglichkeiten. Die tatsächliche Einbeziehung des Archaischen über die bloß theoretische Aneignung in musikgeschichtlicher Betrachtung hinaus ist ein weiteres Moment des Aufbruchs.

B. 1.2.2. Serielle Kammermusik: „Trinité" (BlarrVz I-4)

„Trinité, musica sacramenti für drei Vibraphone" wird im Frühjahr 1963 mit Christoph Caskel (*1932), dem heutigen Nestor des avantgardistischen Schlag-

zeugspiels, in der Kölner Musikhochschule uraufgeführt. Nach weiteren Aufführungen beim Rheinischen Kirchenmusikfest 1964 und beim Düsseldorfer Messiaenfest 1968 wird eine fotomechanische Wiedergabe des Manuskripts bei Bosse 1970 verlegt. Das Werk ist eine direkte Auseinandersetzung Blarrs mit dem Serialismus im Gefolge seiner Begegnungen in Darmstadt und insbesondere mit Bernd Alois Zimmermann und Olivier Messiaen, der 1949 mit seinem Klavierstück „Mode des valeurs et d'intensités" aus den „Quatre études de rythme" das Schlüsselwerk des seriellen Gedankens in Darmstadt an die Öffentlichkeit gebracht hatte, von ihm selbst ausdrücklich als „exercise" verstanden, als eine Probe im serialistischen Stil.[118]

Blarr schreibt einige wenige Anmerkungen, die, obwohl knapp gefasst, die Anknüpfungspunkte seines Denkens Anfang der 1960er Jahre so treffend umreißen, dass sie sinnvollerweise einzeln kommentiert werden:

„ ‚Trinité' entstand während der Studien bei Bernd Alois Zimmermann. Rein technisch ist die Komposition eine serielle Untersuchung der Möglichkeit, Zeitpartikel umkehrbar zu machen." [119] Zimmermann selbst hatte 1957 formuliert: *„Die Musik wird wesentlich bestimmt durch die Ordnung des zeitlichen Ablaufes, in dem sie sich darstellt und in den sie hineingestellt ist. Darin liegt zugleich die tiefste Antinomie beschlossen, denn kraft höchster Organisation der Zeit wird diese selbst überwunden und in eine Ordnung gebracht, die den Anschein des Zeitlosen erhält."* [120]

Die Arbeit Zimmermanns hat Blarr geprägt: Mehrschichtigkeit des musikalischen Materials, das Festhalten an der Tradition, die Offenheit für Einflüsse des Jazz und der Popmusik und nicht zuletzt die Anbindung an die Theologie finden sich ganz ähnlich bei ihm wieder.[121] Zimmermanns Auseinandersetzung mit der Dodekaphonie, seinem philosophischen Diskurs zum Zeitbegriff, seine Idee von der Kugelgestalt der Dinge und der Zeit fesseln Blarr bis heute. Der Begriff „Umkehrbarkeit von Zeitpartikeln" bezieht sich auf die Anordnung von Längen und Kürzen unabhängig von metrisch bezogenen übergeordneten Taktorganisationen: Die Dauer emanzipiert sich und kann beliebig angeordnet werden: In der Länge aufsteigend, absteigend, symmetrisch, über additive und subtraktive Reihen.[122] Die-

[118] Vgl: Vogel, Oliver: Olivier Messiaen und die skeptische Schule Erik Saties, in*:* Stefan Keym und Peter Jost (Hrsg.): *Olivier Messiaen und die französische Tradition*. Köln 2013; S. 115

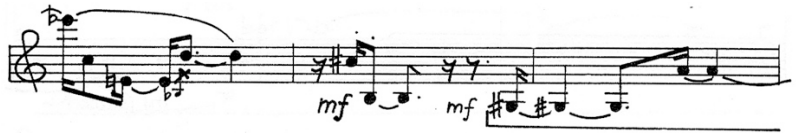
[119] Blarr, O. G.: *Trinité, musica sacramenti für drei Vibraphone*. Regensburg 1970; Anmerkungen zum Stück

[120] Zimmermann, B.A.: *Intervall und Zeit*. Mainz 1974; S. 12

[121] vgl. Beyer, Hermann und , Siegfried (Hrsg.): *Zeitphilosophie und Klanggestalt –Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns*. Mainz 1986

[122] Bei Messiaen war es gerade die „Unumkehrbarkeit" von Rhythmen, die Krebstechnik, die er zu einem ausgestalteten Mittel machte. Vgl. Messiaen, O.: *Technique de mon langage musical*, Paris: Leduc, 1944, zwei Bände; deutsch als *Technik meiner musikalischen Sprache*, übersetzt von Sieglinde Ahrens, Paris: Leduc, 1966.; hier Kap. V, S. 18f. , auch Bd.2, Nr. 28-34.

se Anordnung der Längen vom kleinsten gemeinsamen Notenwert zur größten Dauer bedeutet für den jungen Komponisten, der gerade erst Ernst Pepping als Exponent der Moderne erlebt hat, eine Umwälzung seiner kompositorischen Technik.



Blarr, O. G.: *Trinité*; Vibraphon 3, T. 52-54

„Obwohl dem Stück kein cantus firmus, sondern eine Reihe zugrunde liegt, ist es im Laufe der Arbeit in die Nähe des Chorals gerückt.“ [123]

Eine bezeichnende Paradoxie: Selbst wenn es keinen ‚cantus firmus' gibt, wird er benannt als nicht vorhanden. Die prägende Welt des protestantischen ‚festen Gesangs' zu verlassen, ist ein großer Schritt, ein Wagnis über dessen Ausgang Blarr sich so unsicher ist, dass noch im gleichen Satz eine ‚Rück'-kehr wenigstens zur ‚*Nähe des Chorals*' erfolgt.

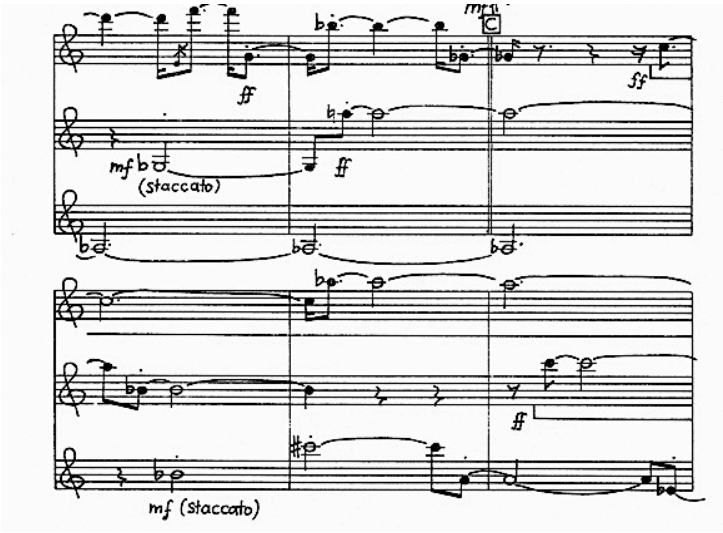
„Aller Rationalität zum Trotz impliziert es Meditation und ein außer-Kraft-setzen der „Normalzeit“. [124]

Reihentechnisch durchkonzipiert, mit konsequenter Strukturierung weiterer Parameter wie Lautstärkegrade, bzw. Klangfarbe (durch verschiedene Härtegrade der Schlägel) ist das Stück im ¾-Takt konsequent durchnotiert (Die Zahl 3 stellt den – spekulativen - Bezug zur „Trinité“, der Drei-faltigkeit her), wiewohl kaum ein Anschlag auf eine volle Taktzeit fällt. Auch die langen mehrtaktigen Überbindungen als Ausklingphasen zeigen die Abstraktion der Komposition: Es ist fraglich, inwieweit ein im Mezzoforte angeschlagener Vibraphonklang über sechs, sieben oder noch mehr ¾-Takte wirklich hörbar bleibt. Ein Tempo ist erstaunlicherweise nicht angegeben. Dennoch erlauben die häufigen Einsätze nach Sechzehntelpausen oder punktierten Achtelpausen kein allzu schnelles Spiel, zumal die Instrumente laut Spielanweisung *„räumlich weit von einander getrennt aufgestellt werden“* [125] sollen. Virtuelles belegt auch die folgende Spielanweisung: *„Beim staccato wird der Ton ungeachtet der notierten Dauer nur einmal ohne Pedal angeschlagen, die notierte Dauer ist aber in der Vorstellung des Spielers als klingender Ton mitzudenken.“* [126]

---

[123] Blarr, O. G.: *Trinité*; Anmerkungen zum Stück
[124] Blarr, O. G.: ebd.
[125] Blarr, O. G.: ebd.
[126] Blarr, O. G.: ebd.

Im folgenden Notenbeispiel sei dies verdeutlicht:



Blarr, O. G.: *Trinité für drei Vibraphone* 1963, T. 28 – 33

Vibraphon 1 mit relativ kurzen Werten im Fortissimo; lange Dauern, zum Teil auch gefolgt von Pausen in Vibraphon 2+3, zum Teil mezzoforte und staccato ausgeführt. Ein Aushalten mittels Pedal ist hier ausdrücklich nicht gewünscht; an anderen Stellen wird dies laut Spielanweisung mit einer eckigen Klammer bezeichnet.

Das Musikantische, das an einer konkreten Aufführungssituation Orientierte, das für Blarr häufig typisch ist, fehlt hier zur Gänze: Die Konstruktion der Parameter an sich ist der primäre Aspekt, vergleichbar einem spätmittelalterlichen Verständnis einer abstrakten Musik als einer „Ars liberalis“, die zunächst unabhängig bleibt von einer instrumentalen oder vokalen ‚Realisierung’, um den von der Avantgarde des 20. Jahrhunderts so treffend gewählten Begriff zu nutzen.

Dennoch bleibt für Blarr der Hörer des klingenden Ergebnis auf anderer Ebene im Blick: ein Vorgang - die Meditation - und ein Erleben - die Veränderung von Zeiterfahrung -, werden von ihm intendiert.

„Vorzugsweise ist ‚Trinité’ als musica sacramenti, d.h. als Musik sub communione zu spielen.“ [127]

Es scheint ein Spagat: hier das innovative, sich selbst genügende, musikalische Experiment; dort der Verwendungzweck, die sensibelste Stelle der Liturgie, Kernpunkt der Tradition und in gewisser Weise Nahtstelle von Zeit und Ewigkeit. Eine Komposition „l’art pour l’art“, beispielsweise zur Verwendung bei den Darmstädter Konzerten, ist für Blarr nicht denkbar: Das Werk muss seinen prominenten Platz im Gottesdienst haben. Ausdrücklich verwendet Blarr, natürlich mit Bezug auf das Bachsche Vorbild, den lutherischen Begriff der Musik „sub

[127] Blarr, O. G.: *Trinité*; Anmerkungen zum Stück

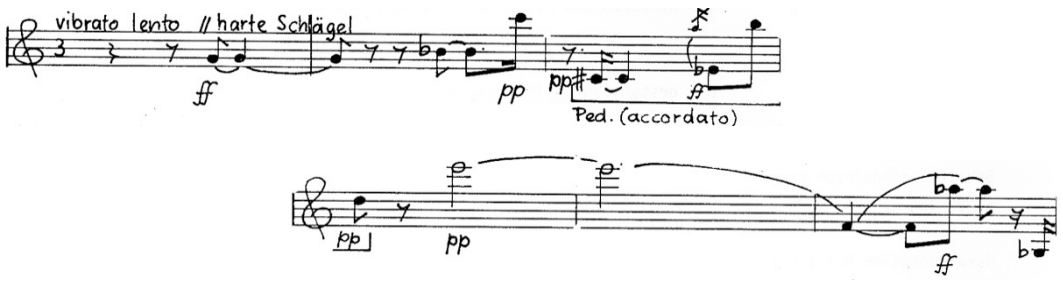
communione“, wobei durch die lateinische Sprache auch Nähe zum katholischen Verständnis aufscheint.

„Da die Komposition technische und spirituelle Anregungen von Olivier Messiaen aufgreift, ist sie ihm - Organiste du Grand Orgue de la Sainte Trinitè - (Paris) gewidmet.“[128]

Das verehrte Vorbild wird namentlich und in allen Details seines Amtes genannt; denn bekannt ist Messiaen, der spätere Exponent der katholisch-sakralen Komposition zu diesem Zeitpunkt nur einem engeren Kreis von Fachleuten. Oskar Gottlieb Blarr und Almut Rößler verschaffen Messiaen auf dem Umweg über die evangelische Kirchenmusiklandschaft Düsseldorfs Aufmerksamkeit und Geltung hierzulande.[129]

Die ‚technische’ Anregung findet sich auf drei Ebenen:

- den Dauern, die zum einen mit Addition, Subtraktion und Umkehrung analog zu Messiaen arbeiten.
- zum anderen in ihrem weiten Abstand zwischen Längen und Kürzen. Die kleinste organisierte Dauer ist das Sechzehntel, gelegentlich der Vorschlag, die längste Dauer ist mit dem Schluß e^2 des Vibraphon 1 acht Takte plus fünf Sechzehntel der vorgegebenen ¾-Takte.[130]
- die intervallische Gestalt der zugrundeliegende Reihe erinnert an signifikante Intervalle der Messiaenschen Modi: kleine Terz, große und kleine Sekunde sowie Tritonus färben die melodischen Abfolgen in ähnlicher Weise.



Blarr, O. G.: *Trinité*, Vibraphon 2, T. 1-6

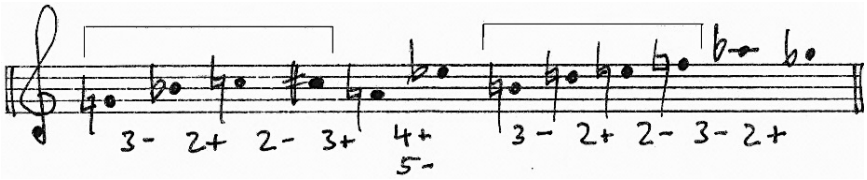
Anders als bei Messiaen handelt es sich um eine vollständige zwölftönige Reihe. Zur Verdeutlichung hier die Abfolge der Reihe ohne die von Blarr vorgenommen Oktavversetzungen:

---

[128] Blarr, O. G.: *Trinité*; Anmerkungen zum Stück

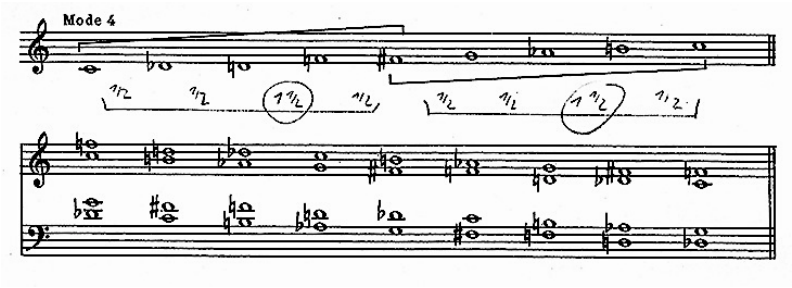
[129] Ein hierfür wichtiges und hilfreiches Bändchen erschien seinerzeit mit: Ahrens, Sieglinde; Möller, Hans-Dieter und Rößler, Almut: *Das Orgelwerk Messiaens*, Duisburg 1976. Insbesondere Almut Rößler spielte aus diesem Kreise von Dozenten der Düsseldorfer Hochschule als Interpretin und Herausgeberin weiterer Literatur eine entscheidende Rolle. Sieglinde Ahrens hatte bereits 1959 bei Messiaen in Paris studiert.

[130] Ähnliche Extreme finden sich bei bei Messiaen in der ‚Messe la Pentecôte’ (Mittelteil der Sortie) 1950, bzw. in den ‚64 Durées’ aus dem ‚Livre d’orgue’ von 1951.

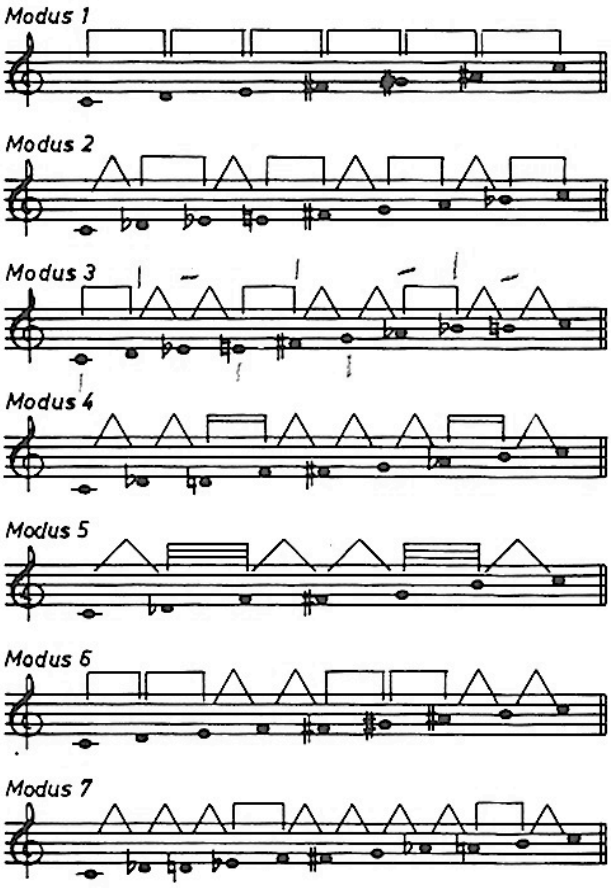


Grundreihe O. G. Blarr „Trinité“. Skizze des Verfassers.

Deutlich erkennbar ist das Bestreben, die zwölf Töne zu strukturieren. Zwar ist die Konstruktion noch nicht symmetrisch, wie später oft angestrebt bei der Anordnung kompositorischen Materials, wohl aber verweisen die parallelen Glieder wie der zentrale Tritonusklang auf verschiedenen Tonstufen auf die „Transposition limité“ der Messiaenschen Modi.



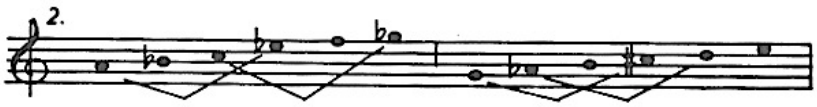
Messiaen, O.: *Modus 4,* linear und harmonisch[131]
ders.: *Technique de mon langage musical*. Paris 1944. Bd.2, Bsp. 345 u. 346



Gieseler, W.: Modi Olivier Messiaens [in einfacher übersichtlicher Anordnung] [132]

[131] Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*. Paris 1944. Bd.2, Bsp. 345 u.346
[132] Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle 1975, S. 46, Abb. 3

Innerhalb der sieben Modi des französischen Meisters findet sich eben diese Intervallanordnung, die in dieser oder ähnlicher Struktur immer wieder im Blarrschen Werk aufscheint also gerade nicht. Bei Josef Matthias Hauer hingegen findet sich die zweite von insgesamt vier Kategorien der Tropenanordnung (entscheidend für seine Einteilung ist die Anzahl der möglichen Tritonusbildungen pro Hexachord als Gliederung einer Zwölftonreihe), die eine deutliche Ähnlichkeit zu unserer Grundreihe aufweist:



[133]

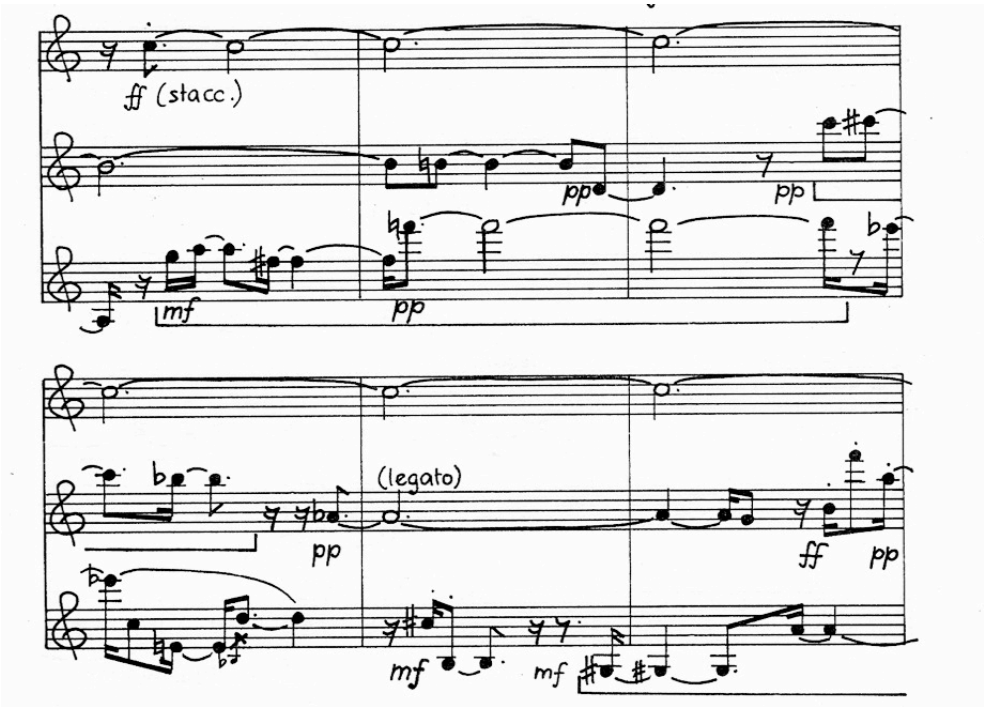
Gieseler, W.: Tropus nach Hauer

Walter Gieseler führt dazu aus: *„Das Eigentümliche des Tropus ist seine 6:6 Teilung unter besonderer Berücksichtigung des Tritonus“* [134]*, sowie weiter unten: „Oberflächliche Betrachtungsweise mag im Tropus bloß Ordnungs- und Klassifizierungsschemata erblicken, die nur dem Bedürfnis nach Zahlenmystik zu dienen hätten. Doch gibt es kompositorische Konsequenzen: HAUER wie auch sein damaliger Mitarbeiter HEISS erklären die Tropen zu ‚Bausteinen’ und weisen jede nur denkbare Thematisierung von Reihen ab, damit aber auch Gebilde mit Ausdrucksgebärde. A-Thematik hat aber auch weitere Konsequenzen, z. B. für den Rhythmus und für die Gesamtform im klassischen Sinne, die als zwölftonwidrig bezeichnet wird.“*[135]

Fast eine Beschreibung des Blarrschen Stückes: Form im klassischen Sinne findet nicht statt. Wir finden lediglich eine allmähliche Verschiebung gemischter Abfolgen mit Verdichtung um T. 46 zu extrem langen Dauern (etwa ab T. 58), wiederum beschleunigter Entwicklungen (um T. 130) und schlussendlich ein Einfrieren von Vibraphon 1 und 3, demgegenüber nur durch gelegentliche Tupfer von Vibraphon 2 Bewegung markiert und damit Zeitempfindung ermöglicht wird (T. 187 bis Ende T. 196).

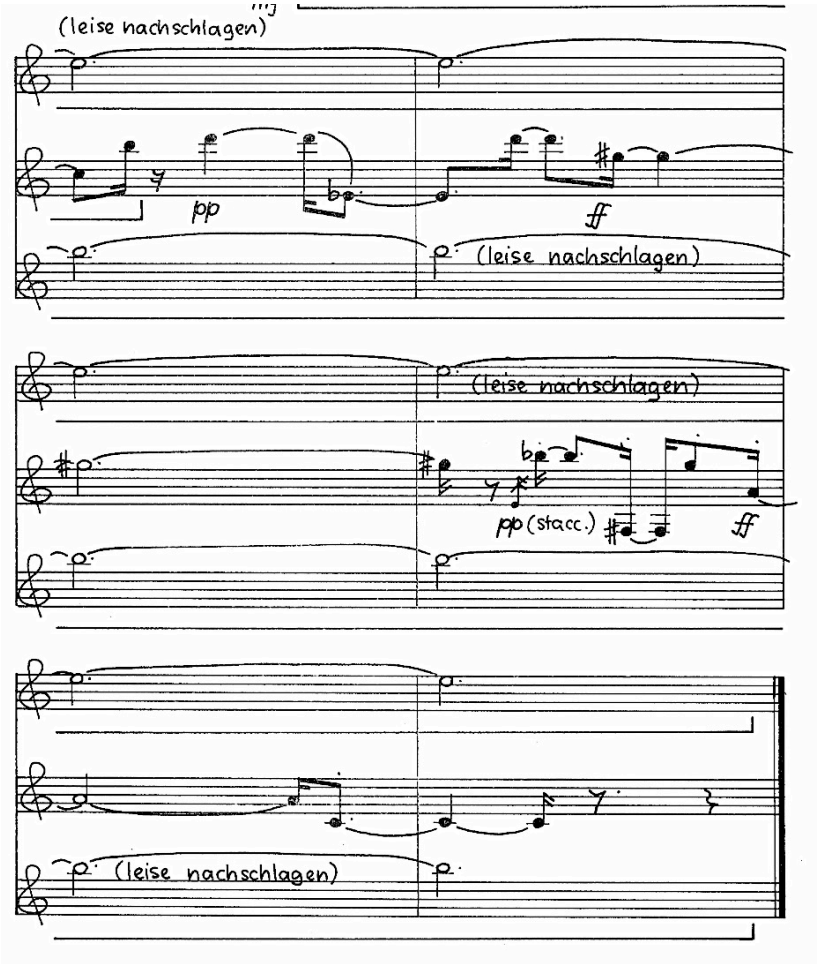
Folgende Abbildungen mögen dies verdeutlichen, zunächst aus der ersten Entwicklungsphase des Stückes:

[133] Gieseler, W.: *Komposition im 20. Jahrhundert*, a.a.O.; S. 46, Abb.2
[134] Gieseler, W.: ebd.; S. 47
[135] Gieseler, W.: ebd.; S. 47



Blarr, O. G.: *Trinité*, T. 49 - 51

Und am Schluß:



Blarr, O. G.: *Trinité*, T. 191 – 197

Definiert man „Thematisierung“ aus einem melodischen Wiedererkennungswert heraus, so findet sich in „Trinité“ in der Tat kein Thema: Die Reihe, ihre rotierten und transponierten Elemente bestimmen die Abfolgen, die durch weitere Verarbeitungen, insbesondere die schon aufgezeigten Oktavspreizungen in Verbindung mit der perkussiven Tonerzeugung des Vibraphons nicht nachhaltig zu identifizieren sind. Die bloße Intervallspannung, die nur architektonische Gegenüberstellung von Klangeffekten (Vibraphon 1 mit schnellem Vibrato, Vibraphon zwei mit langsamem, Vibraphon 3 ganz ohne Vibrato) über die gesamte Dauer des Stückes ersetzen Gestus und Farbe.

Damit liegt das vorliegende Werk doch erstaunlich weit von Messiaen entfernt: Keine Bildhaftigkeit, keine exorbitante Klangsinnlichkeit, weder sinnfällige Dramaturgie noch Kontrast der Mittel, geschweige denn strahlende Harmonik sind zu finden. Wenn Blarr also im Vorwort die technische Beziehung zu Messiaen nennt, bezieht er sich zu diesem Zeitpunkt auf die genannte serialistische Studie „Mode des valeurs et d’intensités“ und ebenso auf Messiaens eigene künstlerische Weiterentwicklung in den „Pièces en trio“ des „Livre d’orgue“.Verfolgt Messiaen in rhythmischer und formaler Hinsicht zumindest in großen Teilen seiner Werke den Weg der Strukturierung über Wiederholung, über Erkennbarkeit und Fasslichkeit, so hören wir hier bei Blarr nichts davon: ständige Variationen, Verkürzung, Verlängerung führen zu einem klanglichen Ergebnis, das ganz nahtlos in der Tradition Hauers, Weberns oder Blachers steht.

Es bleibt die benannte spirituelle Dimension der Beziehung zu Messiaen: Hier kann als verbindendes Element der Versuch einer Vermittlung der Idee von „Ewigkeit“ als akustische Wahrnehmung genannt werden: *„Le musicien possède un pouvoir mystérieux: il peut, par ses rythmes, hacher le temps ici et là, et même le remonter en sens rétrograde, un peu comme s’ il se promenait en divers points de la durée, ou comme s’ il accumulait de l’avenir en se rendant vers le passé, et qui sa mémoire du passé se transforme en mémoire de l’avenir.“* [136]

[136] *„Der Musiker besitzt eine geheimnisvolle Kraft: er kann, durch seine Rhythmen, die Zeit hier und da zerteilen und sogar rückwärts laufen lassen, fast so, als bewege er sich an verschiedenen Punkten der Zeitdauer fort oder als sammle er die Zukunft dadurch, daß er sich der Vergangenheit zuwendet, und als ob die Erinnerung an die Vergangenheit sich verwandle in eine Erinnerung an die Zukunf*t.“ Messiaen, O.: Dankrede anlässlich der Verleihung des Praemium Erasmianum, Amsterdam 1971; S.24. Hier nach Hohlfeld-Ufer, Ingrid: *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens*. Duisburg 1978. (Übers.: I. Hohlfeld-Ufer)

B. 1.2.2.1. Musikalisches Zeitverständnis bei Zimmermann und seinem Schüler Blarr

Für das erklingende, für das aufgeführte und gehörte musikalische Ereignis ist Zeit konstitutiv; es ist ohne zeitliche Dimension nicht denkbar. In diesem Sinne ist Musik *„....eine Zeitkunst, da sie – im Gegensatz zur bildenden Kunst – nicht statisch ist und sich dem Betrachter somit auch nicht punktuell erschließt*.“ [137] Der Umgang mit der Zeit, resultierend aus der jeweiligen Anschauung von Zeit, ist stilbestimmend. Zeit ist so gestaltbar und somit wiederum erlebbar.

Für die Gregorianik wie für den Gesang des Muezzin, für Messiaen ebenso wie für Louis Couperin oder Frédéric Chopin[138] ist ein elastischer bis hin zu einem von jedem Metrum freigestellter Umgang mit der Zeit feststellbar. Bei der isorhythmischen Motette oder für die Musik der Wiener Klassik gilt konstitutiv das Gegenteil: Ein präziser, gleichmäßiger Puls ist unabdingbar. Thrasybulos Georgiades führt gar für die Wiener Klassik den Begriff des *leeren Taktes* ein, die grundlegende Trennung von Takt und rhythmischer Ausfüllung.[139]

„*Leer ist der Takt dann, wenn er seine Funktion als zeitliches und metrisches Ordnungssystem erfüllt, ohne dass diese Ordnung in materialer Weise hörbar gemacht wäre. Ganz konkret: Die schweren und leichten Zählzeiten brauchen nicht zu erklingen, brauchen nicht einmal besetzt zu sein. Sie bilden den Bezugspunkt im Hintergrund, und die tatsächlich erklingende Musik tritt in ein bestimmtes Verhältnis zu diesem Hintergrund, auf ihn ist sie bezogen*.“[140]

Hanna Stegbauer führt hier und im folgenden Georgiades’ Erkenntnis an Beispielen Haydns und Beethovens anschaulich aus, nämlich wie sehr die Musik der Wiener Klassik auf dem aristotelischen Zeitbegriff beruht: Zeit ist messbar, die kleinste denkbare Einheit ist das Jetzt. Anders formuliert: Die von unseren Sinneswerkzeugen nicht *wahrnehmbare Zeit*[141] ist gleichwohl präzise definiert und in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu denken. Das ‚Jetzt’ verhält sich zum Ganzen wie der geometrische Punkt zur Linie, ausdehnungslos, dennoch genau zu bestimmen und zu benennen.

Auch das Periodenprinzip der klassisch-romantischen Ära wird von Georgiades im Hinblick auf die Konstitution von Zeit gedeutet: „*In der Wiener klassischen Musik erhält es* [das Periodenprinzip, d. Verf.] *eine dem Gerüstbau analoge Funktion: Es erscheint als die Anwendung des Mess-Prinzips der Zeit (‚leerer Takt’) auf den Stoff der realen Zeit.*“[142] Mit der späteren Entwicklung seiner ‚rhythmischen

[137] Scherers, Bernd: *Musikalische Zeitgestaltung und Zeiterfahrung*. Donauwörth 2004; S. 4
[138] vgl. die Ausführungen zu Couperin und Chopin, in: Scherers, B.: a.a.O.; Kapitel 3
[139] Georgiades, Trasybulos: Musiksprache des Mozarttheaters, in: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977
[140] Stegbauer, Hanna: *Die Akustik der Seele*. Göttingen 2006; S. 63
[141] vgl. Scherers, B.: *Musikalische Zeitgestaltung*; Vorwort S. 4
[142] Georgiades, Th.: *Nennen und Erklingen.* Göttingen 1985, S. 174

Ketten', wie auch den Kombinationen sich jeweils wiederholender ungleich langer Taktpaare im Spätstil Blarrs wird diese Form der Organisation von Zeit aufgegriffen.[143]

Einen anderen Zeitbegriff ähnlichen Gewichts entwickelt Kirchenvater Augustinus: *„et tamen, domine, sentimus intervalla temporum et comparamus sibimet et dicimus alia longiora et alia breviora. metimur etiam quanto sit longius aut brevius illud tempus quam illud, et respondemus duplum esse hoc vel triplum, illud autem simplum aut tantum hoc esse quantum illud. sed praetereuntia metimur tempora cum sentiendo metimur."* [144]

Und weiter:
„duo ergo illa tempora, praeteritum et futurum, quomodo sunt, quando et praeteritum iam non est et futurum nondum est? praesens autem si semper esset praesens nec in praeteritum transiret, non iam esset tempus, sed aeternitas"[145].

Folgende Zeilen des Augustinus wirken, als hätten sie dem Vibraphonstück der Blarrschen Faktur als Leitfaden gedient:
„*quid cum metimur silentia, et dicimus illud silentium tantum tenuisse temporis quantum illa vox tenuit, nonne cogitationem tendimus ad mensuram vocis, quasi sonaret, ut aliquid de intervallis silentiorum in spatio temporis renuntiare possimus?" [...] voluerit aliquis edere longuisculam vocem, et constituerit praemeditando quam longa futura sit, egit utique iste spatium temporis in silentio memoriaeque commendans coepit edere illam vocem quae sonat, donec ad propositum terminum perducatur. immo sonuit et sonabit; nam quod eius iam peractum est, utique sonuit, quod autem restat, sonabit atque ita peragitur [...] deminutione futuri crescente praeterito, donec consumptione futuri sit totum praeteritum*.[146]

---

[143] vgl S. 110; 164, 175 sowie insbes. S. 206ff.

[144] Augustinus: *Confessiones*. Lbr. 11, Cap. 16: *Und doch, Herr, nehmen wir Zeiträume wahr und vergleichen sie miteinander und nennen die einen länger, die andern kürzer. Wir berechnen auch, um wieviel diese Zeit kürzer oder länger ist als jene, und wir sagen, diese ist zwei- oder dreimal so lang als jene, oder sie sind sich gleich. Aber wir messen die Zeiten nur im Vorübergehen, wenn wir sie durch die Wahrnehmung messen.* " Übers. Otto F. Lachmann: *Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus*. Hamburg 2011

[145] Augustinus: *Confessiones*. Lbr. 11, Cap. 14: *„Aber wie steht es nun mit jenen beiden Zeiten, der vergangenen und der zukünftigen? Wie kann man sagen, daß sie sind, da doch die vergangene schon nicht mehr und die zukünftige noch nicht ist? Die gegenwärtige aber, wenn sie immer gegenwärtig wäre und nicht in Vergangenheit überginge, wäre nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit."* Übers. zitiert nach Scherers, a.a.O.; S. 39

[146] Augustinus: *Confessiones*. Lbr. 11, Cap. 27:*„Aber wie, wenn wir nun selbst das Stillschweigen messen und sagen, dieses Schweigen hat ebenso lange gedauert, als jene Stimme anhält? Dehnen wir da nicht unsere Gedanken nach der Dauer der Stimme, als wenn sie noch ertönte, um darnach etwas von der Dauer des Schweigens angeben zu können?... Wenn irgend jemand einen etwas längeren Laut von sich gäbe und im voraus dessen Länge bestimmte, so bestimmt er diesen Zeitraum in der Stille, übergibt ihn seinem Gedächtnisse und beginnt jenen Ton hervorzubringen, bis er die von ihm festgesetzte Dauer erreicht hat, oder vielmehr er ertönte und*

Blarr formulierte: „...*die notierte Dauer ist aber in der Vorstellung des Spielers als klingender Ton mitzudenken*“[147] Für ihn ist der Moment des Schlages, der Anschlag auf dem Instrument in seiner Entsprechung zum Pulsschlag des Menschen die körperlich nachvollziehbare Manifestation der ‚Gegenwart'. Die Nahtstelle von Zeit und Ewigkeit „*vorzugsweise als... Musik sub sacramenti zu spielen*“ [148], die Unmöglichkeit in dieser Instrumentation Dauer absolut und präzise in der akustischen Erscheinungsform zu definieren, dargestellt durch die Unbestimmbarkeit des ausklingenden Vibraphonanschlages, sind demnach Elemente in Blarrs „Trinité“ , die ganz nahe bei Augustinus' Gedanken liegen.

In der philosophischen Nähe von Bernd Alois Zimmermann und seinen konkreten Konsequenzen aus der postulierten „Kugelgestalt der Zeit“ [149] ist Blarr hier nicht: „*Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sind, wie wir wissen, lediglich in ihrer Erscheinung als kosmische Zeit an den Vorgang der Sukzession gebunden. In unserer geistigen Wirklichkeit existiert diese Sukzession jedoch nicht, was eine realere Wirklichkeit besitzt als die uns wohlvertraute Uhr, die ja im Grunde nichts anderes anzeigt, als daß es keine Gegenwart im strengen Sinne gibt. Die Zeit biegt sich zu einer Kugelgestalt zusammen*.“[150]

Aus dieser theoretischen Grundlegung, die ebenso klar auf Augustinus fußt, zieht Zimmermann eine Konsequenz, die dem Erleben von Musik in der Epoche der umfassenden Verbreitung von Tonträgern mit Werken aller Stile Rechnung trägt:

„*Aus dieser Vorstellung von der Kugelgestalt der Zeit habe ich meine, von mir in Anlehnung an den philosophischen Terminus so genannte pluralistische Kompositionstechnik entwickelt, die der Vielschichtigkeit unserer musikalischen Wirklichkeit Rechnung trägt*.“'[151]

Vergegenwärtigen wir uns: Wir sind Anfang der 1960er Jahre, die gleich durch mehrere Sonderheiten - insbesondere in Deutschland - im produktiven Prozess der Komponisten definiert sind: Kontinuierliche Lehrer- Schüler Traditionen sind an vielen Stellen unterbrochen. Durch die Entwicklung der Phonoindustrie, die ständige Erweiterung des durch die Rundfunkanstalten verbreiteten Repertoires - in Deutschland bewusst „pluralistisch“ in den einzelnen Ländern- sieht sich der Komponist im historischen Längsschnitt akustisch direkt konfrontiert mit einer Vielzahl von Stilen, damit von kompositorischen Möglichkeiten. Im Querschnitt

---

wird ertönen, denn soweit er vorüber ist, soweit erschallte er bereits; was aber noch übrig ist, das wird noch ertönen.... so, daß durch die Abnahme der Zukunft die Vergangenheit wächst, bis sich nach gänzlichem Aufbruch der Zukunft alles in Vergangenheit umgesetzt hat.“ Übers. O. F. Lachmann, a.a.O.

[147] vgl. S. 48 und im Vorwort Blarrs zu „Trinité“

[148] Blarr, O. G.: *Trinité*, Vorwort

[149] Zimmermann, Bernd Alois: Vom Handwerk des Komponisten, in: *Intervall und Zeit.* Mainz 1974

[150] Zimmermann, B. A.: ebd.

[151] Zimmermann, B. A.: ebd.

gilt es eine Entwicklung aufzuarbeiten, die durch die rigide Kulturpolitik des Dritten Reiches mit ihrer konsequenten Verdrängung aktuellen Schaffens erst nach 1945 allmählich wieder ins Bewusstsein der schreibenden Generationen trat; mit ihr sind nämlich genau genommen deren zwei gleichzeitig beschäftigt: Die Generation Zimmermanns und die Generation Blarrs. So nimmt es nicht wunder, dass der ‚Schüler' Blarr auf die gleiche Quelle zurückgeht wie der ‚Meister' [152], gleichwohl zu anderen Ergebnissen kommt, dabei dennoch selbst in der Annahme ist, den Ansatz des „Meisters" weiter zu entwickeln. Collage und Schichtung, Gleichzeitigkeit des Unterschiedlichen und Unvereinbaren wird in Blarrs späten Werken nach 2000 eine eigene Rolle spielen.[153]

Das Phänomen Zeitwahrnehmung und Zeitverschiebung wird hier in einer abstrakten Form diskutiert. Dehnung von Prozessen, ihre Umkehr im kompositorischen Ablauf sollte ein Rückwärtswandern in der Zeit wenigstens im musikalischen Vollzug entstehen lassen. „Zeitmaschinen" sind ein häufiges Thema der aufkommenden Science-Fiction-Literatur der sechziger Jahre; in der Musik sollte ein ähnliches Phänomen sinnlich erfahrbar werden.

Die über 50 Studien für mechanisches Klavier, die Conlon Nancarrow in jahrelanger Arbeit in Notenrollen stanzte, mögen vielleicht einen Eindruck vermitteln, welche Faszination von der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Zeitverläufe (also verschiedener musikalischer Tempi in einer für Menschen nicht mehr leistbaren Dichte der Überlagerung) in ihrer maschinellen Realisierung ausgingen: „*Im Laufe der Jahre entlockte er dem mechanischen Klavier ungeahnte Möglichkeiten und nutzte insbesondere auch dessen ‚virtuose' Fähigkeiten, die bis zu 175 Töne oder Anschläge pro Sekunde erlauben. Bei solch aberwitzigen Geschwindigkeiten ist das Ohr nicht mehr in der Lage, Einzeltöne wahrzunehmen. Vielmehr entsteht der Eindruck einer ungeheuer farbigen Klangwolke oder eines wild entfesselten Sturmes von Tönen.*" [154]

Ist es bei Nancarrow die enorme Verdichtung und Schichtung der einzelnen Tonerzeugungen, die eine die Wahrnehmung verändernde Wirkung hervorbringen sollen, so ist es bei Messiaen wie auch Blarr, das enorm weite Auseinanderziehen sehr langer und sehr kurzer musikalischer Klangergeignisse, das das Erleben musikalischer Zeitverläufe in eine neue Dimension hebt.[155] „... *von den vielen*

[152] So pflegt Blarr Zimmermann stets zu nennen.

[153] vgl. unten zum Oratorium „Himmelfahrt" S. 222ff. und dem Orgelstück „Sei willkommen" S.298ff. sowie in der Schlußbetrachtung S. 329ff.

[154] Nies, Otfrid: Mittelalterlicher Kunsthandwerker, Begegnung mit Conlon Nancarrow, in: *Musik-Texte*, *Zeitschrift für Neue Musik 73/74*. Köln 1998; S. 55ff.

[155] Im Orgelwerk Messiaens findet sich früh hierzu eine sehr verdichtete Stelle im Mittelteil der ‚Sortie' der *Messe de la pentecôte* von 1950, in dem er zwei Strecken gegenläufig organisierter Dauern (von ganz kurz nach sehr lang bzw. umgekehrt) in Akkorden mit einer freien Stimme in seiner Manier der Vorgelrufe kombiniert.

Beschränkungen, denen der Mensch in der empirischen Welt unterworfen ist, ist die Linearität der Zeit die trügerischste. Die Ahnung des Absoluten, das hinter allen zeitlichen Erscheinungen steht, kann sie aufheben."[156]

Im Kontext des Blarrschen Gesamtwerkes bezeichnet die ‚musica sub sacramenti' „Trinité" den Punkt, an dem sich der junge Komponist ganz konsequent mit dem Serialismus ins Benehmen setzt. Es scheint, als habe er sich hier die Techniken verfügbar gemacht, die zwar als Handwerk das weitere Schaffen immer wieder durchdringen und darin sichtbar werden, aber nicht mehr wie hier vorliegend im wesentlichen Selbstzweck sind. Möglicherweise Ist es retrospektive Absicht, das gerade hier, an der so „handwerklich" orientierten Stelle der kompositorischen Entwicklung dreimal auf Metall geschlagen, quasi ‚geschmiedet' wird. Blarrs Vorliebe für Assoziatives und Symbolisches legt diesen Gedanken nahe.

B. 1.2.3 Für die Liturgie; „Osterperikope" (BlarrVz IV-2), eine Kantate als Referenz an Olivier Messiaen

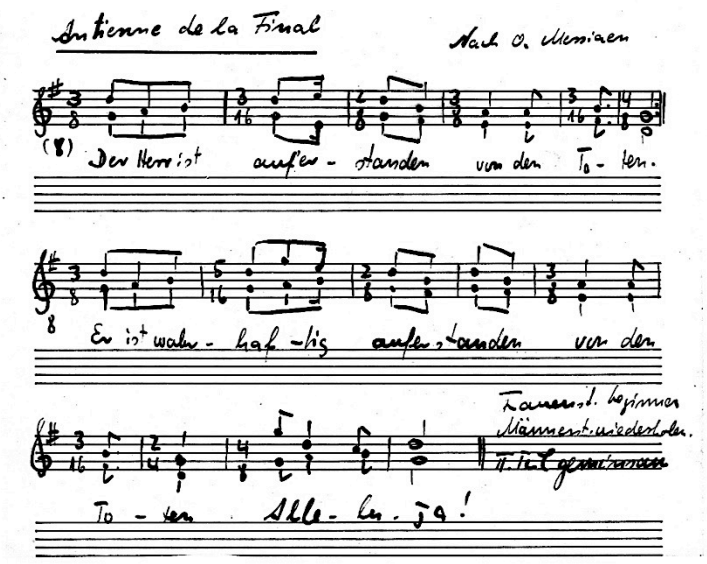
Am Ostersonntag des Jahres 1963 wird in der Neanderkirche im Frühgottesdienst (nicht im Hauptgottesdienst) eine Kantate des eigenen Kantors uraufgeführt: „Osterperikope für Sopran, Bariton, 7 Instrumente und 2-stimmigen gemischten Chor auf ein Thema aus den ‚Trois petites liturgies' von Olivier Messiaen" so der vollständige Titel nach dem Teilwerkverzeichnis von 1994.[157] Die Benennung ist nicht ganz stimmig: Die handschriftliche Partiturkopie von 1986 benennt Flöte, 2 Trompeten, 2 Posaunen (alternativ ist die 2. Posaune als Fagott besetzt, für das auch Einzelstimmen noch existieren), Glockenspiel, Vibraphon, Röhrenglocken, Kontrabass sowie eine beachtliche Batterie an Schlaginstrumentarium darunter Woodblocks und Tamtam. Passagenweise ist die Perkussionspartie selbst von den vorgesehenen zwei Spielern kaum zu bedienen. Insofern wäre unter den sieben Instrumenten dieser gesamte Schlagzeugapparat in seiner differenzierten Vielfalt als ein Instrument subsummiert.

Zugrunde liegt der Text des Matthäusevangeliums aus dem 28. Kapitel, der die Entdeckung des leeren Grabes durch Maria Magdalena und ‚die andere Maria' beschreibt. Dabei übernimmt der Bariton (bei der Uraufführung Rolf Dieter Krüll) abweichend von der klassischen Tenorbesetzung die Rolle des Evangelisten. Der Engel, der die Botschaft der Auferstehung verkündet und den Frauen und Jüngern den Weg nach Galiläa weist, wird traditionsgemäß vom Sopran übernommen. Der Chor, jeweils zweistimmig in Koppelung der Frauen- und Männerstimmen, hat nur einen einzigen Satz zu singen: „Der Herr ist auferstanden von den

[156] Stegbauer, H.: *Akustik der Seele*, a.a.O.; S. 207/208
[157] Frintrop, S.: Werkverzeichnis, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr*, a.a. O.; S. 63

Toten, Alleluja. Er ist wahrhaftig auferstanden von den Toten, Alleluja.“ Dieser Text, ursprünglich der Ostergruß der orthodoxen Gläubigen, ist das einzige Textelement, das zur lutherischen Bibelstelle hinzutritt und den Schlusschor bildet.

Verweisen die Vogelrufe der Flöte im kurzen „Prélude“ ebenso auf den Ostermorgen am Grab wie auf Messiaen, so ist das Finale nun unter Einbeziehung des Chores eine Apotheose der Messiaenverehrung. Der genannte Text wird nämlich ausschließlich dem chorischen Kernmotiv des zweiten Satzes der ‚Trois petites liturgies’ des französischen Komponisten unterlegt, die Blarr 1968 beim 1. Messiaenfest in Düsseldorf als Ganzes zur Aufführung bringen wird:



Blarr, O. G.: *Osterperikope*; Vervielfältigungsvorlage der vollständigen Chorstimme auf Pergamentpapier[158]

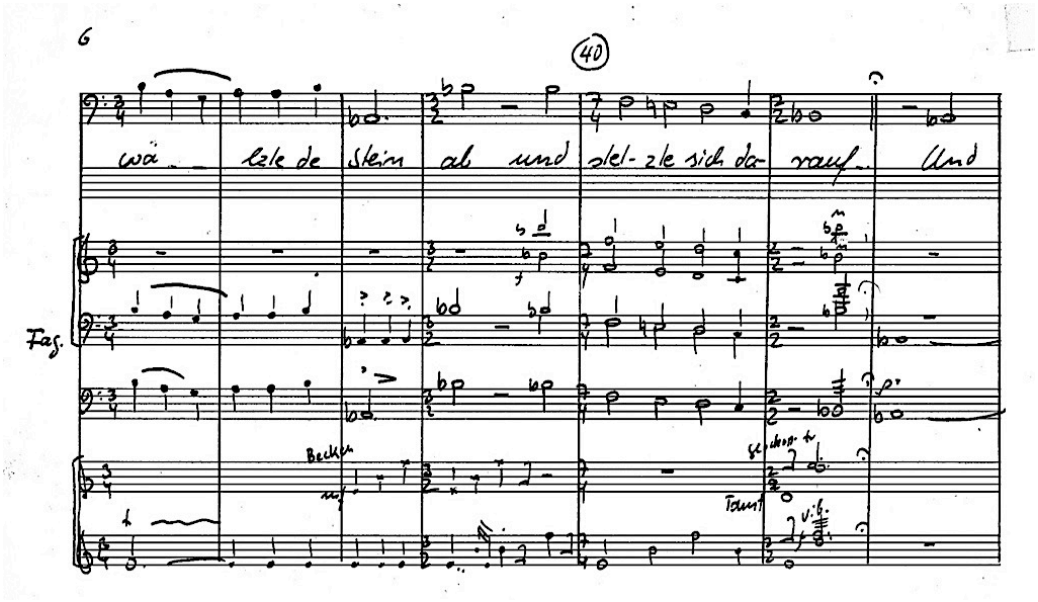
Frauen- und Männerstimmen je für sich, dann wieder gemeinsam, mehrfach hymnisch wiederholt, eingehüllt in unisono geführte Instrumentalstimmen mit der gesamten Besetzung zunächst in G, dann unvermittelt und unverbunden nach A gerückt, ist die Kantorei hier Teil einer für die Sänger völlig neuen Musik und Klanglichkeit, ohne dass diese im Geringsten dabei mit den üblichen Schwierigkeiten konfrontiert werden.

Jahrzehnte später wird Blarr in seinem Himmelfahrtsoratorium in ähnlicher Weise mit einem griffigen hymnischen ‚Pattern’ das gesamte Publikum in das ekstatische finale Geschehen einbeziehen.

Auch in den vorhergehenden Sätzen versucht Blarr kompositorische Mittel der Zeit um 1963 einzubringen, dabei aber Ausführende wie Hörer einzubinden und zu überzeugen. Die Schilderung ist bildhaft: Dem frühmorgendlichen „Prélude“ folgt ein Moment der Ruhe, der Stagnation, der vorsichtigen Annäherung, so wie

[158] Persönliches Archiv Blarr

die Erzählung beginnt. Ein Erdbeben, das Aufspringen des Felsens wird mit Bläserfanfare, Glockenspiel, Tamtam und Becken sinnfällig untermalt; der Erzähler verfällt in ein aufgeregt rasendes Tempo (die Dauer der Viertel ist mit der Metronomzahl 200 angegeben), als er die Erscheinung des Engels beschreibt. Die sprachmetrische Gliederung folgt dem schaupielerischen Duktus; Rhythmus entsteht unmittelbar aus Prosasprache, wobei die einzelnen Instrumente sowohl geschickt kolorieren wie den Bariton stützen:



Blarr, O. G.: *Osterperikope*. T.36-42; Deklamation und instrumentale Unterstützung der Singstimme[159]

Eine kleine Fanfare begrüßt den Engel, bevor ähnlich wie zuvor dem Erzähler eine annähernd zwölftönige Linie ihm zugeordnet wird. Der offenkundig angestrebte Versuch, Sanglichkeit dabei zu bewahren, führt zu Ungenauigkeiten der Abfolge innerhalb der Reihe, die aber dem musikalischen Fluß eher dienlich sind.

Aus heutiger Sicht rückschauend betrachtet ist es erstaunlich, welch apodiktische Bindung der Gedanke der zwölftönigen Reihe entfaltet hat. Die Kantate ist differenziert und einfallsreich instrumentiert. Sie ist liturgiegemäß als Verkündigung des zentralen christlichen Evangeliums, ohne den avantgardistischen Anspruch zu verleugnen. Sie zeigt eruptive Frische, Originalität und Expressivität, wobei die vornehmlich zeitlichen Grenzen der Entfaltung als Musik zum Gebrauche natürlich deutlich sind. Da hinein wirken Reihentechniken wie gezwungen, starr gegen die musikalische Erfindung wirkend.

Auch 1964 begrüßt Blarr das Osterfest mit „Versus paschalis“ auf Texte von Ingeborg Bachmann und dem NT.[160] Hier war eine innerkirchliche Aufführung der politischen Ausrichtung und sehr direkten Sprache wegen für das „Konsistorium“ gar nicht statthaft; die Uraufführung erfolgt an säkularem Ort im Hause Sack zu

[159] Manuskriptkopie 1986, Persönliches Archiv Blarr

[160] hier und im Folgenden: ‚Neues Testament’; entsprechend AT: ‚Altes Testament’ als Hauptbücher der Bibel.

Düsseldorf. Die 1965 dann für die jetzt auch so genannte „Osterkantate“ verwendeten Texte aus Neuguinea waren dagegen wieder kirchlich ästimiert. Sie repräsentierten eine Kirche, die sich gerne als weltumspannend zeigte, nicht aber als allzu kritisch eingestellt zum gesellschaftlichen Konsens der deutschen Nachkriegszeit. Die Uraufführung konnte am Ostersonntag 18. April in der Neanderkirche stattfinden.

Von der angenommenen Verbindlichkeit reihentechnischer Ideologie, die im Zeitalter eines musikalischen Pluralismus so überzogen erscheint, musste Blarr sich durch konkret innermusikalischen Vollzug ganz allmählich lösen.

B. 1.2.4. Ausbruch; Free music und experimentelle gelenkte Inspiration, Werke in graphischer Notation

„...als wir alle mit langen Haaren herumliefen und auf die Revolution warteten....“[161]*:*

Im Jahre 1960 erscheint in Amerika eine Platte des Jazzsaxophonisten Ornette Coleman mit dem Titel „Free Jazz“. Dieser Begriff findet Anwendung für eine musikalische Richtung, die gekennzeichnet ist durch Bindung an Jazz und Improvisation auf der einen Seite wie auch Offenheit für Einflüsse der Avantgarde wie Emanzipation der Dissonanz, die Kombination von Klängen und Geräuschen, Cluster und Dekonstruktivismen auf der anderen Seite. Expression und kraftvolle Intensität, Subjektivierung und Politisierung sind weitere Merkmale dieses Stils, der als Gesamtverständnis einer als revolutionär gefühlten Lebenswirklichkeit über das rein Musikalische weit hinausreicht.

Konstruktion wird von Improvisation abgelöst, Festlegung und kompositorische Arbeit durch Intuition und eine willkürlich erscheinende Kreativität ersetzt. Neue Spieltechniken, gezielt hässliche Klänge wie Grunzen, Pfeifen, Quaken erweitern das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten hin zu einem ekstatisch-anarchischen Ereignis für Spieler und Hörer.

In Europa sind London, Amsterdam und die Niederlande, mit geringer zeitlicher Verzögerung von dort aus wieder die Rheinlande Zentren des neuen Stils: Willem Breuker, Pierre Courbois, Carr, Priestley und Fairweather, Albert Mangelsdorff sind Gründer von Bands und Ensembles und deren Exponenten. Der Jazzpianist Alexander von Schlippenbach, auch Schüler von Bernd Alois Zimmermann Anfang der 1960er Jahre mit seinem Trio gibt wesentliche Impulse dieses Stils für Deutschland. Cecil Taylors pianistische Kraft beeindruckt. Misha Mengelberg als

[161] Anmerkung Blarrs bei der Übergabe des Materials zu diesen Stücken an den Verfasser am 14. März 2012

Protagonist der europäischen Szene gründet in Holland den bis heute aktiven und permanent verjüngten Instant Composers Pool (ICP). [162]

Im niederrheinischen Städtchen Moers wird 1968 eine Kneipengaststätte „Die Röhre“ in einer alten Lagerhalle eröffnet, deren Hauptprogrammpunkt Live-Aufführungen von Free Jazz Ensembles sind. Hieraus geht 1972 das unter freiem Himmel gehaltene Moers-Festival als zentrales Forum der Free Jazz Szene hervor. Beide, Festival und Gaststätte mit Programmschwerpunkt improvisierter aktueller Musik existieren bis heute.

Ebenfalls 1968 erscheint im Schwann Verlag in der Reihe ams Studio eine Schallplatte mit Werken Blarrs für ‚free music ensemble’ und Orgel mit Texten von Ernesto Cardenal, Ingeborg Bachmann, Rudolf Otto Wiemer und der in Düsseldorf ansässigen Eva Zeller. Diese Namen belegen die politische Richtung von Blarrs Denken und künstlerischem Handeln in den späteren 60er Jahren.

Er nennt selbst als geistige Hintergründe in dieser Zeit:

- *Vietnamkrieg*
- *sexuelle Revolution*
- *innerkirchlich für die evangelische Seite das Ringen um „Entnazifizierung“, katholischerseits das zweite Vatikanische Konzil und seine Folgen.*
  In beiden Kirchen fasst die Befreiungstheologie Fuß; die versucht die revolutionären Gedanken des Neuen Testaments in die politische Alltagswirklichkeit umzusetzen bis hin zur gewaltbereiten Auseinandersetzung. Das „Heil im Diesseits“ ist erklärtes Ziel. (Zusammenfassung durch den Verfasser)

Nach eigenem Bekunden wertet Blarr diese theologische Richtung heute sehr offen und recht distanziert: „*Ich habe das* (sc. ‚das Heil im Diesseits zu finden’, d. Verf.) *schon immer für Quatsch gehalten*“.[163]

[162] „Wild, hymnisch, spirituell, revolutionär“, so charakterisiert Christian Broecking in: *DIE ZEIT*- online. Hamburg, 14. Mai 2007. URL: www.zeit.de/musik/genreuebersichten/freejazz, Download 31.Dez.2013

[163] Anmerkung Blarrs bei der Übergabe des Materials zu diesen Stücken an den Verfasser am 14. März 2012

[164]

Beim Internationalen Orgelfestival in Arnhem/NL 1968 treffen sich Oskar Gottlieb Blarr als Organist und Komponist, Pierre Courbois, Percussion, Erwin Sommer, Vibraphon, Boy Raaymakers, Trompete und Flügelhorn, Ferdi Rikkers am Kontrabaß und Peter van der Locht, Saxophon und Flöte zu einem musikalischen Zusammenwirken, bei dem schließlich auch *„die Glocken eines Carillons erklingen...Es ist das aus dem Trümmerschutt geborgene Glockenspiel der Grote Kerk in Arnhem, die im zweiten Weltkrieg fast vollständig zerstört worden war.“*[165]

Der Saxophonist und Flötist Peter van der Locht gibt ein weiteres gutes Beispiel für die Vernetzung der Kunstrichtungen in diesen Jahren, denn er ist ebenso Bildhauer wie Musiker.[166] Erstaunlich aus heutiger Sicht ist, dass ein sehr bekanntes frei improvisierendes Jazzensemble mit einem Kirchenmusiker zusammenwirkt, der bis dahin eher der strengen, konstruierenden Richtung zuzurechnen ist, und dessen Ideen mitträgt und umsetzt. So vermerkt auch der Covertext:

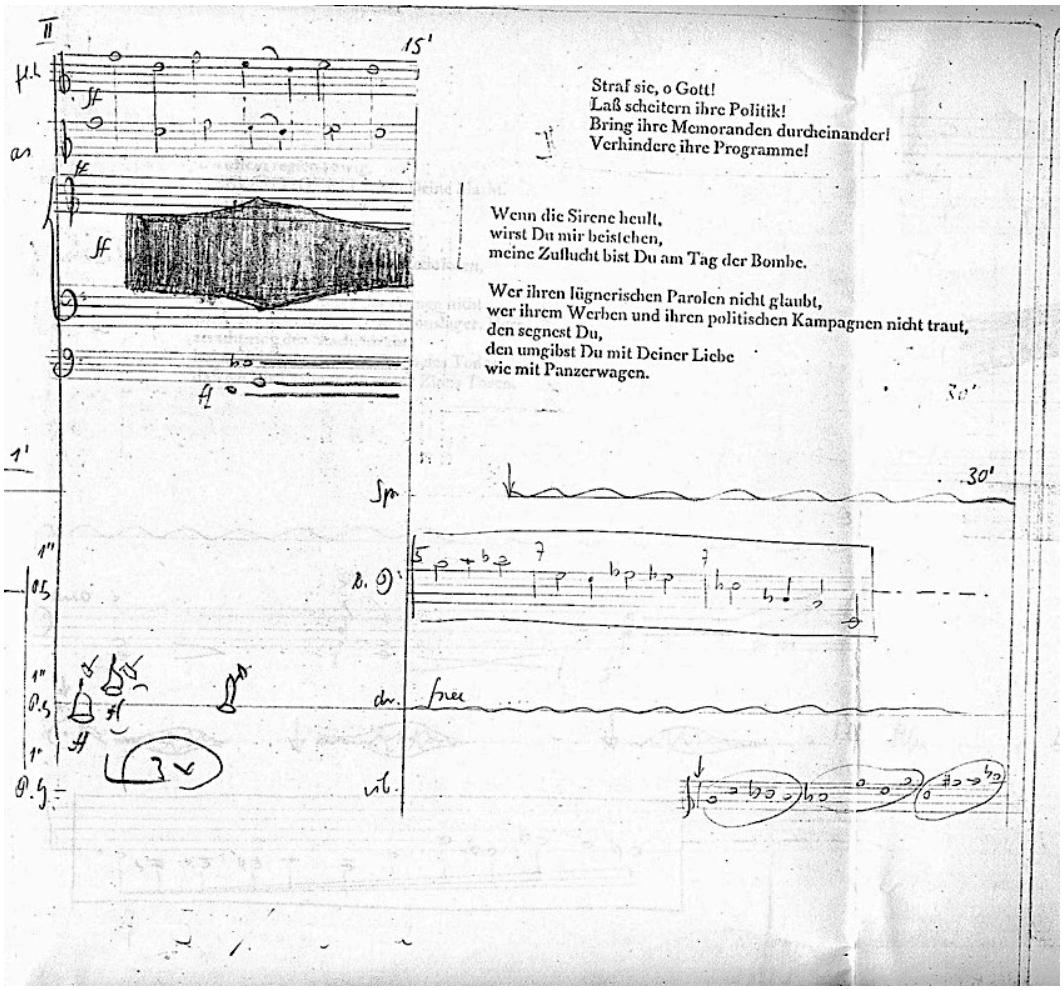
> *„ ‚Free music und Orgel’ greift wesentliche Tendenzen neuer geistlicher Musik auf:*
>
> 1. *Die Annäherung zweier bisher getrennter Stilbereiche – Zwölftonmusik und Jazz.*
> 2. *Die Wiedergewinnung der kollektiven und spontanen musikalischen Äußerung – Gruppenimprovisation,*
> 3. *Die Wiedergewinnung der politischen Dimension im religiösen Text.*

[164] LP f*ree music und orgel.* Düsseldorf 1968 (Schwann, ams studio 505, Frontseite Cover, im Archiv Blarr)

[165] Covertext der LP f*ree music und orgel*, a.a.O.

[166] Geboren wurde van der Locht 1946 in Millingen bei Rees. Er war Dozent an der Kunsthochschule Arnheim und ist heute Professor für Bildhauerei in Shanghai. Hierhin gehört auch sein bekanntestes Werk: ‚The five ports of Shanghai’. Eigene Website Peter van der Locht. URL: www.pvandelocht.nl; Download vom 24. März 2012

... Freie Jazzmusik, sog. ‚free music' geht eine Verbindung mit zeitgenössischer Kunstmusik ein.[167]



Blarr, O. G.: *psalmus.* Aussschnitt [168]

Das dritte Element neben den genannten Stilbereichen der bemerkenswerten Veröffentlichung ist die Sprache. Ernesto Cardenal[169] war seinerzeit mit seinem Psalmenbuch ‚*Zerschneide den Stacheldraht'* bekannt geworden. Seine Texte liegen den Stücken ‚Psalmus für Orgel, free music ensemble und Sprecher' sowie dem ‚Gloria für Percussions; Gruppenimprovisation für free music ensemble, Orgel und Turmglockenspiel' zugrunde.

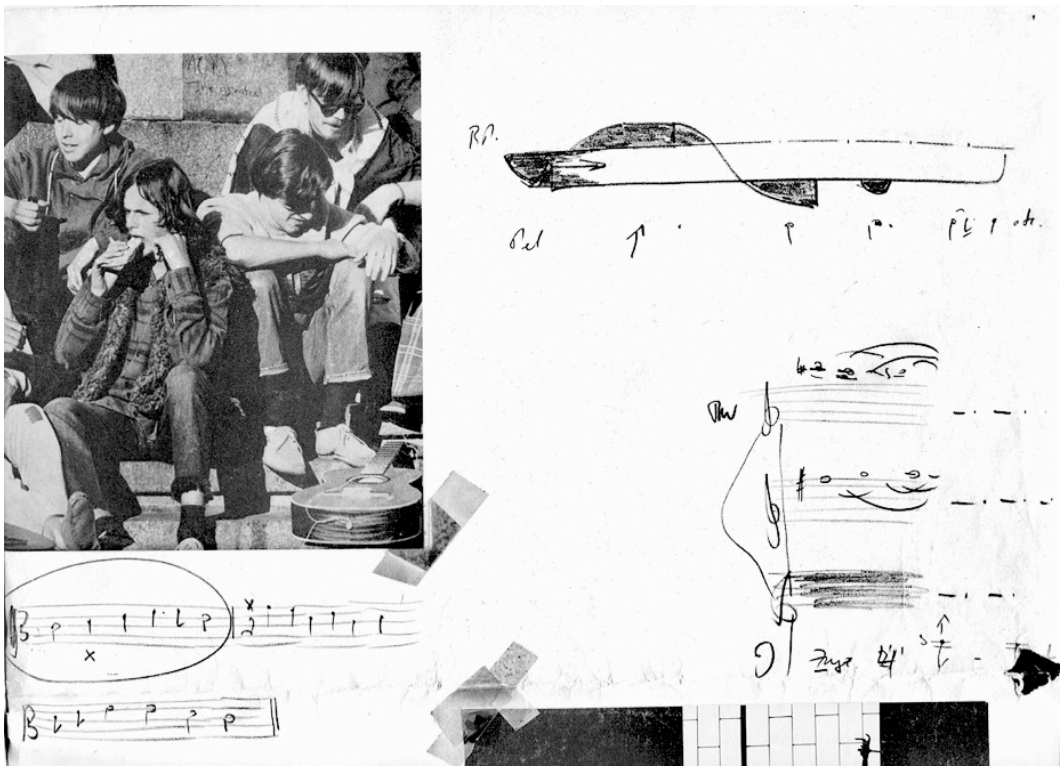
Bachmann, Wiemer und Zeller gehören zu den deutschsprachigen Autoren, denen das radikale politische Bekenntnis in der Kunst Anliegen ist. Für das Stück ‚Da pacem, Drei Plakate für Orgel und Sprecher' hat Blarr Texte dieser Autoren zusammen mit Bildern von Truppen, Kriegsopfern und einem Holzschnitt eines Cruzifix, diesen mit einem Text Franz von Assisis, auf die Rückseiten alter Plakate ge-

[167] Covertext der LP f*ree music und orgel*, a.a.O.

[168] Persönliches Archiv Blarr

[169] Ernesto Cardenal, geb. 1925, südamerikanischer, suspendierter, Priester, Dichter und Politiker ist heute noch insbesondere auch im deutschsprachigen Raum aktiv, zusammen mit dem Schauspieler und Fernsehmoderator Dietmar Schönherr, geb. 1926, für die Organisation *Casa de los tres mundos.*

klebt und mit Spielanweisungen in grafischer Notation versehen. Damit werden recht präzise die organisatorischen Abläufe geregelt, Spannungen und Ausdünnungen markiert. Tonale Vorgaben gibt es nicht, bis auf ein kleines choralartiges Motiv. Auch Zitate von Berthold Brecht, die nicht gelesen werden, sondern als optische Inspirationsquelle dienen, finden sich auf den Vorlagen.



Blarr, O. G.: *Da pacem.* Ausschnitt mit Bild und Choralzitat[170]

Auch ‚Kyrie' ist ausschließlich grafisch notiert. ‚Psalmus' hat eine Mischnotation aus motivischen Elementen, kontrapunktischen – metrischen Abläufen, Clustertechniken und Instrumentationsanweisungen. In ‚Psalmus' wird die Choralmelodie „Mit Fried und Freud' ich fahr dahin" zitiert; die auch dem im Folgenden untersuchten „Canticum Simeonis" von Blarr zugrunde liegt, das in strenger achtstimmiger Kontrapunktik genau ausnotiert im gleichen Zeitraum entstanden ist.

Neben dieser, für Blarr unvermeidlichen Verankerung im Choral ist ebenso das Spätmittelalter weiter präsent: Die Aufnahme enthält ein originales dreistimmiges Organum ‚Benedicamus domino' der Notre-Dame-Schule des 13. Jahrhunderts, instrumentiert für Orgel mit Schlagwerk als eigenständiger, origineller Zutat. Dass diese Organa auch zu ihrer Entstehungszeit mit Schlaginstrumenten aufgeführt wurden, galt zur Entstehungszeit des blarrschen Stückes noch keineswegs als gesichert. Eher herrschte die Ansicht vor, es sei reine Vokalmusik. Das letzte Stück der Platte ist eine kollektive Improvisation über das zuvor aufgenommene organum 'Benedicamus domino'.

[170] Persönliches Archiv Blarr

Die hier aufgenommenen Stücke gehören zu einer ganzen Werkgruppe Blarrs aus den Jahren von 1968 bis in die Mitte der siebziger Jahre. Dabei wird die Zusammenarbeit zwischen Blarr und der ‚Free music group' von Pierre Courbois erfolgreich fortgesetzt.

Unter der Bezeichnung ‚Oskars Churchtett' für diese Formation setzt Blarr mit „Coelos ascendit hodie" 1969 in der Neanderkirche schon einmal einen Akzent auf das Himmelfahrtsfest, das im evangelischen liturgischen Kalender an sich eine eher untergeordnete Rolle spielt. Für sein viertes großes Oratorium wird er diese Thematik 2010 wieder aufgreifen.

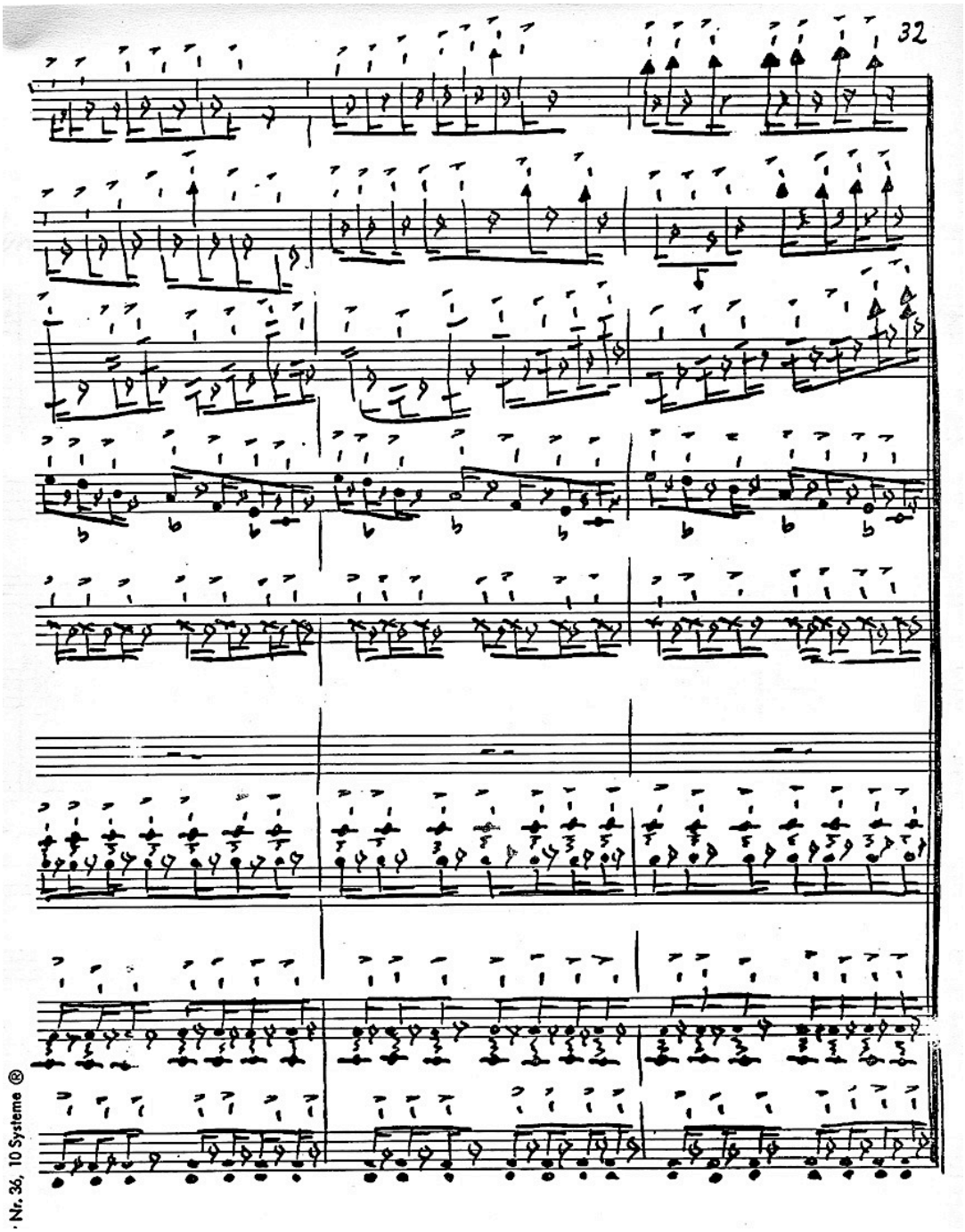
Der WDR macht am 27. Feb. 1970 eine eigene Produktion in Köln mit:

-„a o e", musikalische Polemik für Sprecher, Orgel und free music group;

-„ff-pp" für Sopran, Orgel und free music group und

-„Tiento nach Coelho" für Orgel und free music group.

„Acclamations" , wieder mit Texten Ernesto Cardenals, wird mit gleicher Besetzung sowie mit Marlis Giesen (Sopran) und Gert Westphal als Sprecher bei den Berliner Festwochen 1970 aufgeführt und von den Sendern NDR, SFB und WDR produziert. Weitere Aufführungen folgen beim WDR, bei Festivals der Neuen Musik in Kassel und Hannover 1971.

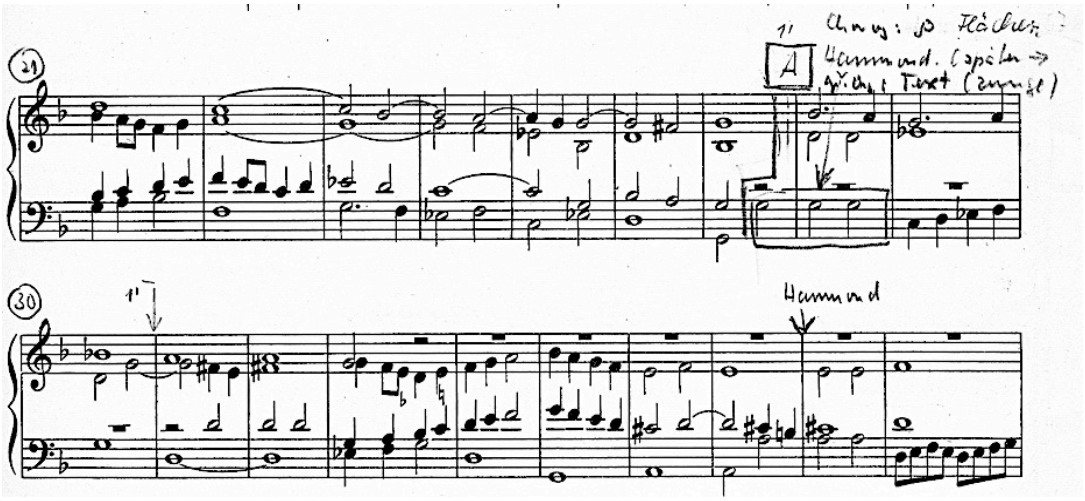


Blarr, O. G.: *Acclamations.* Ausschnitt aus dem Finale[171]

Den Werken dieser Gruppe liegen „*suggestive Partituren*“ zugrunde, die Formales sehr genau ordnen, zeitliche und dynamische Abläufe präzise festlegen, darüberhinaus den Interpreten große Freiheiten für intuitives Spiel lassen. Mit medialen Elementen, Texten und Bildern sind wie beschrieben zusätzliche Anregungen dafür gegeben. Gelegentlich finden sich motivische Hinweise, so in „Coelos ascendit“ eine aufsteigende G-Dur Tonleiter, in dynamischen Stufen vom ppp zum f, mit archaisierenden Longen notiert und eine an Psalmodie erinnernde Kadenzfloskel im ff in gleicher Darstellung.

[171] Persönliches Archiv Blarr.

Dem „Tiento“ (P. Manuel Rodrigues Coelho[172] selbst schreibt ‚Tento’) liegt als klassisches Werk altspanischer Orgelkunst das „Segundo Tento do segundo tom por b mol“, Lissabon 1620, zugrunde. Die etwas verwirrende Tonartbezeichnung des Titels bezeichnet den 2. Psalmmodus, in der Regel von g aus mit eben kleiner Terz (‚b mol’) notiert. Im Tiento werden Floskeln dieses Psalmmodells melodisch und kontrapunktisch verarbeitet.

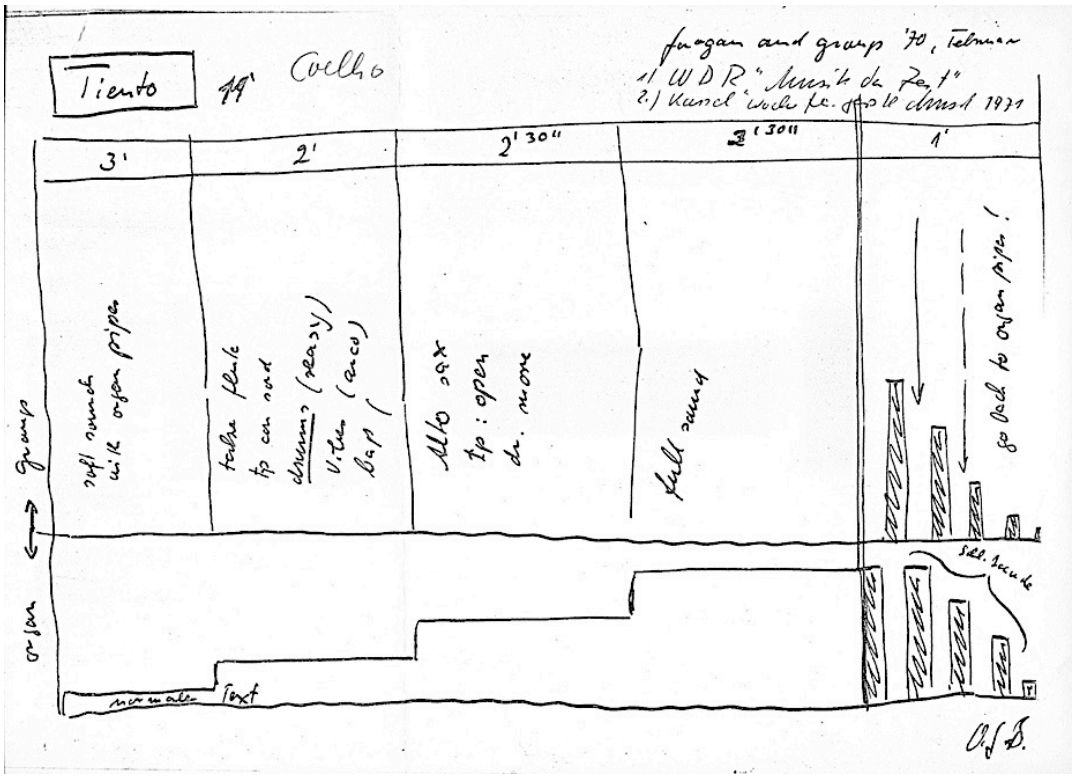


Coelho, Rodrigues: *Tento*, T.21 – 39, mit Einzeichnungen Blarrs für die Aufnahme[173]

Der originale Notentext (verwendet wurde die Ausgabe von Kastner, Schott, Mainz 1936) wird von der großen klassischen Orgel original durchgeführt. Bei der Aufnahme ist es die Klaisorgel im großen Sendesaal des WDR. Hiermit kontrastiert im free-music-ensemble die elektronische Hammond-Orgel, die melodische Bausteinchen aus dem Original verarbeiten soll. Blarr gliedert die Vorlage in sechs Abschnitte von einer bis gut zwei Minuten Dauer, denen jeweils charakteristische Improvisationen zugeordnet werden. Nebenbei, ganz praktisch, erlaubt diese Technik und Gliederung ein leichtes Arbeiten „auf Schnitt“, bei dem nicht so gelungene Abschnitte unter Erhalt der augenblicklichen improvisatorischen Spannung unmittelbar wiederholt werden können.

[172] Portugiesischer Komponist, geb. 1555, + 1635; vgl auch Apel, Willi: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel 1972

[173] hier: Persönliches Archiv Blarr



Blarr, O. G.: *Tiento nach Coelho.* Übersichtsplan[174]

„Wind and Water-music“ von 1972 nutzt die Möglichkeiten der mechanischen Registertraktur an der Neanderorgel zur Erzeugung neuer Klänge aus, dies in Kombination mit Nachtigall und Windlasso, die an die alten „Schnurrpfeifereien“ der barocken Orgel erinnern, deren sich ja einige in der Bartensteiner Orgel in Blarrs Heimat fanden.[175]

„Play max“ von 1973 – erinnert werden soll an Max Regers hundertsten Geburtstag - ist ein Orgelsolostück, das auch dem hier besprochenen Genre noch zugeordnet werden kann.

Mit „Autophoneumen“ - gemeint sind tatsächlich die Geräusche und ‚Lebensäußerungen’ von Autos - für 4 Solostimmen, 8 Chorgruppen und Tonband greift Blarr unter dem Untertitel ‚Gebete wegen der Verbrennungsmotoren’ eine umweltpolitische Thematik auf. [176] Uraufgeführt 1974 in der Neanderkirche wird dieses Stück wiederum vom WDR produziert.

Angesichts der großen öffentlichen Aufmerksamkeit zu ihrer Zeit ordnet Blarr selbst diese Werke heute musikgeschichtlich ein als *„Raketen, die irgendwo verglüht sind“* [177]

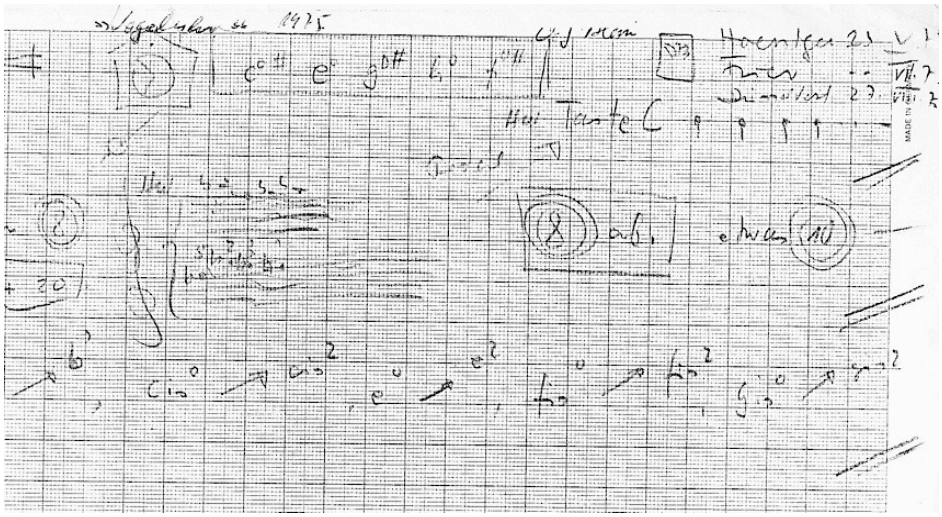
[174] Persönliches Archiv Blarr
[175] Disposition S. 285
[176] NB: Blarr hat bis heute keinen Führerschein.
[177] Gespräch mit dem Verfasser im März 2011

B. 1.2.4.1. D-A-C-H (BlarrVz III-9) und verwandte Werke

Ist „....qui tollis“ (BlarrVz III-4, vgl. S. 77) auch weitgehend grafisch notiert, so verläßt „D-A-C-H, Erinnerung an einen Dichter aus Ostpreußen“[178], die klassische Notation völlig; sie ist aber auch keine frei auszuführende Improvisationsanweisung: Auf rotem Millimeterpapier zusammengeklebte, eng, schwer entzifferbar mit Bleistift beschriebene Skizzen (zusätzlich einzelne erläuternde Papierbögen über die Einbeziehung eines Tonbandes) lassen eine Fremdaufführung kaum mehr zu. Der Autor selbst bezeichnet die Vorlagen heute untertreibend als „*nicht durchkomponierte Modelle zum Improvisieren*“ [179], als einen Schwebezustand zwischen Festlegung und Erfindung.

Seine besondere Gewichtung erhält das Stück durch den biografischen Aspekt: es ist Ausfluss einer halblegalen Reise des Komponisten 1972 in die ostpreußische Heimat mit dem Taxi auf dem Rückweg vom Warschauer Herbst, zur Zeit des kommunistischen Blocks ein gewagtes Abenteuer.[180]

1975 uraufgeführt an der kleinen Barockorgel in niederrheinischen Hoerstgen[181] entstand in ähnlicher Notationstechnik noch „Die Vogeluhr“, bei dem zur Orgel eine kleine Schwarzwälder Kuckucksuhr hinzutritt, die vom Spieler mitbedient wird ähnlich wie Pauke und Rehpfeife in den „Seufzern für BAZI“:



Blarr, O. G.: *Die Vogeluhr*, Ausschnitt[182]

[178] Simon Dach, (1605- 1659) aus Königsberg, ist über sein Werk mehr Menschen bekannt als sein Name geläufig: Er ist der Dichter des in der Fassung Friedrich Silchers (1789-1860) unsterblich gewordenen Volksliedes „Ännchen von Tharau“. Das dieses „Ännchen“ im wirklichen Leben Anna Neander hieß, mag Blarrs Wahl des Sujets noch unterstützt haben.

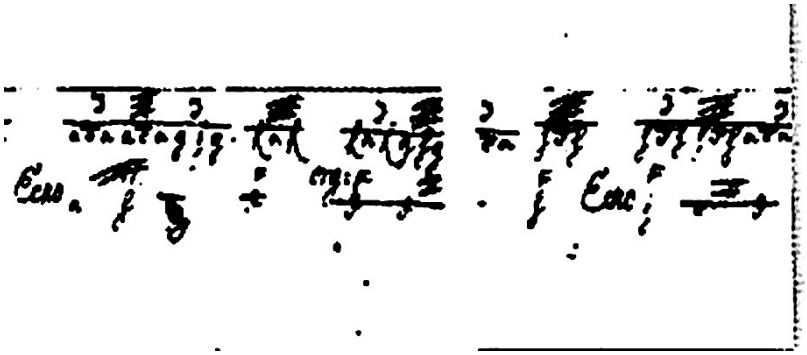
[179] Gepräch des Verfassers mit Blarr, März 2011

[180] Reisen in den sogenannten Ostblock waren durch die damalige Entspannungspolitik allmählich für den Einzelnen möglich.

[181] Diese Orgel von Thomas Weidtmann 1731 wurde 1971 von Ahrend und Brunzema restauriert: 13 Register mit angehängtem Pedal in einem barocken Gehäuse, das denen der Orgeln Teschemachers wie z.B. Düsseldorf, (Bergerkirche) sehr ähnlich war. Göttert, Karl-Heinz und Isenberg, Eckart: *Orgeln im Ruhrgebiet*. Bachem, Köln 2010

[182] Persönliches Archiv Blarr

Dieses ebenfalls „nicht durchkomponierte Modell“ erinnert dennoch in seiner recht präzisen Notation an ein altes und ursprüngliches Verfahren der Sicherung von Notentext in der Orgelpraxis: Zum Vergleich hier ein Tabulaturausschnitt des Nicolaus Bruhns, entstanden um 1690:



Bruhns, Nikolaus: *Präludium e-moll*, Manuskript. Tabulaturausschnitt [183]

Auch für die Orgeltabulatur ist es ja Wesensmerkmal, dass sie nicht allgemeinverständlich und nicht immer zur Gänze verbindlich ist, hingegen regionale Ausprägung und Charakteristik hatte und damit vor allem der eigenen Aufführung des Komponisten bzw. seinem Schülerkreise diente. Erst durch die Umschrift späterer Generationen in übliche Notation wird der durchgestaltete Gehalt der Tabulatur unveränderlicher Text.

Wie Johann Mattheson berichtet, war Bruhns übrigens ebenfalls dafür berühmt, die Orgel mit einem anderen Instrument gleichzeitig zu bedienen, gegebenenfalls auch dazu zu singen.[184]

B. 1.2.5. Ausflug in die Elektronik

Ein einziges Mal setzt sich Blarr dann doch mit elektronischer Musik auseinander in der Studie „E 1“ für Synthesizer von 1974. Die Arbeit Milko Kelemens an der Düsseldorfer Hochschule mit elektronischen Klängen regte wohl mit hierzu an. Die Abneigung bleibt, der Weg wird nicht fortgesetzt. (vgl. folgenden Abschnitt)

B. 1.2.6. Arbeit bei Penderecki

Im Covertext der LP mit Pierre Courbois und seinem free-music-Ensemble wird Blarr ausdrücklich als Schüler Pendereckis genannt, ungeachtet des großen Gegensatzes zwischen den streng durchkomponierten Werken, die im Rahmen des Studiums entstanden, und den gemeinsamen freien Improvisationen zwischen Orgel und Ensemble.

[183] hier nach Greif, Thomas: *Toccata et cetera.* Altenburg 2009; S. 41
[184] vgl. Mattheson, Johann: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg 1740; S. 26

B.1.2.6.1. „Canticum Simeonis“ (BlarrVz IV-4) zu acht Stimmen a cappella

Zu den wenigen reinen a-cappella-Werken Blarrs gehört das frühe „Nunc dimittis“, entstanden 1967-1968. „*Meinem verehrten Lehrer Krzysztof Penderecki*“ steht darüber und ganz offensichtlich steht Blarr hier stark unter dem Einfluss des berühmten „Stabat mater“ und der Lukas-Passion des polnischen Meisters.

Dieser, obwohl nur ein Jahr älter als Blarr, wird bereits 1958 Dozent an der Musikhochschule Krakau und findet über die Donaueschinger Musiktage mit „Anaklasis“ für 48 Streicher und Schlagwerk (UA 1960) den Weg zu internationaler Aufmerksamkeit. 1961 folgt „Threnos (Threnodie) - Den Opfern von Hiroshima, für 52 Saiteninstrumente“. Das berühmte „Stabat mater“ von 1962 für drei vierstimmige Chöre a cappella ist Grundlage für einen Kompositionsauftrag des WDR an Penderecki, der zu seiner „Lukas-Passion“ (UA Münster, Paulus-Dom 1966), führt, mit der er auch heute noch, nach einem umfangreichen Lebenswerk mit einigen erheblichen Stilwandlungen, identifiziert wird.

Penderecki hatte 1966-1968 einen Lehrauftrag an der Folkwang-Hochschule Essen und Blarr seinerseits hatte keinen Moment gezögert, sich dort einzuschreiben:

„… Bazi [185] ging dann weg zur Villa Massimo [186]. Ich wollte nicht zu König [187] gehen, weil ich auf die elektronische Musik keine Lust hatte. Also bin ich zu Penderecki gegangen, und Penderecki hat mich erst mal im Kontrapunkt geprüft … sehr witzig, musste ich Kontrapunkt setzen … Dann haben wir Instrumentationsgeschichten gemacht, ich habe erst mal eine Beethovensonate, dann Debussy instrumentiert und einige kleinere Stücke.

Das erste Stück bei ihm war „Canticum Simeonis“, für acht Stimmen. Ich war fasziniert von Penderecki, weil er reine Vokalmusik geschrieben hat! Damals war elektronische Musik modern.

Das war also mein erstes Stück bei Penderecki. Ich hatte das Glück, dass das Voorberg dirigiert hat und eine Platte[188] damit aufgenommen hat für Schwann. Gesungen hat das Vokalensemble Hilversum, eine ganz große Adresse damals.“[189]

---

[185] Kürzel für Bernd Alois Zimmermann

[186] Zimmermann erhielt sein erstes Stipendium für einen Aufenthalt in der Villa massimo 1957. Ein zweites wurde im 1964 verliehen. Er nahm es 1965 in Anspruch

[187] Gottfried Michael König, geb. 1926, arbeitete mit Stockhausen im elektronischen Studio des WDR und lehrte an der Musikhochschule Köln in der Nachfolge Zimmermanns.

[188] LP *Musica sacra nova.* Düsseldorf 1970 (Schwann, ams-studio 601)

[189] vgl. S. 401

Diese Aufnahme von der Blarr hier berichtet, fand mit dem auf zeitgenössische Musik spezialisierten N.C.R.V.[190] Vocaal Ensemble unter Leitung von Marinus Voorberg[191] statt. Das Stück ist eines der wenigen Werke Blarrs, die nicht auf einen konkreten Anlass hin für zum Zeitpunkt der Komposition ihm schon bekannte Interpreten geschrieben ist. Für die Möglichkeiten einer Laien-Kantorei ist es zu anspruchsvoll.

Die einzelnen Begriffe des Titels „Canticum Simeonis: Nunc dimittis"; seien kurz dargestellt: Drei sogenannte Cantica – neutestamentliche Gesänge - kennt die Tagzeitenliturgie, die alle drei dem biblischen Evangelium des Lukas entstammen: das ‚Canticum Zachariae' beim Morgengebet, den Laudes; das ‚Magnificat' den Gesang der Gottesmutter Maria für die Vesper am frühen Abend und eben den Gesang des Simeon, das ‚Nunc dimittis', der Teil des Nachtgebetes, der Komplet ist.[192] Dabei ist Simeon ein erblindeter Greis, der im Tempel auf die Ankunft des dem jüdischen Volk verheißenen Messias wartet. Als die Eltern Jesus mit dem Kind zur rituellen Beschneidung in den Tempel kommen, erkennt er in dem Kind den erwarteten Erlöser und bildet in diesen drei Versen seine eigene Erlösung und die des Volkes Gottes ab:

*Nunc dimittis servum tuum Domine, * secundum verbum tuum in pace.*
*Quia viderunt oculi mei salutare tuum, * quod parasti ante faciem omnium populorum,*
*lumen ad revelationem gentium * et gloriam plebis tuae Israel.*[193]

In der Übersetzung Luthers:

Herr, nun lässest du deinen Diener im Frieden fahren, wie du gesagt hast;
Denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitet hast vor allen Völkern,
ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volks Israel.[194]

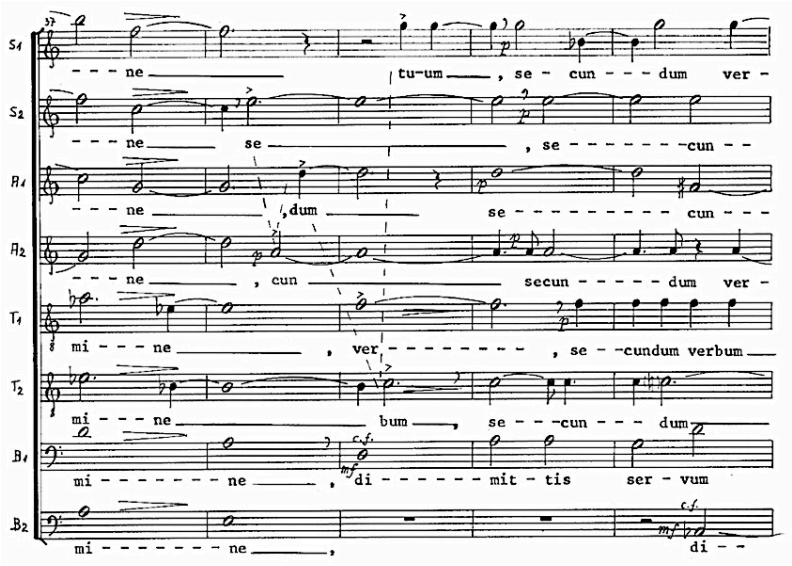
Blarrs Vertonung folgt formal dieser Versaufteilung, wobei Vers zwei und drei durch einen Überhang der Frauenstimmen in den Neubeginn der Männerstimmen verzahnt sind.

Die Notation im gewichtigen 2/2-Takt des ersten Verses lässt das Vorbild der klassischen Vokalpolyphonie wie auch Pendereckis „Stabat mater" erkennen. Entsprechend der friedverheißenden Grundstimmung des Textes findet sich der

[190] Die Nederlandse Christelijke Radio-Vereniging, in Deutschland auch unter „Radio Hilversum" bekannt.
[191] Voorberg übernahm später, 1981, den Südfunk-Chor Stuttgart.
[192] In der anglikanischen Liturgie sind die Cantica „Magnificat" und „Nunc dimittis" Bestandteil des chorischen Abendgebetes, des „Evensongs".
[193] Lateinische Bibelübersetzung Vulgata, Lk 2, 29-32, zitiert nach dem Choralgesangbuch: *liber usualis*, Tournai 1950
[194] Lutherbibel: Lk Kap. 2, Vs. 29-32

Hinweis ‚calmo' (die Metronomangabe des Autors ist MM 56 für die halbe Note); in den vornehmlich ganzen Notenwerten bzw. punktierten Ganzen ist das wirklich ein sehr langsames, stehendes Tempo. Der erste Bass beginnt. Aus den Männerstimmen heraus entfaltet sich ein archaisch anmutendes lineares Geflecht, basierend wiederum auf einer Reihe, die durch Quartsprünge und kurze chromatische Abschnitte charakterisiert ist: des-as-b-h-c-a-d-g-es-ges-f-e.

Streng motettisch durchkonstruiert setzen alle acht Stimmen nacheinander ein, ein crescendo führt zum Wort „domine" - Herr- , dass in kurzen triolischen Werten abrupt homophon erscheint, zunächst in den Frauenstimmen, dann in allen Stimmen. Die Quartenfolgen der Urreihe bestimmen den akkordischen Zusammenklang. Ein kurzer Abgesang folgt, mit kleineren Notenwerten, einer auskomponierten Beschleunigung. Der Text wird in den Stimmen silbenweise verteilt, schließlich auf die Vokale des Wortes ‚pace' (Friede) reduziert. Im Kanon im Tritonusabstand erscheint in den beiden Bassstimmen der cantus firmus „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren" von Melchior Franck[195] mit seinen charakteristischen, ineinandergeschachtelten Quinten.

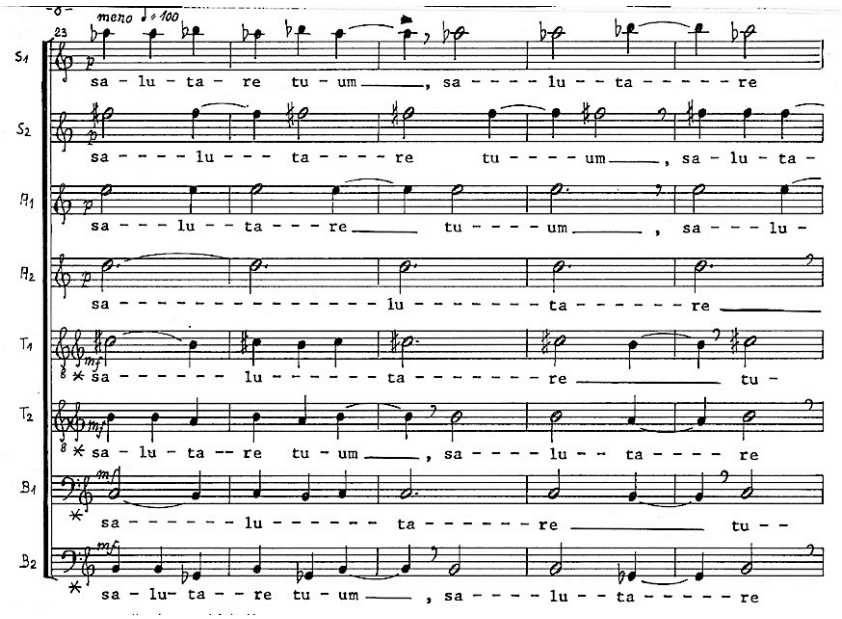


Blarr, O. G.: *Canticum Simeonis*. Teil 1 T. 37 ff.[196]

Der zweite Teile „Quia viderunt" ist wie eine Tripla der alten Vokalmusik nunmehr im ¾-Takt gesetzt, mit der Angabe Viertel 112 entsteht allerdings keine Beschleunigung, vielmehr bleibt das Grundtempo gleich. Der Frauenchor eröffnet mit einem aus Kleinterzen gebildeten Motiv, das sofort kanonisch enggeführt wird im Sekundabstand, dann gespiegelt und mit weiteren kontrapunktischen Künsten durchgeführt wird. Mit dem Wort „salutare tuum" (dein Heilshandeln) treten die Männerstimmen hinzu, allerdings im hohen Falsett zwischen es^1 und

[195] Melchior Franck, ca. 1580-1639; Komponist und Liederdichter, Hofkapellmeister in Coburg
[196] Blarr, O. G.: *Canticum Simeonis*. Bosse, Regensburg 1968 (Bosse 414)

cis[2], so dass aus den nunmehr acht Stimmen in Sopran- und Altlage ein sehr dichter Klang entsteht.



Blarr, O. G.: *Canticum Simeonis*, Teil 2 T. 23 ff.

Ein Übergang in den 4/4 -Takt, Vergrößerung der Notenwerte und Rückkehr der Männerstimmen in die normale Lage markieren den Texteintritt „Quod parasti“ (das du bereitet hast).

Abspaltungen, Umkehrungen und Spiegelungen einzelner Motive der Reihe bilden neues Material, wobei die charakterisierenden Quarten wiederum gut zu hören sind. Mit der kleinen Anmerkung „Echo“ werden durch die Stimmen kurze Abschnitte markiert, die gar keine Echos im herkömmlichen Sinne darstellen; denn kurz vorher erklingt nichts Gleichartiges: Reminiszenzen des Lutherchorals bilden das Material für diese durchaus tonalen Einwürfe.

Eine kurze Coda zitiert Kernwörter: ‚In pace’, ‚Domine’, ‚servum tuum’, die Klänge werden ausgedünnt und verlangsamt. Der Sopran steigt zum dreigestrichenen des hinauf. Im pianissimo verklingt das Stück mit dem tiefen Des der Bässe, was symbolisiert: Der Knecht scheidet in tiefem Frieden, der den ganzen denkbaren Raum umspannt.

In der polyphonen Anlage als reine Vokalmottete und durch den auch hier wieder durchscheinenden protestantischen Choral steht dieses Stück ganz in der klassischen Tradition der evangelischen Kirchenmusik seit den Tagen Johann Walters. Durch die Verwendung der lateinischen Textvorlage ergibt sich eine Verbindung zur katholischen Überlieferung. Das mag auch der Vorbildfunktion Pendereckis geschuldet sein.

Diese Ebenen verknüpft Blarr nun mit durchkonstruierter Reihentechnik, vorsichtigen Avantgardismen wie Sprachaufteilung und Vokalisen, dabei als Chorpraktiker aber immer in gut singbaren Linien bleibend.

Einflüsse Pendereckis sind in seinem Gesamtwerk weiter zu finden: Nicht weniger als fünfmal kommt der Titel „Threnos“ vor. Besetzungen mit vielfach aufgeteilten Streichern sind bleibendes Kennzeichen insbesondere auch in den groß besetzten Werken Blarrs.

B. 1.2.7. Weitere Entwicklung in Werken für Orgel

1965, mit Weihe der neuen Neanderorgel, die am 27. Juni stattfand,[197] erscheint sein Artikel *„Düsseldorf – Stadt neuer Orgeln“*[198] als Werbung und Vorstellung seines neuen Instrumentes.

Erstaunlicherweise führt das neue ‚Werkzeug’ nicht zu einer Schaffensexplosion von Orgelstücken. Blarr nähert sich dem Instrument behutsam, als Interpret, und wie geschildert vor allem als Improvisator. Die Möglichkeiten der neuen Neanderorgel erschließt Blarr sich kompositorisch erst nach und nach.

B. 1.2.7.1. ...qui tollis“ Seufzer für BAZI (BlarrVz III-4)

Erst 1971 begibt er sich an ein größeres, festgelegtes Orgelwerk, das allerdings nunmehr die Spezifika seines Instrumentes bis ins Detail ausnutzt: *„’...qui tollis’. Seufzer für BAZI, Threnos für eine vollmechanische orgel (+ rehpfeife und pauke)*“ [Schreibweise dem Original entsprechend] lautet der ebenso präzise und alles Wichtige enthaltende wie befremdende Titel, handelt es sich doch um eine Trauermusik, eine Verarbeitung des schockierenden Selbstmordes des ehemaligen Lehrers B. A. Zimmermann. Das Vorwort lässt ahnen, warum auch dieses zweite größere Orgelwerk in dieser Verbindung steht:

„Mit dem Kürzel BAZI unterschrieb Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) die Mitteilungen auf der Tafel seines Unterrichtsraumes an der Kölner Hochschule.....“

Weiter heißt es: *„Sein Tod (10. August 1970) war ein Schock, unvorbereitet und sinnlos, schwer vereinbar mit seiner Lehrer-Vater-Priester-Begabung. Für mich ist Zimmermann der Komponist geistlicher Musik diese Saekulums, wenngleich kaum eines seiner Werke liturgisch verwendbar ist*.“[199]

---

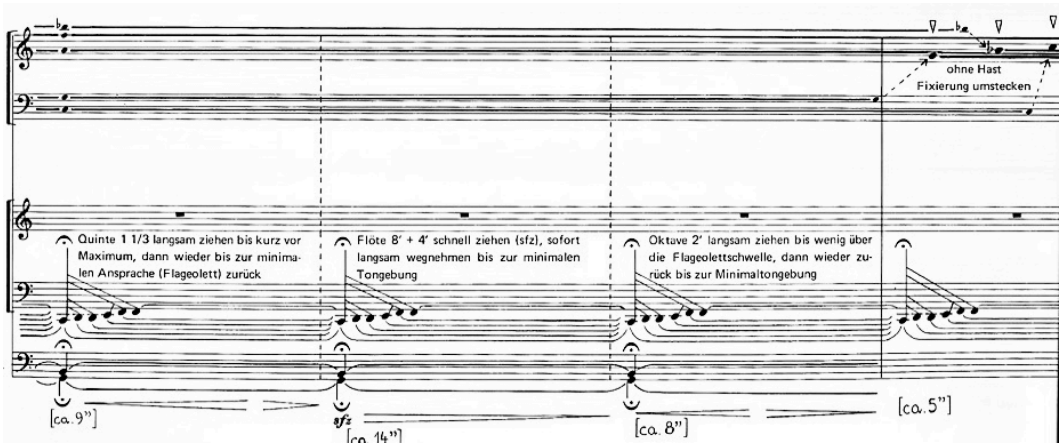
[197] vgl. unten S.290ff.

[198] *Düsseldorfer Hefte*. Jg. 1965, S. 58-59

[199] Blarr, O. G. : *‚...qui tollis’. seufzer für BAZI, Threnos für eine vollmechanische orgel (+ rehpfeife und pauke*). Mainz 1981. Vorwort Blarrs.

Angesichts des Unbegreiflichen bleibt Blarr als Ausdrucksmedium die Orgel, nichts anderes. Wir hören das Gewissen des Kantors anklingen in diesem „*liturgisch kaum verwendbar*“, auch angesichts der menschlichen Katastrophe. Blarr selbst hebt diesen Konflikt auf, indem er „...qui tollis“ am Karfreitag 1971 in der Neanderkirche zum ersten Male spielt.

Überarbeitet wurde der Notentext noch einmal 1981 und schließlich 1987 verlegt.[200] So haben wir ein ausnotiertes Beispiel vorliegen, das die klangliche Behandlung des Instrumentes mit exakt auf die Neanderorgel bezogenen Spielanweisungen in diesen Jahren der free music und Improvisation übermittelt.



Blarr, O. G.: *„...qui tollis“ Seufzer für BAZI*, Ausschnitt S. 3

Das titelgebende Choralzitat aus dem „Agnus dei“ erscheint zunächst mit nacheinander festgesteckten Tönen auf dem Schwellwerk, bleibt in einer achtfüssigen, streichenden Klangfarbe mit nur einer Veränderung als Hintergrundfläche für den gesamten ersten Formabschnitt fest.

Dicht geschichtete Klänge mit jeweils zehn verschiedenen Tönen folgenden auf dem Rückpositiv mit schnarrendem Regalklang in Sechzehnfußlage. Dieses tiefe Knurren wird abgelöst durch die hochliegende Quinte 1 1/3’, dann Flöten und hochliegende Prinzipalregister. Durch unvollständiges Ziehen, wieder teilweises Hineindrücken der mechanischen Registerzüge[201] werden deformierte, flageoletartige Klänge hervorgerufen. Mit Flöte 4’ im Pedal wird zu einem dichten fünfstimmigen Satz des Manuals eine Choralzeile aus Strawinskys „Cantata“ zitiert: „*Nach unserm Tod zeig uns den Ort zu singen ewiglich. Amen*“. Dabei wird das

[200] Blarr, O. G.: *„...qui tollis“ Seufzer für BAZI*. Hamburg 1987 (edition sikorski 804)

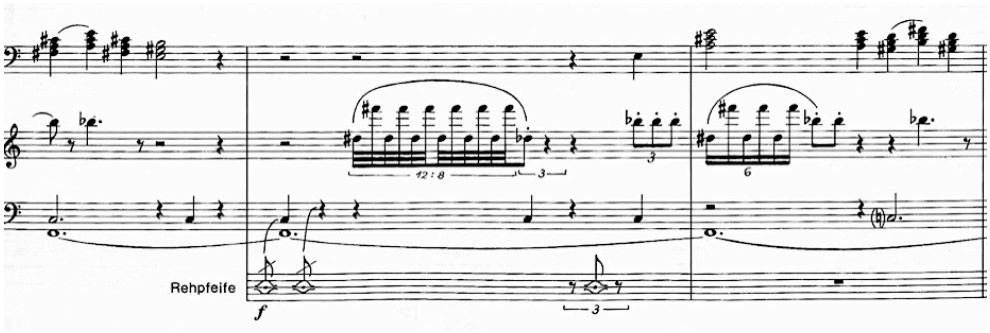
[201] Ligeti verwendete die Technik der nur teilweise zu ziehenden Register als Grundlage seiner Etude Nr.1 „Harmonies“ für Orgel von 1967. Später greift Kagel die Idee in „rrrrr“ von 1979 auf.

hohe Prinzipalregister für den fünfstimmigen Satz so wenig gezogen, dass die Töne nur gerade als Fragment erkennbar werden.[202]

Die Fixierungen werden gelöst. Ein kurzer zweiter Formabschnitt folgt. Wie in einem Aufschrei werden Zungenklänge des Hauptwerkes in Clustern, des Rückpositivs mit repetierenden Sextolen und Tritonusparallelen wie des Doppelpedals im fortissimo als Motivfetzen gegeneinander gestellt.

Der dritte, längste und letzte Formteil zitiert ein Kärntner Totenwachlied im dreistimmigen Organum, wie es der originalen Musizierpraxis dieser Gegend entspricht. Dabei werden über die Hauptstimme diatonische Dreiklänge geschichtet und parallel mitgeführt. Blarr verlangt hierfür ausdrücklich eine intervallreine Stimmung der verwendeten Töne eines leisen 8'-Registers im Schwellwerk, die der Spieler bzw. der Orgelbauer vorher herstellen muss.

Die wiederum verwendete Quinte 1 1/3' stellt einen formalen Bezug zum ersten Teil her. Es erklingen Vogelrufe des Kärntner Eisvogels. Tiefe, lang ausgehaltene Terz- und Tritonusklänge im Doppelpedal grundieren leise. Gleichzeitig soll der Spieler an genau bezeichneten Stellen eine Rehpfeife[203] blasen, die er zu diesem Zweck mit dem Munde halten muss.



Blarr, O. G.: *„...qui tollis" Seufzer für BAZI*, Ausschnitt S. 6,
erster Einsatz der mit dem Mund zu blasenden Rehpfeife

Den Schluss bilden erneut Sechstolengruppen, korrespondierend zum zweiten Formteil, die auf der Pauke zu spielen sind, alternativ – *„notfalls"*[204] - zu ersetzen mit tiefen Zungenklängen des Hauptwerks und des Pedals. Den Schluss bilden zwei nachklingende Pfiffe der Quinte 1 1/3' an der hörbaren Tongrenze wie schon bei den *„morsezeichenartigen"*[205] Rufen des Vogels über dem Kärntner Lied des dritten Teiles.

[202] Messiaen nutzt ähnlich am Schluß der Communio aus der Pfingstmesse ein 1'- Register allein mit Tönen fast an der Hörgrenze. Ein begrenztes Herausziehen des Registerzuges kommt für ihn nicht in Frage, da die Orgel seiner Kirche eine elektrische Registertraktur hat.

[203] Anmerkung Blarrs im Vorwort der Druckausgabe, Deckblatt: *„Die vorgeschriebene ‚Rehpfeife' (Tonhöhe ca. a') kann in jedem Jagdgeschäft erworben werden."*

[204] Vorwort Blarrs zu „...qui tollis"

[205] Vorwort Blarrs zu „...qui tollis"

Die eigene Faszination des Stückes beruht auf der Selektion und Reduktion der klanglichen Ereignisse. Es wirkt fast stumm, sprachlos über den Verlust des Freundes und Lehrmeisters, gibt nur Hinweise. Jedes Segment, jede klangliche Veränderung der durchaus speziellen, ausgesuchten Klangfarben gewinnt auf diesem Hintergrund Bedeutung, wirkt intensiver und zwingt zur Aufmerksamkeit. *„Silence./Sounds are only bubbles on its surface./They burst to disappear./Klänge sind nur Schaumblasen auf der Oberfläche der Stille. Sie platzen und sind nicht mehr./Sagt John Cage.“* [206] So formuliert es Klaus Schöning in seinem Gedicht „Ars acustica.“ Es ist eine gute Beschreibung für die „Seufzer für BAZI“. Das Werk rückt in die Nähe einer Skulptur, einer Klangplastik, die dem Verlauf in der Zeit nichts mehr schuldet, sondern sich der Ausdruckswelt des Bildhauers, übertragen in brüchige akustische Wahrnehmung, annähert.

Fast paradox, scheinbar einer Mode des späten Serialismus geschuldet, notiert Blarr die Endungen der Manualakkorde des ersten Teils mit einer Sechzehntelnote, die gefolgt ist von Pausen, in einer Sechstolen- bzw. Quintolen- oder Septolengruppe. Das ist im gegebenen langsamen Tempo bedingt ausführbar, hörbar keineswegs. Es unterstreicht allerdings optisch-rezeptiv das bildnerische Element der Notengrafik.

Die Techniken der Orgelbehandlung aus spezifischen Einzelklangwerten in Manipulation von Ansprache und Windversorgung über die Registerzüge setzen ein sehr farbiges, vollmechanisches Instrument voraus, das zumindest über kurzbecherige Zungenstimmen und hohe, relativ schwach intonierte Register verfügen muss.

Bei Schwann[207] gab es eine Schallplatteneinspielung durch den Komponisten. In ihrem umfangreichen und kundigen Kompendium über neue Orgelmusik wählt Daniela Philippi dieses Stück, das wie gezeigt eine frühe Phase der Entwicklung in freier, zunächst orgeluntypischer Klanglichkeit abschließt, als einziges Beispiel für das Blarrsche Schaffen aus. Dabei geht es ihr besonders um den Gesichtspunkt der Verwendung von fremden Instrumenten – bedient durch einen einzigen Spieler - mit der Orgel. [208]

Blarr vollzieht dann mit „Dream talk“ und der Orgelsonate Schaallu Schlom Jeruschalajim schon in den siebziger Jahren den Schritt in die „pluralistische Moderne“ [209] in ganz eigener Faktur:

---

[206] Schöning, Klaus: Ars acustica, in: *Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001.* Hrsg. von Andreas Stuhlmann. Würzburg 2001; S. 246

[207] Blarr, O. G.: *Orgelstadt Düsseldorf*. LP Düsseldorf 1975, (Schwann ams-studio 4514/15)

[208] Philippi, D: *Neue Orgelmusik.* a.a.O*.,* S. 256 f.

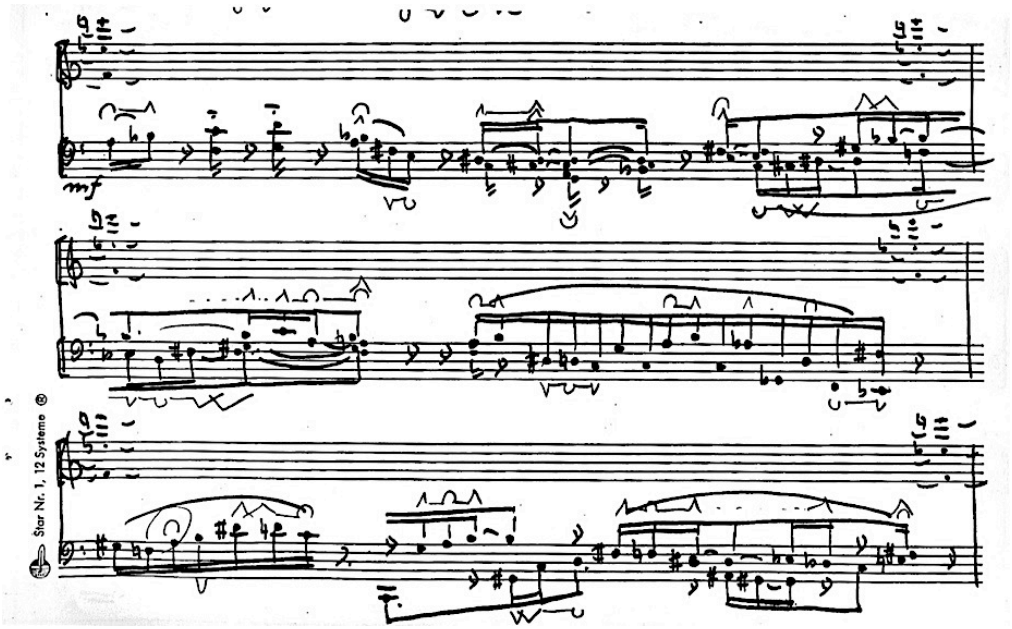
[209] vgl. Philippi, D.: *Neue Orgelmusik*. Untertitel

B. 1.2.7.2. „Dream talk“, Igor Strawinsky zum Gedächtnis (BlarrVz III-5)

Dieses große Orgelstück ist der komponierte Nachruf auf Igor Strawinsky nach den kurz zuvor verfassten Bearbeitungen[210] aus dessen Œuvre für die Orgel[211]. Eloquent, virtuos, in feste formale Strukturen gegliedert und metrisch durchorganisiert, wirkt „Dream talk“ kompositorisch wenig träumerisch, eher als ein opulentes, technisch äußerst anspruchsvolles Orgelwerk. [212]

Drei schnelle Toccaten werden getrennt durch zwei sehr langsame Canons zu drei bzw. sechs Stimmen: das „Musikalische Opfer“ Bachs mit seinem drei- bzw-sechsstimmigen Ricercar kommt in Erinnerung. Die erste Toccata ist ein fulminantes Pedalsolo, zunächst ein- , dann zwei- bis vierstimmig.

Dieses Pedalsolo hat in der gesamten Orgelliteratur kaum Vergleichbares [213]: Es ist rasant, spannend und expressiv. Die Möglichkeiten, Töne mit zwei Füssen hervorzubringen werden vollständig ausgelotet in einer Weise, die nur einem Komponisten möglich ist, der selbst das Instrument beherrscht, vergleichbar etwa den virtuosen Violinpassagen eines Paganini:



[210] *Strawinsky auf der Orgel*: Übertragungen für Orgel von Oskar Gottlieb Blarr: Düsseldorf 1978

[211] Kurz vor Strawinskys Tod im April 1971 hatten Almut Rößler Und Oskar Gottlieb Blarr ein Fest zu seinen Ehren in Düsseldorf veranstaltet. Vgl. Blarr, *Orgelstadt Düsseldorf*, a.a.O.; S. 105

[212] Diese Werk entstand während der Studienzeit bei Kelemen an der Düsseldorfer Hochschule. Über die Beziehungen und insbesondere auch Abgrenzungen äußert sich Blarr selbst detailliert im anliegenden Quellenteil, vgl. S. 404f.

[213] Ähnlicher Anspruch findet sich bei Joseph Bonnet, *Variations de Concert op. 1*; Jean Langlais in *Hommage à Frescobaldi*, früh bei Arnolt Schlick, Intavolierung *Ascendo ad patrem* mit vierstimmig obligatem Pedal (vgl. auch dessen theoretische Ausführungen im *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511, in dem er im zweiten Kapitel, Blatt 2 die Verwendung des zwei- oder dreistimmigen Pedals zu vierstimmigem Spiel der Hände zur Abbildung einer Siebenstimmigkeit empfiehlt.) Die originale zehnstimmige Motette von Schlick wird von Blarr in seinem Himmelfahrtsoratorium zitiert, vgl. S. 238.

Blarr, O. G.: *Dream talk*. Manuskript mit Notizen d. Autors, so verlegt ursprl. bei Hans Gerig, Köln, S. 5[214]

Eingestreut sind Akkordschläge des Hauptwerkes und des Rückpositivs. Wie in „...qui tollis“ gibt es einen leisen festgesteckten Dauerklang auf dem Brustwerk, zwei übereinanderliegende Septimen, die in den Zäsuren und Pausen durchschimmern (vgl. Notenbeispiel oben).

Die Tonhöhenorganisation folgt reihentechnischen Prinzipien, sie entfaltet dabei aber auch eine kraftvolle Linearität in zwingendem melodischem Duktus.[215] Ansätze eines „Intervallfächers“ sind über die Reihenentwicklung gelegt: Dabei folgen die Töne jeweils in immer größeren Intervallen aufeinander. (vgl. Notenbeispiel unten) Dem tiefen „C“, der tiefsten Taste des Pedals, kommt eine besondere Bedeutung zu: Dieser Ton dient immer wieder als Ziel und erneuter Ausgangspunkt der Bewegungsentwicklung. Barocke Vorbilder bei Böhm[216], Buxtehude[217] oder Bach[218] werden assoziiert.

Der zweite Satz „Canon rythmique á 3“ diskutiert bis in Grenzbereiche der Ausführbarkeit weiter die Frage musikalischer Zeitgestaltung: Die extrem langsamen, großen Notenwerte der eigentlichen Kanonstimmen werden in sich komplex unterteilt in Dreier- Fünfer-, Sechser- und Siebenergruppen. Kleine schnelle Girlanden, wie hineingestreut in den unerbittlichen gleichwohl verschleierten Gang der drei kontrapunktierenden Stimmen sind metrisch frei in einer zweiten Ebene des Zeiterlebens: neben Bach und Strawinsky sind hier die Ideen Messiaens erneut abgebildet: Die „Zeit der Sterne“ und die „Zeit der Atome“ [219]. Bemerkenswert sind die ausgesuchten Einzelklangfarben, die zu Oktavversetzungen um eine Oktav nach unten und bis zu zwei Oktaven nach oben gegenüber dem notierten Text führen. Blarr hat hier die Beckerath-Orgel von 1954 der evangelischen Johanneskirche Düsseldorf im Blick, zu deren besonderen Charakteristika es gehört, dass die verschiedenen Registerbauformen wie Prinzipale, Flöten, Zungenstimmen zwar farblich je sehr unterschiedlich sind, aber annähernd gleiche Lautstärke haben, dementsprechend linear gegeneinander gestellt werden können ohne unerwünschte dynamische Hervorhebungen oder Zurücksetzungen einzelner Stimmen. Dass Blarr eine akkurate rhythmische Ausführung wünscht, zeigen seine eigenen Einzeichnungen, die die Notenwerte so gleichmäßig in ganz kleine

[214] Blarr, O. G.: *Dream Talk auf den Tod von Igor F. Strawinsky*. Bad Schwalbach 1984

[215] Im Gespräch, vgl. S. 404f. führt Blarr die Ausprägung der spezifischen Techniken der reihentechnischen Verarbeitung, im Besonderen die Bildung von Zellen und sich daraus entwickelnde Strulturen, auf seine Zusammenarbeit mit Milko Kelemen an der Hochschule in Düsseldorf zurück.

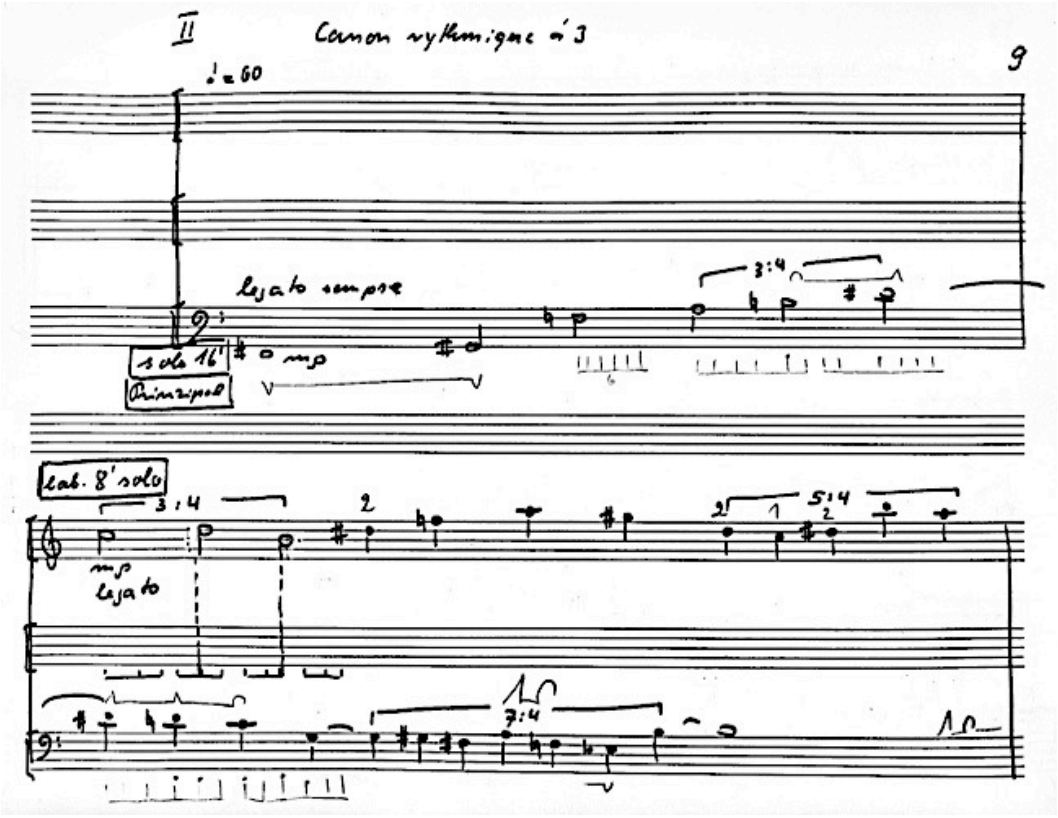
[216] Böhm, Georg 1661-1733: *Präludium und Fuge Nr. 1 in C-Dur*. Wiesbaden 1952, einleitendes Pedalsolo

[217] Buxtehude, Dietrich: *Präludium und Fuge C-Dur*, *BuxWV137*. Hrsg. von Klaus Beckmann, Wiesbaden 1972

[218] Bach, Johann Sebastian: *Toccata, Adagio und Fuge C-Dur* BWV 564, Pedalsolo der Einleitung

[219] vgl. Rößler, A.: *Beiträge,* a.a.O.; S. 42

Werte unterteilen, dass die einzelnen langen Werte vom Spieler exakt gezählt werden können.



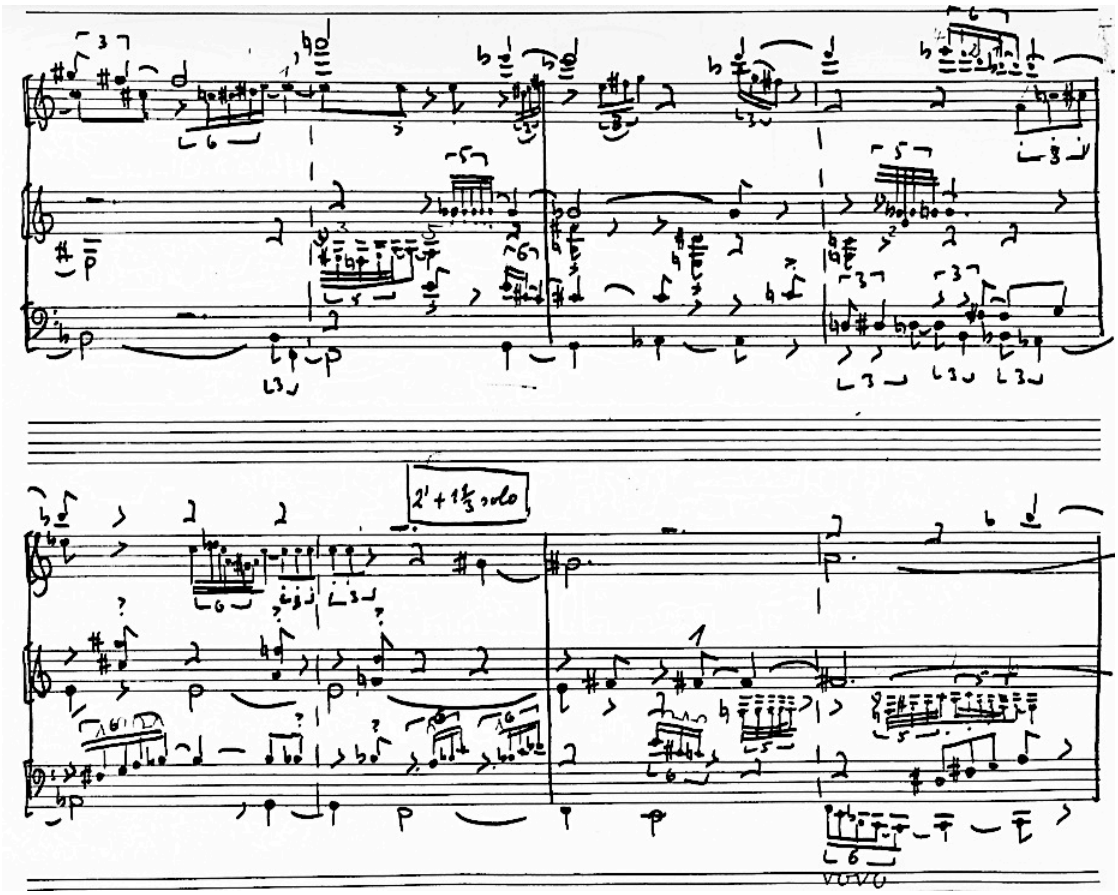
Blarr, O. G.: *Dream Talk*. S. 9

Der dritte kurze Satz „Cantique“ ist wiederum eine Toccata, die kraftvolle achttönige Akkordschläge aus geschichteten Quarten mit je einem Tritonus und kleiner Terz leisen liegenden Klängen gegenüberstellt, bei denen zwei Registranten mitwirken müssen,[220] die jeweils einen viertönigen Quartakkord festhalten. Auch hier erklingt leise das Zitat „Nach unserm Tod zeig uns den Ort zu singen ewiglich. Amen.“

Ein Initium in Longen zum vierten Satz, „Kanon á 6“ (sic) schichtet neun Töne der zugrundeliegenden Reihe c-h-cis-b-d-as-e-a-g verteilt auf rechte Hand im Rückpositiv mit Registern der Tonlagen 4’,2’, 1 1/3’ und Scharff, in der linken Hand mit Trompete 8’ und im Pedal mit Posaune 16’. Ebenso ausgesucht ist die Registrierung im folgenden Kanon selbst: zwei Stimmen rechte Hand Flöte 4’ + 1 1/3’, zwei Stimmen linke Hand mit Flöte 4’ + Nasat 2 2/3’ und zwei Stimmen im Pedal mit Prinzipal 16’. Später treten Trompete 8’, Scharff und Prinzipal 2’ für den Mit-

[220] In der Etüde Nr. 1. von Ligeti bedient der Assistent die Registerzüge, während der Spieler die jeweils vorgeschriebenen Tasten gedrückt hält. Auch Kagel verlangt bei der *Fantasie für Orgel und obligati* die Unterstützung durch einen Helfer. Bengt Hambraeus läßt 1961/62 in „Interferenzen“ zwei Registranten die Register pulsierend betätigen (vgl. Dorfmüller, J.: *Zeitgenössische Orgelmusik*, a.a.O., S. 7 f.) Schon beim barocken französischen „Quatuor“, einer Spieltechnik auf vier Manualen gleichzeitig, ist die Mitwirkung eines Assistenten durchaus üblich.

telabschnitt hinzu. Ein Notenbeispiel mag den konstruktivistischen Stil des Satzes verdeutlichen:



Blarr, O. G.: *Dream Talk*. S. 22

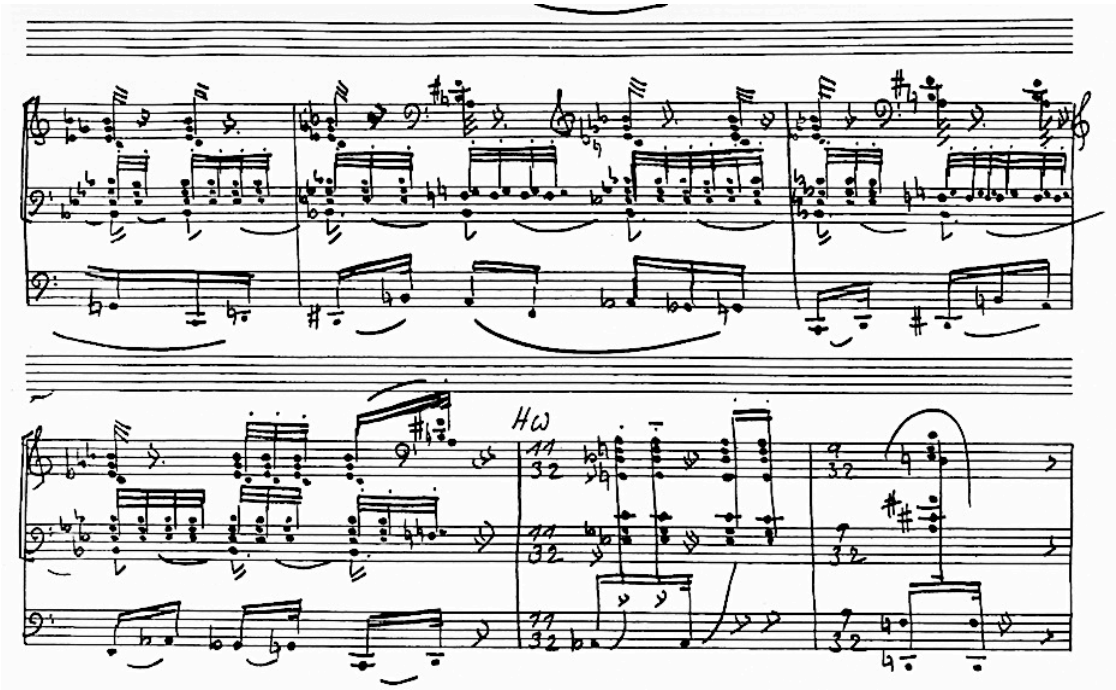
Auch hier ist die hoch ausdifferenzierte Untergliederung von musikalischer Zeit und ihrer metrischen Darstellung das Thema, auch hier wird eine Grenze erreicht, über die hinweg es von der spieltechnischen Ausführbarkeit her einfach nicht geht. Die Grenze der Wahrnehmungsmöglichkeiten ist bereits weit überschritten.

Blarr hat die Einflüsse der Begegnung mit den Serialisten in Darmstadt aufbewahrt und weiterentwickelt bis zur souveränen Beherrschung der kompositorischen Technik, ganz ähnlich wie seinerzeit den klassisch modalen Kontrapunkt im Gefolge der Ausbildung an der Kirchenmusikschule Hannover, wie bereits am Beispiel seiner Orgelmesse gezeigt werden konnte. [221]

Schnelle repetierte Akkordschläge, Unisonogirlanden und umkehrbare symmetrische Rhythmen prägen die finale Toccata: Perkussives an der Orgel „quasi tamburro“[222].

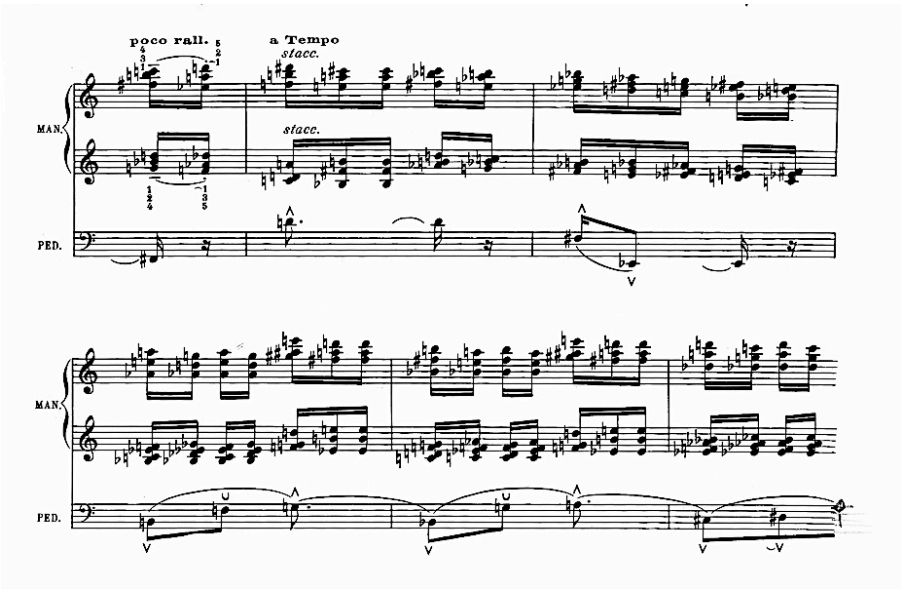
[221] Seiner (Blarrs) Erinnerung nach sah Kelemen hier einen Gegensatz, den Blarr dann in der Komposition des Ricercare auf seine Weise aufgelöst hat. (Wie oben, S. 404)

[222] Blarr, O. G.: *Dream talk*, a.a.O.; S. 16, Spielanweisung



Blarr, O. G.: *Dream Talk*, S. 27

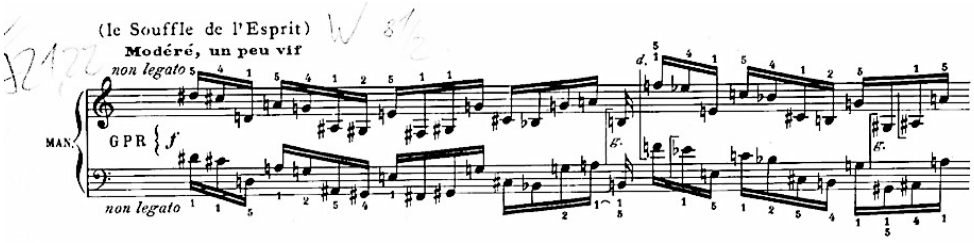
Messiaens „Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité“ führte Almut Rößler beim Messiaenfest 1972, das sie mit Blarr gemeinsam veranstaltet hatte, zum ersten Male auf. Ein Einfluss insbesondere des sehr toccatenhaften fünften Satzes im messiaenschen Zyklus auf Blarrs Toccata liegt nahe.



Messiaen, Olivier: *Trinité.* Satz V, S.45 [223]

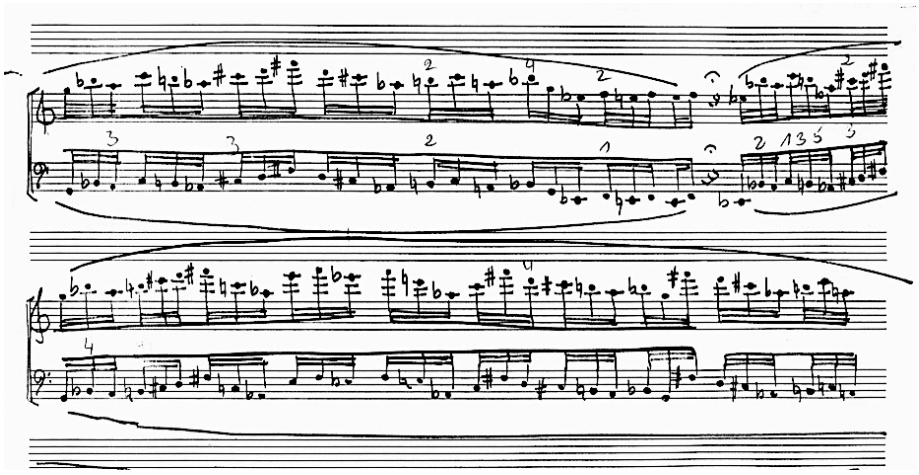
Der Satz bleibt unbeschadet der Inspirationen durch den verehrten französischen Meister typisch für Blarr.

[223] Messiaen, Olivier: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Paris 1973 (Alphonse Leduc 24656)



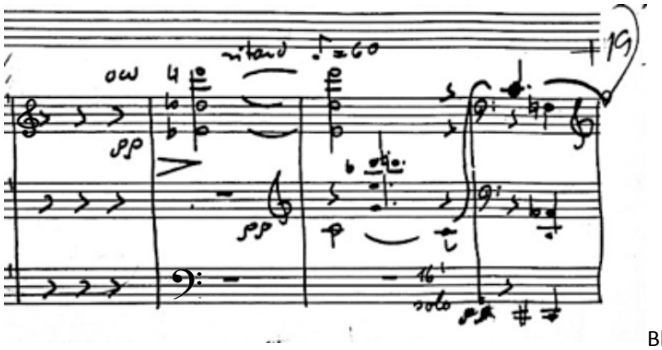
Messiaen, Olivier: *Trinité.* Satz V, S.40

Er weist in seinen Entwicklungsgängen aus Motivzellen zu fächerartigen Girlanden bereits ein typisches Stilelement seiner späteren Werke auf, wobei die fulminante Unisono-Wirkung die Beziehung zu Messiaen verdeutlicht:



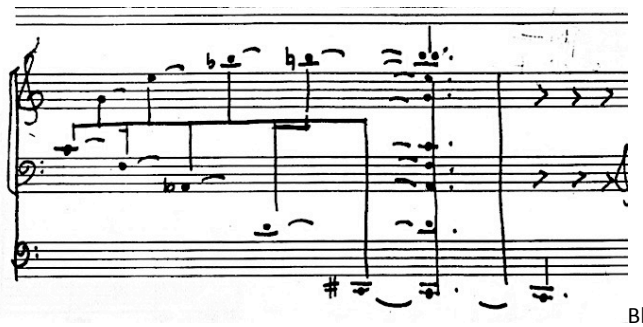
Blarr, O. G.: *Dream talk*; S. 28

Strahlender Plenoklang, brillante Abläufe sorgen zunächst für einen freudig-festiven Abschluss dieses Totengedenkens, wäre da nicht noch eine leise pianissimo-Coda, ein Still-Werden und Schweigen vor dem Endgültigen:



Blarr, O. G.: *Dream talk;* S. 30

Auch eine Coda dieser Art, leise, kurz zusammenfassend, reminiszierend, wird nach und nach zu einem Stilmerkmal Blarrs: Sie ist, wie ihre erste Verwendung hier ausweist, durchaus in theologischem Sinn gemeint, markiert den Übergang des im Rhythmus markierten Lebens in die zeitlose Ewigkeit.



Blarr, O. G.: *Dream talk.* S. 30; Coda, Intervallfächer ohne melodische Verarbeitung

B. 1.3. Bartok und Strawinsky auf der Orgel

1976 - 1979 entstehen seine Bearbeitungen von Bartok, Bach, Strawinsky und Mussorgskys ‚Bilder einer Ausstellung' für die Orgel auf Schallplatte. Diese Bearbeitungen[224] machen ihn erst wirklich und überraschend schnell einem großen, weit über Düsseldorf und den kirchlichen Raum hinausgehenden Publikum bekannt. 1981 erscheint noch eine Platte mit Bearbeitungen von Erik Satie, Arnold Schönberg, Henry Dixon Cowell; von Josef Matthias Hauer und Anton Webern, gegenüber den populären Vorlagen der ersten vier Aufnahmen der Reihe ein Wagnis.[225] Es handelte sich hier um weniger rezipierte Komponisten, womit der Erfolg der Schallplatte am Markt fraglich war.

B. 1.4. Biographische Notizen zu diesen Jahren, erste Ehrungen

Blarr setzte seine Kompositionsstudien bei Milko Kelemen in den Jahren 1972 - 1974 fort sowie 1974 - 1976 bei Günther Becker, beide tätig an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Diese Studien schloss er 1976 mit seiner Diplomprüfung als Komponist ab. Bereits 1974 war ihm der Titel eines Kirchenmusikdirektors verliehen worden. Im Jahre 1975 unternimmt Blarr eine Reise nach Bali, um die Gamelan-Musik dort zu studieren. Diese insbesondere mit Metallophonen, Klangplatten und Gongs (gemeint ist der kleine Buckelgong aus dickwandigem Material, nicht das große Tamtam) ausgeführte Musik reizt den Schlagzeuger, ebenso wie die Herstellungsverfahren für die Instrumente.

Die Aufnahme „Bartok auf der Orgel" erhielt 1977 den Deutschen Schallplattenpreis. 1978 bekam Blarr die Ehrengabe des Johann-Wenzel-Stamitz-Preises. Für die Veranstaltung der Düsseldorfer Messiaenfeste mit Almut Rößler zusammen wurde er mit dem „Ordre des Palmes Académiques" seitens des französischen Staates im Jahre 1981 ausgezeichnet.

[224] vgl. S. 475-477
[225] vgl. Tonträgerverzeichnis S. 384f.

Almut Rößler, Olivier Messiaen, Oskar Gottlieb Blarr beim Abschlußkonzert des Messiaenfestes 1968; Foto Archiv Blarr

B. 2. Zweite Schaffensperiode, Eigenständigkeit

1981-82 nimmt Blarr ein Sabbatjahr, dass er in Israel verbringt. Dieses Jahr stellt eine entscheidende Zäsur in seiner kompositorischen Entwicklung dar. 1984 ergeht ein Lehrauftrag für das Fach Instrumentation an der Düsseldorfer Musikhochschule, die Ernennung zum Professor erfolgt 1990. Auslandsreisen führen Blarr mit seinem Chor nach Polen, Israel und Island. 1989 wird er mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet. Anfang der 90er-Jahre erwirbt er an der Poststraße in Düsseldorf eine neue zweigeschossige Wohnung in der südlichen Altstadt mit Ausblick auf Bastion und Speeschen Graben nach vorn und Robert Schumanns ehemaliges Wohnhaus nach hinten. In dieser Umgebung entstehen nun die weiteren großen Sinfonien und Oratorien nach den Erstlingen „Jesus-Passion“ und Sinfonie Nr. 1 „Janusz Korzack“.

B. 2.1. Sabbatical in Israel 1981-1982

En Karem (andere übliche Schreibweisen sind En Kerem oder auch Ein Kerem) ist eine Ortschaft nahe bei Jerusalem, der christlichen Überlieferung nach der Geburtsort Johannes des Täufers. Damit ist En Karem auch die Stätte der berühmten Begegnung zwischen Maria und ihrer Base Elisabeth, wie sie das Lukasevan-

gelium berichtet. Hier ist das „Magnificat“, der Lobgesang Mariens anzusiedeln, der als fester Bestandteil des täglichen Vespergebetes und als Mariengesang der lutherischen Kirche durch alle Jahrhunderte neue Vertonungen erfahren hat. Das Magnificat dürfte der am häufigsten vertonte Text der Bibel, wenn nicht aller Textvorlagen überhaupt sein.

An dieser Urstätte der liturgischen Musik verbringt Blarr, zu dieser Zeit 47 Jahre alt, mit seiner Frau Margret ein Sabbatjahr von 1981/82.[226]

Blarr vollendet nur einen Teil der dort inspirierten Werke in Israel. Bis in die Jahre 1985-1988 reichen die konkreten Eindrücke und Ideen. Manches harrt heute noch einer Vollendung, wie ‚Hadassah’, ein Orchesterwerk, von den Fenstern Chagalls inspiriert, die jener für die dort in der Nähe befindliche gleichnamige Klinik geschaffen hatte. Auch für die „Jesus-Passion“ nimmt Blarr von dort wesentliche Impulse mit, ein Teil der Fertigstellung ist bereits dort erfolgt.[227]

Neben seinen eigenen Werken überabeitet Blarr hier die Lieder des barocken Liederdichters und Namensgeber seiner Düsseldorfer Kirche, des Joachim Neander, und besorgt die Aussetzung des Generalbasses.

Erst hier, zu diesem biographisch späten Zeitpunkt entstehen Werke, die in Gänze von seiner ganz eigenen Handschrift bestimmt sind. Handwerk und Idee, Mittel und Aussage schließen sich nun zusammen zu in sich geschlossenen und nicht mehr auf Dritte oder Vorbilder bezogenen Stücken.

B. 2.2.1. Die Orgelsonate „Schaallu Schlom Jeruschalajim“ (BlarrVz III-9)

Zu den gänzlich dort vollendeten Werken gehört die große Orgelsonate Schaallu Schlom Jeruschalajim, uraufgeführt vom Autor selbst an der Schuke-Orgel der Erlöserkirche zu Jerusalem, im April 1982 produziert vom israelischen Rundfunk, bei Radio Bremen ebenfalls 1982 und verlegt bei Edition Gravis.[228] In jüngerer Zeit hat Wolfgang Abendroth, der heutige Kantor der Johanneskirche Düsseldorf, die Sonate auf CD eingespielt.[229] So kommt dieser Sonate als Erstling der eigentlichen Hauptschaffensphase besondere Bedeutung zu. Sie eignet sich von Umfang und Inhalt gut zur Darstellung der für Blarr von diesem Zeitpunkt an durchgängig charakteristischen Verfahrensweisen der Werkschöpfung und Werkgestaltung, seiner Inspirationen und Verarbeitungstechniken. Bezeichnend für de-

[226] Hier ist Blarr in einer außermusikalischen Frage der Arbeits - und Lebensorganisation des Kirchenmusikers in einer Vorreiterrolle, denn dass 1981 ein Presbyterium einen solchen Wunsch akzeptierte, dürfte eher die Ausnahme gewesen sein.

[227] Das ZDF (Zweite deutsche Fernsehen) berichtete 1981 hierüber unter dem Titel „Atempause in Jerusalem“.

[228] Blarr, O. G.: *Schaallu Schlom Jeruschalajim, Sonate für Orgel.* Bad Schwalbach 1985

[229] Blarr, O. G.: *Die Kompositionen für Orgel solo*. Wolfgang Abendroth an den Orgeln der Johanneskirche und der Neanderkirche Düsseldorf, a.a.O., 2 CD

ren Stellenwert im Blarrschen Lebensweg ist auch, dass sich dieser entscheidende Schritt zur Eigenständigkeit in einem Werk für Orgel vollzieht.

Titelgebend sind die ersten drei hebräischen Worte des Psalmes 122 „Schaallu Schlom Jeruschalajim“, (‚Wünschet Jerusalem Frieden’), wie Blarr im Vorwort übersetzt. Hier wie später noch oft benutzt Blarr die in deutsche Tonnamen umsetzbaren Buchstaben als Chiffre für die Erfindung eines Themas: Es, C, H, A, E. Ihre genaue Funktion sei weiter unten untersucht.

Nach Blarrs Erinnerungen hatten die Jemeniten in der Nähe seines Aufenthaltsortes in En Karem eine Synagoge. Dort begegnet Blarr erstmalig dieser alten und in ununterbrochener Tradition weitergegebenen Art des Psalmensingens, das im ersten Satz der Sonate „Psalmodie“ verarbeitet wird.

Ganz besonderen Eindruck macht ihm auch die Begegnung mit der samaritanischen Art zu Singen, bei der sich die Stimmen der Beteiligten keineswegs auf einer Tonhöhe, nicht einmal zu harmonischen Zusammenklängen treffen. Das einzig Gemeinsame ist der sprachgezeugte Rhythmus, der gesamte Klang bewegt sich in der Art von Clustern auf und ab, wobei jeder seine eigenen Wege geht:

Blarr berichtete über das prägende Erlebnis*: „...der Anfang (* der Sonate*) - du erinnerst dich an diese parallel verschobenen Quart-Sext-Akkorde: Ich hatte ja eine Nacht auf dem Garizim verbracht, und wusste von dieser sogenannten Organum-Technik der Samaritaner. Samaritaner .... leben an sich in Holon, aber sie haben ihren Heiligen Berg auf dem Berg Garizim, der ist in der Nähe von Nablos. … Unter Organum stellen wir uns Quintparallelen vor. Das hörte sich da aber ganz anders an. Die Samaritaner ... singen einfach jeder los. Jeder folgt seiner Stimme. Wer einen hohen Ton hat, fängt auch hoch an...Jeder singt wie ihm die Kehle gewachsen ist. Die Tonhöhe spielt überhaupt keine Rolle. Ich habe ein Tonband aufgenommen, das Vater unser auf Aramäisch, da singen zwei Knaben „Vater unser“, völlig schief, völlig daneben. Das Einzige, was messerscharf ist, ist der Rhythmus. Der rhythmische Ablauf ist perfekt. Aber die Tonhöhe ist frei gewählt. Jetzt fand ich das toll. Das Ergebnis je nach gewählter Tonhöhe sind Cluster oder auch schon mal eine Quintparallele oder Tritonusparallele - oder rein zufällig auch mal ein Dreiklang. Es ist Zufall.“* [230]

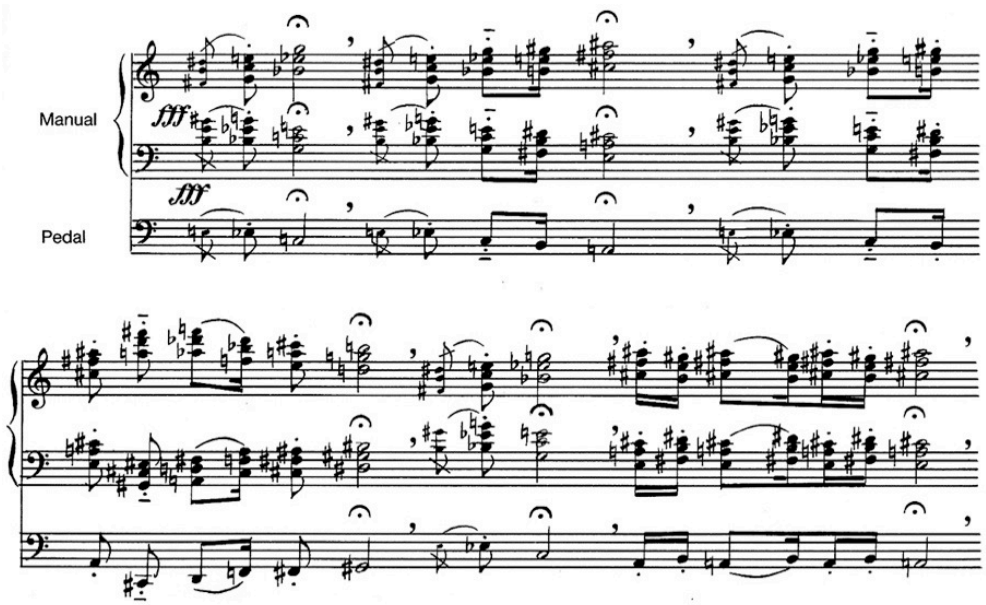
Da die Inspiration des Werkes so stark vom Vokalen ausgeht, sei ein kleiner Exkurs hierüber eingeschoben: Dieser Ansatz bringt eine neue Perspektive insofern, als das für uns so zwingend selbstverständliche gemeinsame Singen mit aneinander angepassten Tonhöhen bzw. der absoluten Homogenität in der Einstimmigkeit kulturell gar keine per se vorauszusetzende Notwendigkeit sein muss, vielmehr eine spezielle kulturelle Leistung darstellt, die vom Einzelnen in starkem

[230] vgl. S. 421

Maße sowohl das passive Hinhören wie das aktive Produzieren des jeweiligen Tones in Einordnung bzw. Unterordnung des persönlichen Impulses in die Gemeinschaft verlangt. Musikalische Praxis, nennen wir es vokale Instrumentation, fußt hier auf einem Verständnis vom Menschen, das der Kontext des jeweiligen sozialen Gefüges definiert.

Blarr liebt den Cluster trotz der durch die Samaritaner erfahrenen Inspiration nicht. Eine Eins-zu-Eins Umsetzung lehnt er ab. Er hält den Cluster als kompositorisches Mittel für erschöpft und entwickelt einen persönlichen Ausweg:

„Die Endlichkeit des Clusters. ...Wie kann man das anders organisieren? Und damals kam ich auf die Idee, die Cluster, wie soll ich sagen, farbig zu machen..... Die Akkorde werden parallel gegeneinander verschoben....Diese Entdeckung der parallel verschobenen Akkorde war mir damals eine große Hilfe, Quasi-Cluster zu entwickeln, bei denen aber jeder Akkord anders ist.“ [231]



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'*; 1. Satz, Beginn S.3

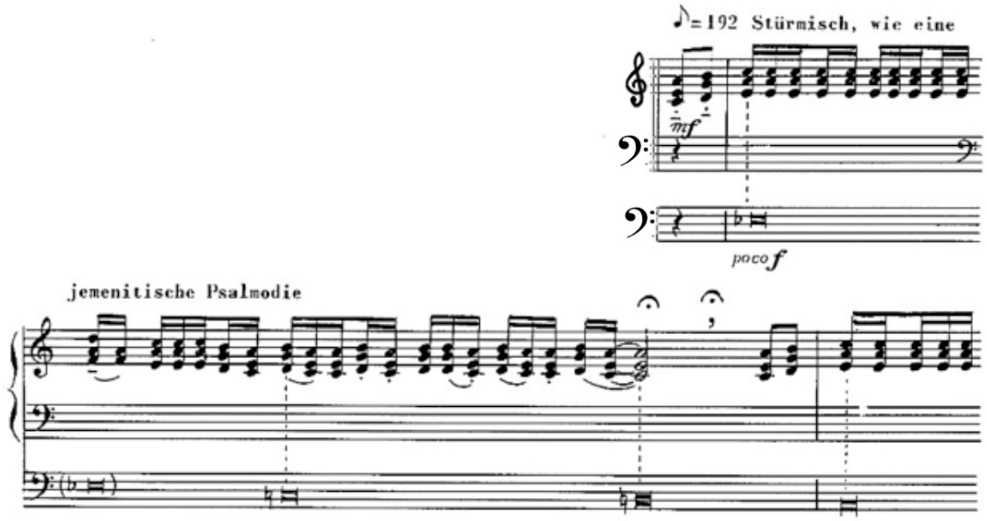
So eröffnet der erste Satz ‚Psalmodie' im dreifachen Forte mit einer rhythmisch prägnant gefassten geradezu fanfarenartigen Kette gegenläufiger Quartsextakkorde, wobei das Pedal das ursprüngliche Anagramm aus Tonbuchstaben zitiert und motivisch entwickelt. Takte gibt es nicht, gegliedert wird der Abschnitt durch lange Fermatenakkorde mit nachfolgender kleiner Zäsur, die durch Häkchen kenntlich gemacht ist, wie das Beispiel zeigt.

Dieser Beginn entfaltet eine starke räumliche Wirkung im Nachklingen der Akkordschläge in den Zäsuren, in die hinein der jeweils neue Aufschwung fällt; der

[231] vgl. S. 422

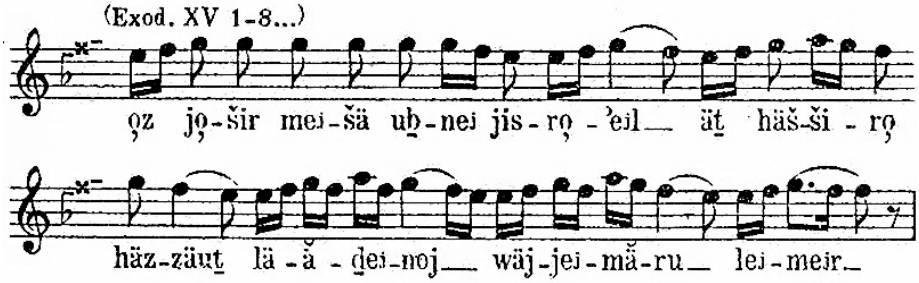
improvisatorische Charakter wird durch die kontinuierliche Verlängerung der Phrase mit den immer neu hinzugefügten Elementen betont.

Eine Girlande von Zweiunddreißigstelnoten folgt, motivisch aus dem vorgehendem Pedalmaterial bzw. dem Kopfmotiv entwickelt, bevor „*stürmisch*“ (Spielanweisung) die „*jemenitische Psalmodie*“ in einer an Fauxbourdon gemahnenden Dreistimmigkeit einsetzt, nunmehr mezzoforte gegen lange Notenwerte des Pedals gestellt, die wiederum das Hauptmotiv und dessen Umkehrung zitieren.



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu‘*. S.4, Psalmodie

Zum Vergleich:



A. Idelssohn[232]; *Phonographierte Gesänge*, S. 71
Lied-Weise der jemenitischen Juden für das Buch Exodus[233]

Zu sehen ist der Aufgang über den Raum der kleinen Terz mit folgender Reperkussion und ganz ähnliche Mediatio mit der Oberquart in beiden Beispielen. Es

[232] Abraham Zevi Idelssohn, 1882-1938, jüdischer Kantor und Musikethnologe erforschte bereits sehr früh, 1911-1913 mit dem Grammophon, der neuesten Aufnahmetechnik der Zeit, jüdische Gesänge in Jerusalem und Umgebung. Er gilt als „Vater der jüdischen Musikforschung“. Die mehreren tausend Platten sind erhalten und seit 2006 bei der Österreichischen Akademie der Wissenschaften als CD zu bekommen: Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv - Gesamtausgabe der historischen Bestände 9, Hrsg. von Dietrich Schüller.
Wien 2006 (OEAW PHA CD 23)

[233] Idelssohn, Abraham Zevi: *Phonographierte Gesänge und Aussprachsproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden*. Wien 1917.
Vgl. auch Idelssohn, A. Z.: Die Maqamen der arabischen Musik, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* Wien 1913 (Jahrgang XV, Heft 1, S. 1-63)

handelt sich um mündliche Überlieferung in Adaption auf eine bestimmte Textstelle. Das Psalmmodell ist identisch.

Zweimal folgt die Eingangsfanfare leicht variiert wiederum gefolgt von einer stärker ausgreifenden Girlande bevor die Eingangsfanfare aus Blarrschen Akkordclustern und das jemenitische Psalmmodell kombiniert werden. Was wie der Beginn einer sonatenspezifischen Durchführung aussieht, entpuppt sich als dramaturgischer Höhepunkt des Satzes, dem unmittelbar der Abschluss folgt: In fünf Schlägen bewegen sich die gegenläufig angeordneten Quartsextakkorde aufeinander zu und treffen sich zu einem strahlenden finalen G- Dur.

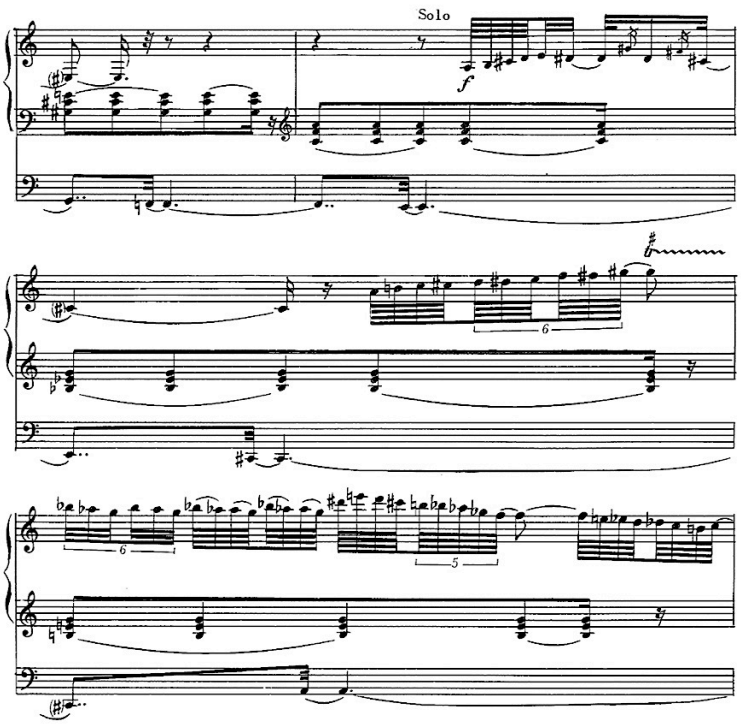
„Der zweite Satz Rundgang ist ein längeres Solo für das Soloregister Cornet[234] im 5/8 Takt, wobei die fünf Anschläge der Begleitakkorde (= Schritte) auf die fünf Silben des Namens Jeruschalajim bezogen sind.“ [235]

Dabei zitiert das Pedal wieder die Tonbuchstaben der Grundidee in entsprechend erweiterter und verlängerter Form. Der Eintritt eines jeden Tones soll immer eine Zweiunddreißigstel-Note vor der Taktzeit eintreten. Die linke Hand repetiert jeweils die fünf Achtel auf einem Akkord. Dabei folgen zwei Takte mit Mollakkorden und zwei mit Durakkorden aufeinander, zweimal aufsteigend, einmal absteigend im Abstand große Sekunde, Quarte und wiederum große Sekunde. Mit diesem Verfahren werden alle vier Takte alle zwölf chromatischen Halbtöne benutzt.

Das rezitativische Melisma der Solostimme für das Cornet benutzt sehr kleine Notenwerte bis hin zu triolisierten 64steln. Ein schwungvoller Aufstieg in einer der typischen, die Oktaven nicht berührenden Leitern Blarrscher Eigenart wird gefolgt von kleinen Sprüngen und Skalenausschnitten bis schnelle Repetitionen eine Reminiszenz an das jemenitische Psalmmodell des ersten Satzes hervorrufen.

[234] Das Cornet ist ein mit je fünf Pfeifen pro Taste besetztes Orgelregister mit starker Färbung und kräftigem Klang für solistische Linien, insbesondere in der mittleren und oberen Lage der Klaviatur, im französischen Orgelbau zur besseren Klangabstrahlung „aufgebänkt“, also höhergestellt.

[235] Blarr, O. G.: Orgelsonate *‚Schaallu schlom Jeruschalajim’.* Vorwort



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 16, aus 2. Satz, Rundgang

Akkordbrechungen, Doppel- und Tripelgriffe alternierend mit den vorherigen Elementen intensivieren hin zu einer kurzen vierstimmigen Akkordpassage, die wiederum von der ursprünglichen solistischen Führung abgelöst wird. Schnelle Oktavtremoli im vorher beschriebenen triolischen Vierundsechzigstel-Metrum bringen ein neues Element hinein, bevor in mehreren Anläufen vom Skalenmotiv des Anfangs aus kürzere Abschnitte, in denen die Skala nochmals verarbeitet wird, in den Schluss führen, der durch einen Takt des vierstimmigen Akkordmodells markiert wird.

Die beschriebenen Abschnitte sind unterschiedlich lang. Es handelt sich um keinen der aus der traditionellen Formenlehre für langsame Sätze bekannten Topoi. Für diese ist ja charakteristisch, dass bestimmte, abgemessene Taktgruppen, oft Zweier-, Vierer- oder Achtergruppen (8-Takt-Periode) in Beziehung zueinander gesetzt werden und mittels erkenntlicher Wiederholung oder strukturierter Variation klar abgegrenzte Einheiten formen, die ebenso klar rezipierbar sind.

Anders hier: Jeder neue Aufgriff des Initiums, der einleitenden zehntönigen Skala, führt zu unterschiedlichen Entwicklungen in Anordnung, Art, Intensität, Metrik und Harmonik. Dies nun als „quasi improvisando" zu bezeichnen, wäre falsch gegriffen. Es handelt sich um eine Architektur, die aus einem musikalischen Ereignis entsteht. Der Titel des Satzes gibt einen Hinweis: „*Rundgang*" [236], ähnlich wie bei einem Rundgang beispielsweise durch ein Gebäude der Betrachter des

[236] Der Titel „Rundgang" erinnert an Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung", die Blarr ja für Orgel bearbeitet hatte. (Vgl. S. 384)

öfteren wieder an einem identischen oder ähnlichem Bauelement vorbeikommt, dann aber sich verschiedene Räume und Ansichten erschließt, so ereignet sich hier Melodie. Im Vergleich bestimmt der Gehende das Tempo selbst, er geht, er verweilt, geht weiter, ist emotional mal stärker mal weniger stark vom Geschauten berührt. Die Strenge und Substanz des Bauwerkes, sein Mauerwerk sozusagen liefert in unserem Satz die linke Hand mit ihren stetigen, metrisch unveränderlich zitierten Akkorden. Das Pedal gibt das architektonische Fundament.

Auf diese Weise erhalten wir eine lineare, wenn nicht bereits räumliche Form, die auf Assoziation und Entwicklung beruht, ganz im Unterschied zu den zirkulären Formen des klassischen Repertoires. Metrum im engeren Sinne in Verbindung mit Taktbindung existiert nicht, aus kleineren irrationalen Werten addiert sich ein größeres Ganzes. Blarr ist hier Messiaen sehr nahe, verzichtet aber auf dessen Systematisierungen und auf Bezüge zu indischen, griechischen Rhythmen oder Vogelgesängen.

Der gregorianische Choral kennt solche Art der Entwicklung in den Jubilus der Hallelujaverse, ebenso ähnelt die Singweise der vorderasiatischen Verkünder ihres Glaubens, die der muslimischen Muezzin oder der jüdischen Kantoren, diesem Verfahren.

Auch der dritte Satz greift akustische Eindrücke der vorderasiatischen Umgebung auf. Begeistert berichtet Blarr dem Verfasser von den Modellen der Schofarim, der traditionellen Hörner:

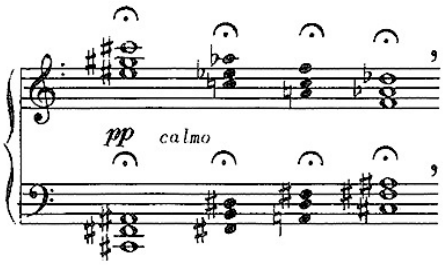
„Denn dieser Satz hat auch noch eine Form, die ich vom Schofar-Blasen genommen habe. Beim Schofar-Blasen gibt es ja drei Signale. Es gibt einmal die Tekiah, das ist der lange Ton, der Stoß, dann gibt es das Teruah, das ist das Schmettern, tacka-tacka-tacka-tack, und dann gibt's das Shevarim, du-wah, du-wah, du-wah!, so eine Glissando-Technik. ..Und da gibt es dann bestimmte Abfolgen, also wenn wir mal sagen, der Tekiah, der Stoß, ist A. Teruah, das Schmettern, sagen wir mal, ist B, und C ist das Schevarim. Da gibt es dann genaue Abfolgen, an welchem Tage in welcher Reihenfolge geblasen wird. Also, man spielt einmal A, dann spielt man dreimal B und dann spielt man zweimal C. Dann spielt man einmal A und C und B. Und das ist der Ablauf, das heißt, das Formschema, für Neujahr, Rosh ha schannah." [237]

Wie uns das Vorwort und der Notentext[238] vermitteln, hören wir auch Verarbeitungen einer kurzen Improvisation des arabischen Souvenirverkäufers Kamel Katib auf einer selbstgebauten Rabhaba, weiter die Glocken der Erlöserkirche in Jerusalem (d, f, a) und die Glocken der Grabeskirche in Jerusalem.

[237] S. 422
[238] Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu schlom Jeruschalajim'*, Vorwort, S.2

Die bisher bekannten und benannten Motive fließen ineinander, treten in Dialog und Kontrast. Verarbeitung erfolgt nacheinander, miteinander und gegeneinander. Taktmetrik ist aufgehoben, nur selten kommen noch zwischen einzelnen Formabschnitten zur Orientierung Taktstriche vor. Anstelle des Taktes tritt das Metrum ständig perkussiv repetierter Akkordklänge, zwei große Sekunden im Quartabstand, über lange Strecken unverändert wiederholt, ein geräuschhaftes, wiewohl aus Tönen zusammengesetztes Klangereignis.

Dazwischen erklingen kraftvoll die Schofarim und, in eben der Technik der als ‚farbige Cluster' zusammengelegten Dreiklänge sehr leise in dazwischen gelegten Abschnitten der Choral „Jerusalem du hochgebaute Stadt." Pianissimo, einzeln gestellt als Fermatenakkorde hören wir die ehemals mitreißenden Fanfarenakkorde des ersten Satzes, nun mit dem Choralmotiv:



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 19, aus 3. Satz, Tropierter Choral

Die Einwürfe, in denen Glockenläuten zitiert wird, geben Anlass zu einem plötzlichen Anhalten der melodischen und harmonischen Entwicklung: die Dynamik stagniert, lediglich die Rhythmik entfaltet sich ganz frei in eine quasi aleatorische Struktur hinein, wie unten noch ausgeführt wird.

Dagegen in rasantem Forte, erweitert um einige Perkussionen, erscheint die improvisatorische Girlande des Kamel Katib auf der Rabhaba. Eine Kadenza im Presto, mit ausgesprochen schwierigen Oktavgriffen in rechter und linker Hand und wieder auf der Grundlage des Anagramms als Hauptthema in pedaliter gespielten langen Noten bildet eine fulminante kleine Tokkata, bevor eine Koda zunächst den Schluß des ersten und des zweiten Satzes zitiert und dann pianissimo noch einmal die Akkordverschiebungen erklingen lässt mit dem Wort ‚Jerusalem' des zitierten Chorals.

Der Satz ist eine Collage[239], dabei findet in starkem Maße Verarbeitung statt, eine dialektische Durchführung der Einfälle und Themen, die den Titel Orgelsonate berechtigt. Als äußeren Formrahmen gibt Blarr die Ordnung der Schofarimrufe wie folgt an: ABCA/ABA/ACA

[239] Die Collagentechnik B. A. Zimmermanns hat hier ihre Spuren hinterlassen.

B. 2.2.1.1. Einordnung der Sonate ins zeitgenössische Schaffen

Wie bei vielen Werken Blarrs verbirgt sich hinter einer vordergründig assoziativen Ebene, die sich in ihren Signaturen werbewirksam an den Zuhörer wendet, ihm Mittel zum Anfassen des Unbekannten an die Hand gibt, die eigentliche Werkebene, in der eben diese Mittel zum eigentlichen Ausgangspunkt kompositorisch - handwerklicher Erneuerungsprozesse werden. Dabei können diese Innovationen sich intern auf den Fortgang des Blarrschen Schaffens, die Spezifika seiner Kompositionsweise beziehen, aber auch in der Tonsprache der Zeitgenossen oder Vorgänger ebenfalls vorhanden oder vorgebildet sein. Es kann sich aber auch um Fortentwicklungen der musikalischen Ordnungsmittel, des Zusammenfügens der harmonischen, melodischen, rhythmischen, klanglichen oder dynamischen Motive, kurz der gesamten Parameterorganisation oder aber des formalen Aufbaus handeln.

Im Hinblick auf „Schaallu“ sei dies im Folgenden näher benannt.

B. 2.2.1.1.2. Die harmonische Ebene

Für die Harmonik gibt Blarr selbst Hinweise:[240] Er betrachtet das harmonische Total, den Cluster, als ermüdet und als verbraucht, empfindet aber gleichzeitig die Notwendigkeit, flächig-harmonische Klangereignisse für den kompositorischen Prozess nutzen zu können. Der mangelnden Differenzierung des Clusters setzt er seine Idee der gegeneinander geschobenen Quartsextakkorde entgegen. Gerade im fortissimo einer Orgel mit Mixtur- und Zungenklängen und den daraus entstehenden Interferenzen und durchaus erheblichen stimmungsmäßigen Ungenauigkeiten entsteht in der Tat ein flächiges Klanggebilde, dem im tiefen Frequenzbereich weitgehend präzise und eindeutig identifizierbare Töne zuzuordnen sind. Je höher hinauf es aber sowohl vom notierten Ton wie von der Fußtonlage der gezogenen Register her geht, um so mehr entsteht ein dicht gepacktes Quantum von Schwingungen mit Verdichtungen zu den notierten Tönen hin und gut wahrnehmbaren Unschärfen im Bereich dazwischen.

Wie jeder musizierte Ton, jeder gesprochene Laut, jedes Geräusch aus einer klar definierten Basisfrequenz und den klangbestimmenden und zur akustischen Identifizierung durch das Ohr notwendigen Zusammensetzung von Obertönen besteht, so schafft Blarr hier in doppelter Synthese künstlich neue Laute, denen per se ein großer konstruktiver bzw. vorgegebener Anteil in der Synthese der im Notentext niedergelegten Tonhöhe, sodann in der Zusammensetzung der gezogenen Register innewohnt, wie auch ein aleatorischer Anteil, ein Rauschen, das durch die in jedem Moment je unterschiedlichen Einflüsse der minimalen Ver-

[240] vgl. S. 91

stimmungseffekte der sehr kleinen Mixturpfeifen und deren je nach Akkord und Winddruckverhältnissen wiederum veränderlichen Anziehungs- bzw. Interferenzeffekte hervorgerufen wird.

Noch einmal kurz fokussiert: Es wirken stets definierte, rational gestaltbare Effekte, nämlich festgelegte Tonhöhe und Registrierung, wie äußere, rational nicht beeinflussbare Effekte wie Temperatur, Luftzug, geringfügige Veränderungen der Windversorgung und gegenseitige Beeinflussung der Pfeifen zusammen.

Der beschriebene Vorgang ist nur gegeben bei einer im Plenum registrierten Orgel des synthetischen, mixturreichen Typs der Zeit mit der besonderen Betonung des hohen Teiltonbereiches. Klavier oder andere Instrumente würden deutlich vor allem die notierten Töne hören lassen, der Geräuschanteil kann vernachlässigt werden. Der vertikale Verschmelzungsfaktor reicht aber bei der beschriebenen Klanglichkeit der Orgel so nicht aus, neben den notierten Tönen entstehen weitere, neue Klangereignisse.

Mit einem gewissen Erstaunen stellt man fest, dass Vorgehensweise und Ergebnis dieser Mittel des ersten Satzes der Sonate sich wenig von den Prozessen und Ergebnissen der elektronischen Musik von Eimert, Stockhausen oder Boulez unterscheiden. Györgi Ligeti stellt fest: „*Mit den genuinen Möglichkeiten der elektronischen Musik habe ich mich lange beschäftigt, doch bin ich allmählich - und wohl nur vorläufig - von der Arbeit im elektronischen Studio abgekommen und habe mich immer mehr auf Instrumente -vor allem Orchester und Orgel - und Vokalmusik konzentriert..... man nähert sich bei dieser Arbeit schnell einer bestimmten Grenze und kommt zur Einsicht, daß man auf instrumentalen Gebiet in mancher Hinsicht weitergehen kann als mit elektronischer Musik heute.“* [241]

In der Tat, Blarr geht hier weiter im Sinne der Äußerung Ligetis: Die dynamische, räumliche und emotionale Wirkung ist eine ungleich größere als sie über noch so viele Lautsprecher erzeugt werden könnte. Die Reduktion durch den nicht spezifisch für den jeweils erzeugten Ton ausgerichteten Lautsprecher ist auch der Grund, warum Blarr nach eigenem Bekunden elektronische Musik für sich selbst grundsätzlich ablehnt.

Ligeti sagt zum gleichen Thema: „*Gegenüber den schwingenden Luftsäulen (*den im Raum verteilten originären Orgelpfeifen, der. Verf.), *Zungen und Saiten ist jedoch der Lautsprecher grundsätzlich im Nachteil: Er muss für die Wiedergabe aller Frequenzen gleichermaßen geeignet sein und darf keine Eigenresonanz haben*. *Das bedeutet: die Flachheit der elektronischen Musik liegt vorläufig nicht an der*

[241] Ligeti. György: Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel, in: *Orgel und Orgelmusik heute*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Musikwissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1968; S.174 (Erstes Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung)

Elektronik, sondern an der Beschaffenheit der Lautsprechermembran.“ [242] ‚Flachheit', ein hartes Verdikt, das Ligeti hier ausspricht. Hofft er in seinem ‚vorläufig' noch darauf, dass die Fortschritte der Technik hier noch Abhilfe schaffen werden, wissen wir heute, dass das nicht funktioniert hat: Eher hat sich das ganz überwiegende Gros der erzeugten Musik in seiner Flachheit aufs Medium eingestellt und die Hörer, heute eher die Musikkonsumenten, gleich mit. Einige wenige Produktionen jüngster eher kommerzieller Musik lassen wohl inzwischen Wege ahnen, Grenzen des Lautsprecherklanges und Möglichkeiten der Klangerzeugung und Steuerung zu harmonisieren, die möglicherweise auch wieder für die Kunstmusik von Nutzen werden könnten.

Erinnert der reine Notentext der Intrada des ersten Sonatensatzes zunächst an die Bitonalität eines Darius Milhaud oder Charles Ives, und scheint daher eher wenig spektakulär, geht doch das Klangereignis darüber hinaus.

Zu den bereits beschriebenen Komponenten tritt noch eine weitere, die zwar in der Blarrschen akustischen Inspiration immanent schon vorhanden ist, von ihm aber bewusst nicht wahrgenommen scheint; berichtete Blarr doch von den ungeordneten, clusterhaften Gesängen der samaritanischen Hirten:

Die vokale Lautäußerung ist bestimmt durch den oder die Formanten, die Sprache erst verständlich machen. Unter Formant versteht der Akustiker bekanntlich Maxima innerhalb des Obertonspektrums eines bestimmten Klanges. Angemerkt sei an dieser Stelle, dass die ganzzahligen Proportionen der klassischen Obertonreihe in der Wirklichkeit so rein gar nicht vorkommen. Spektrale Frequenzanalysen zeigen hier die unterschiedlichsten, auch irrationale Zusammensetzungen, auf. „*Die ‚Naturtöne' oder auch Eigenschwingungen des Rohres weichen also mit zunehmender Höhe zunächst immer mehr von den harmonischen Tönen nach unten ab, bis das genannte Maximum erreicht ist, darauf strebt die Reihe der Eigenschwingungen schneller in die Höhe als die harmonische Reihe, so daß dann bald alle weiteren Eigenschwingungen beträchtlich höher als die harmonischen liegen.*“[243] Spätere Messungen ergaben zum Beispiel für eine Gemshornpfeife 13 nicht vollständig harmonische Obertöne anstelle der bekannten 16.[244] Blockflötenspielern sind die zum Teil erheblichen notwendigen Korrekturen beim Überblasen praktisch gut bekannt.

Die Formanten der Grundvokale der menschlichen Sprache sind nach Lottermoser: u=200-400 Hz, o=400-600Hz, a=800-1200 Hz, e=400-600 und 2200-2600 Hz,

[242] Ligeti, G., in: *Orgel und Orgelmusik heute*, a.a.O.; S. 174f.

[243] Fricke, Jobst: Die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge, in: *Festschrift für Karl Gustav Fellerer*. Regensburg 1962; S. 165

[244] Prieberg weist darauf hin, dass Bengt Hambraeus in einem Konzert des WDR im Jahr 1956 mit „Doppelrohr 2'“ bereits eine serielle Skizze über unreglmäßige Obertöne eines Orgelregisters vorglegt hat; vgl. Prieberg, F. K.: *Musik des technischen Zeitalters*. Zürich 1956; S.145

i=200-400 Hz und 3000-3500 Hz, wobei die relativ breiten Frequenzbänder durch die Dämpfungseffekte der Mundhöhle stark eingegrenzt werden.[245] Auch die Doppelformanten des e und i werden durch Resonanz noch einmal stark beeinflusst.[246]

Orgelpfeifen haben ebenfalls formantähnliche Strukturen, sind ‚Stimmen', wie man die Register ja auch nennt. So formt ein guter Prinzipal etwa ein ‚a'. (Blarrs diesbezügliche Ansprüche werden im Abschnitt zu seinen Orgeln noch beschrieben.) Mixturen bilden je nach Zusammensetzung und Lage wieder eigene Formanten aus.[247] Schnarrwerke, die Zungenregister, haben wie der Name schon andeutet zum einen stark geräuschhafte Anteile, zum anderen gewinnen sie dominante Prägnanz im Gesamtklang durch Formantbildung im Bereich der ä- und ö-Laute.

Neue Formanten entstehen durch die Zusammensetzung der Register in den verschiedenen Fußtonlagen über die Ausbildung von Interferenzmaxima. Dies gelingt bei synthetisierender Anlage des Orgeltyps mit entsprechend großer vertikaler Mischfähigkeit der Register besonders gut. Beim orchestralen Orgeltyp der Romantik ist hingegen der Formantcharakter in der Einzelstimme bereits angelegt. Das klanglich zur Verfügung stehende Spektrum vorhandener und zu erzeugender möglicher Formanten ist hier geringer, die Orgel klingt in einem sehr viel engeren Formantspektrum, farbloser als der von Blarr bevorzugte Typ, ist insofern aber zur Begleitung von solistischer oder chorischer Vokalmusik wiederum geeigneter, da die gesungene Sprache mit ihren Unterschiedlichkeiten sich vor dem monochromeren Hintergrund besser absetzt.[248]

Blarr schafft nun durch das Zusammensetzen der chromatisch eng benachbarten Quartsextakkorde in weit gegriffenen Lagen noch einmal neue Interferenzen, die ihrerseits neue Formanten ausbilden. Die Orgel ‚spricht' bzw. singt quasi chorisch. ‚Konsonanten', die Ansprachegeräusche, sind bei dem mit relativ harten Vorläufertönen intonierten Pfeifenwerk einer Orgel wie in der Neanderkirche in Düsseldorf ja immanent, so dass wir hier schon nahe bei der seitens Ligeti visionierten „*Sprachorgel*" mit bereits vorhandenen Mitteln sind:

„Meine Lieblingsidee ist ein Sprachwerk, die sprechende Orgel. Beim Sprechen übernehmen die Stimmbänder, die eigentlich Doppelzungen sind, die Rolle des Tongenerators. Durch Resonanzänderung der Mund- oder Nasenhöhle usw. kön-

[245] Lottermoser, Werner: *Die akustischen Grundlagen der Orgel*. Brochinsky, Frankfurt 1983; Bd. I; S. 58f.
[246] N.B.: Dass das u und das i mit seinem Doppelformanten den gleichen Grundformaten haben, belegt den effektiven Sinn der bekannten Gesangsübung in der Chorarbeit, den vokalen Einheitsklang durch Wechsel von u und i auf einem Ton zu befördern.
[247] Lottermoser, W.: *Die akustischen Grundlagen der Orgel*., a.a.O.; S. 59; vgl. hierzu auch Lottermoser, W.: Versuche zur Entwicklung einer neuartigen Orgelmixtur mit Vokalcharakter, in: *Die Musikforschung 4.* Kassel 1951; S. 208-210
[248] vgl. S. 306

nen verschiedene Teiltöne hervorgehoben bzw. unterdrückt werden, und es entstehen die durch ihre typischen Formanten unterschiedenen Vokale. Außer den Stimmbändern als Tongeneratoren besitzen wir Geräuschgeneratoren: die verschiedenartig regulierbaren und schließbaren Öffnungen zwischen Lippe, Zunge und Zähnen oder Gaumen, Zäpfchen usw., die die Konsonanten erzeugen. Das alles könnte man mechanisch nachbauen." [249]

Das diskutierte Grundphänomen von Orgel und Sprache ist ähnlich. Ligeti wünscht sich eine präzise, möglichst vollständige Kontrolle über die Parameter mittels technischer Werkzeuge. Blarr verbindet die vorhandenen Mittel aus der Vorstellung, die ihrerseits aus akustischer Inspiration erwachsen war, mit den bereits vorhandenen Möglichkeiten zu einem in weiten Teilen nicht fix determinierten Ergebnis. Dabei ist dieses Ergebnis nicht beliebig oder aleatorisch: Es ist sogar relativ eng eingegrenzt, was akustisch entstehen kann. Innerhalb dieser Eingrenzung ist dann Freiraum, in dem etwas Drittes multifaktoriell aus sich entsteht, eine Art „farbiges Rauschen".[250]

Ligeti ist hier ein typischer Vertreter einer konstruktivistisch ausgerichteten Avantgarde. Blarr vertritt die folgende Generation, die, durchaus im Besitz der Kenntnis der konstruktiven Mittel, diesen einerseits irrationale andererseits vorgezeichnete Freiräume eröffnet. Damit wird die alte, menschheitsgeschichtlich stets andauernde Diskussion um den Gegensatz von Ordnung und Chaos um eine überraschende dritte Komponente bereichert, nämlich die der begrenzt organisierten Anordnung mit immanenten ‚Unordnungsfeldern', die sich selbst regulieren und auf äußere Einflüsse jeweils aus sich heraus sich anpassend reagieren.

Selbstverständlich ist immer ein Teil einer musikalischen Aufführung der genauen Kontrolle des Komponisten und auch des Interpreten entzogen. Es war ja ein Teil der Hoffnung, die Stockhausen, Ligeti, Boulez und andere Protagonisten der elektronischen Musik bewegte, eben diese Unwägbarkeiten fast gegen Null minimieren zu können. Das recht früh, bereits 1968 gezogene negative Fazit (zumindest Ligetis) haben wir gelesen.

Diese unvermeidbaren Einflüsse, wie Raumakustik, Aufstellung zum Hörer, menschliche Komponenten bis hin zu Spielfehlern, sind aber gänzlich extern, zur Komposition hinzutretend. Das bei Blarr genutzte Phänomen der typischen Klangeigenschaften einer Orgel zur Erzeugung neuer Klänge hingegen ist kalkuliert, ist gewollt, ein Bestandteil von Inspiration und Instrumentation.

---

[249] Ligeti, G., in: *Orgel und Orgelmusik heute*, a.a.O.; S. 177

[250] Das sogenannte „weiße Rauschen" als elektronisch erzeugte Gleichverteilung sämtlicher hörbarer Frequenzen war eine akustische Entdeckung der elektronischen Musik der fünfziger Jahre.

Bei Blarr gibt ein akustisches Bild, eine erlebte, gehörte Initiation den Anstoß. Wie die abstrakte kompositorische Frage der musikalischen Zeit[251] diskutiert Blarr die aktuellen Fragen des Verhältnisses der elektronischen Musik zur instrumentalen Musik aus dem Erleben mit musizierenden Menschen für den Menschen als Spieler und Hörer: Die musikalisch - handwerkliche Frage des Umgangs mit dem Cluster, die Frage nach dem Verhältnis des Orgelklanges zu den Formanten von Sprache verdichtet sich bei ihm zum Erlebnis des sephardischen Gesanges und seiner unmittelbaren Umsetzung auf die Orgel. Dabei wandert der Fokus in vorliegender Sonate über die Form vom technischen zum menschlichen Aspekt: Je kräftiger der hier angesprochene Ablauf, das Initium der Sonate, registriert erklingt, umso stärker ist die Anlehnung an elektronische Klangbilder. Je leiser die Akkordzusammensetzung erscheint, um so mehr tritt der Effekt der Formantbildung in den Vordergrund bis hin zum pianissimo-Durchlauf mit dem Choral „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“, der wie beschrieben die Sonate beschließt.

B. 2.2.1.1.3. Zur melodischen Komponente

Für das melodische Material verweist Blarr uns auf zwei inspirative Komponenten außerhalb abstrakter Erfindung: Die Tonbuchstaben des hebräischen Titels, soweit mit unseren deutschen Tonnamen wiederzugeben, sowie die Psalmodie der Jemeniten, wie er sie in der Synagoge von En Karem am 25. September 1981 gehört hat. Da die Komposition der Sonate nach Auskunft des Vorwortes am 26. September beginnt und am 19. Oktober des gleichen Jahres endet, mag das Hörerlebnis dieser Psalmodie, wie sie ja im Verlauf des ersten Satzes wörtlich zitiert wird, auch der Anstoß zur Komposition eben dieses Werkes geworden sein.

Es sei darauf hingewiesen, dass neben den clusterartigen Organa der Samaritaner und dem Psalm selbst als an sich gesungener Textvorlage es also insgesamt drei vokale Elemente sind, die zur Komposition ausgerechnet eines Orgelwerkes, nicht etwa eines Chorsatzes, einer Kantate oder eines Oratoriums inspiriert haben.

Die materiale Qualität der stellvertretend für den Text des 122. Psalmes eingesetzten Sonogramms sei hier genauer betrachtet: Blarr verwendet die Folge, zunächst im Pedal, absteigend als es-c-h-a, wobei das e, das ja in der Textvorlage erst bei Jeruschalajim erscheint, als kurzer Vorschlag vor das es gesetzt ist, so dem kurzen, fast als staccato „ö“ produzierten Vokalwert des Buchstabens im Wort Jeruschalajim akustisch nahe kommt. In der Urgestalt handelt es sich also um die fünf Tonbuchstaben als Chiffre für die heilige Stadt. Während der Buch-

[251] vgl. S. 55ff

stabe „e“ nur einmal vorkommt, erscheinen im gesamten Vers die weiteren Buchstaben dreimal, das „a“ sogar viermal.

Obwohl Blarr das Kernmotiv nun sowohl in Segmenten wie wiederholend verarbeitet, finden sich hierfür keine Entsprechungen. Das nährt den Verdacht, dass möglicherweise die assoziative Komponente zur externen Textvorlage der Psalmodie eher Verständnishilfe, Bezüglichkeit für den Rezipienten ist denn wirklich kompositorisches Grundmaterial.

Betrachten wir das Motiv genauer, ganz bewusst ohne den kurzen Vorschlag, der ja nicht grundlos ein solcher ist, stellen wir einige für das Blarrsche Schaffen auch an anderen Stellen typische Merkmale fest: Das Motiv besteht aus zwei kleinen Terzen, die eine als Sprung, in der Urgestalt abwärts gerichtet, die andere, ebenfalls abwärts führend, ausgefüllt. Die kleine Terz ist ein von Blarr geschätztes und immer wieder linear und vertikal verwendetes Intervall. Durch die genannte Ausfüllung enthält das Motiv einen Halbton, einen Ganzton und eben den 1 ½- Tonschritt. Chromatisch aufsteigende Folgen der Intervallgrößen sind von hier an durchgängige Technik der Blarrschen Arbeit und zwar in den Parametern Melodie und Harmonie wie auch in der formalen Fortschreitung.[252]

Es sind auch eben diese Intervalle, aus denen Messiaen seine berühmten Modi mit begrenzter Transpositionsmöglicheit konstruiert hat. Auch dort spielt der Tritonus, der den Rahmen des hier betrachteten Motives bildet, eine konstitutive Rolle, bewirkt er doch wesentlich die Begrenzung der Transpositionsmöglichkeit und verhindert dort wie hier eine kadenziell-tonale Festlegung.

Ich möchte in diesem Vergleich von Messiaen und Blarr soweit gehen, die lineare Emanzipation der kleinen Terz neben der seit Jahrhunderten in der europäischen Musik üblichen Begrenzung auf kleine und große Sekunde als ganz wesentliche und entscheidende Neuheit der Arbeit Messiaens zu werten. Blarr hat dies in seinem hier bereits analysierten Werk „Trinité“ von 1963 aufgegriffen. Der jeweils erste viertönige Formteil der Grundreihe dort entspricht der jeweils umgekehrten Intervallstruktur des für die Orgelsonate beschriebenen Hauptmotivs mit 1, ½ und 1 ½ Tonschritt.[253]

Die europäische Musik begrenzt das melodische Fortschreiten in Tonleitern auf die Sekundintervalle. Gerade auch die Musik des vorderasiatischen Raumes benutzt an bestimmten definierten Stellen die kleine Terz als gleichwertiges melodiestiftendes Intervall, wie ja auch beispielsweise die Musik der Sinti und Roma, jedem Klavierschüler aus der leidigen Übung des sogenannten Zigeunermoll bekannt. Hingegen wird ja gerade in unserem ‚melodischen’ Moll die kleine Terz

[252] vgl. z. B. Untersuchung zu *Lichuatcha kiwiti*: Notenbsp. S. 200
[253] vgl. oben S. 51

durch Hochalteration der Sexte (aufwärts) bzw. Auflösung des harmonischen Leittones abwärts eliminiert, während die semitische Musik unterschiedliche kleine Terzen als melodiegebend verwendet.

Die kulturell- religiöse Faszination Blarrs für Israel und den Vorderen Orient wird durch das Interesse für das dort verwendete melodische Grundmaterial noch ergänzt.

Nach abendländischem Verständnis sind kleine und große Sekunde Tonschritte und damit für die Leiterbildung und als Normfortschreitung melodischen Geschehens einzig geeignet, die kleine Terz gilt als Sprung. Bei den hier beispielhaft genannten Ethnien und ebenso im zeitgenössischen Schaffen ist das nicht so eindeutig. Die kleine Terz ist der Übergang, ein Zwitter der Fortbewegung und darüber hinaus, neben dem chromatischen Halbton und dem Tritonus,[254] die ja beide unser Motiv mit charakterisieren, ein in tonaler bzw. kadenzieller Hinsicht in keiner Weise festgelegtes Intervall. Der verminderte Septakkord als Anhäufung kleiner Terzen ist bereits bei Bach Mittler zwischen den Tonarten, er ist aber genau genommen noch mehr, nämlich in dessen funktionstonalem Kontext das irrationale und durchaus atonale Element; als Belege mögen die beiden prägnantesten Beispiele bei Bach und damit wohl der Musikgeschichte gelten, nämlich zu Beginn der Toccata BWV 565 auf dem Orgelpunkt d und der Barrabam-Schrei der Matthäuspassion. Ist ersterer Fall eher als reiner Klangwert zu betrachten denn als verkürzter Dominantseptnonakkord auf liegendem Grundton beschreibbar, so stellt vollends der zweite genannte Fall ein außertonales Abstraktum, nämlich einen dramaturgisch eingesetzten Klangwert, vor.[255]

Selbstredend wird die Auflösung definiert durch das funktionale Gefüge. Das Ohr hört hier eben nicht nach hinten. Die von Bach gesetzte Fermate beendet das im oben in der Diskussion über den Zeitbegriff bei Bernd Alois Zimmermann beschriebene ‚jetzt'[256] des verminderten Akkordes im Klang selbst gegenüber dem folgenden d-Moll. Es sind zwei verschiedene ‚jetzt' nebeneinander und es ist eben keine wirkliche Auflösung mehr.

Die angestrebte tonale Indifferenz des Blarrschen Ausgangsmotives bedingt auch das Erscheinen des für den Bezug zur Textvorlage noch notwendigen Tones ‚e' nur als kurzer Vorschlag: Zu groß wäre die Gefahr, das untere ‚a' über die Ober-

[254] vgl. z.B. einen Akkord g-c-e-fis, wie ihn Messiaen schätzt.
[255] Hingewiesen sei noch darauf, dass der verminderte Akkord ein Urbild einer „Transposition limitée" ist, da es ihn auch im tonalen System nur in drei Varianten gibt.
[256] vgl. S. 47

quint als akustischen Grundton zu definieren, einen Vorgang der Grundtonbildung, den Hindemith sehr schön in seiner Tonsatzlehre beschreibt.[257]

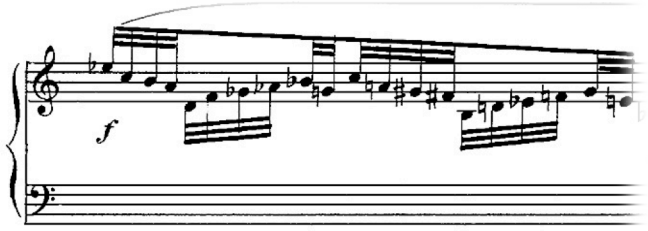
Es verwundert auf diesem Hintergrund wenig, dass Blarr sein Motiv exakt mit den gängigen und von ihm den sechziger Jahren geübten reihentechnischen Verfahren verarbeitet: Auf Abspaltung als Intonation und zweimaliges vollständiges Erklingen folgt sofort eine Umkehrung, bei der der transponierte Ausgangston so gewählt ist, dass zwischen Original und Umkehrung kein Ton gemeinsam ist, somit bereits zehn Töne des chromatische Total verwendet werden. Nach einigen erneuten Abspaltungen mit thematisch belegten Iterationen folgen auch logisch die noch fehlenden zwei Töne der vollen Zwölferreihe. Sie sind etwas schwer schlüssig und konsequent einzubinden. Blarr schafft die Verbindung über eine erneute Intervalldiskussion im Spiel mit kleiner Terz, kleiner Sekund, großer Sekund.

Ungeachtet dieser nicht tonalen Zusammensetzung des Motives und der der Reihentechnik entsprechenden Verarbeitung, ungeachtet der harmonischen Auffüllung mit den farbigen Clustern der chromatisch zueinander versetzten Quartsextakkorde stellt sich diese Einleitung eindeutig als auf den Grundton ‚a' basiert da. Im Kernmotiv entfaltet nämlich das ‚h' als große Sekund über diesem ‚a' eine der Quinte entsprechende Kraft der Fundamentalisierung. Die große Sekund ist schließlich als 9. Oberton nichts anderes als die Doppeloberquint und kann so, möglicherweise gerade in einem klanglich bewusst diffudierten Umfeld, eine ähnliche Wirkung für die Grundtonempfindung herstellen wie die bei Hindemith beschriebene Quinte. Insofern bildet auch eine isolierte große Sekund den jeweils unteren Ton als Grundton aus, ein weiterer guter Grund für die Einbeziehung der kleinen Terz als leiterbildendes Intervall in nachtonaler Musik, um nämlich so der tonalen Wirkung der großen Sekunde zu entgehen.

Eine dritte Komponente des Motivs sei im Hinblick auf den dritten Satz erwähnt: Die Tonfolge, gerade in der Erscheinung mit dem durch den Vorschlag als quasi Nebenschlagton getrübten Einsatzton, ist eine ganz bekannte Geläutefolge vieler Kirchen. So stellt sich ein Bezug her zu den zitierten Glockenklängen der Jerusalemer Grabes - bzw. Erlöserkirche.

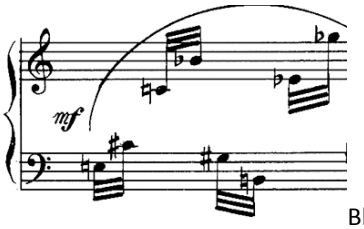
[257] vgl. Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*. Mainz 1937; hier insbeondere die Ausführungen zur Reihe 2.

Im Verlaufe der Sonate tritt das Motiv (e) es-c-h-a immer wieder auf, nach der Eingangsfanfare in der folgenden Girlande als zunächst zehntönige Reihe:



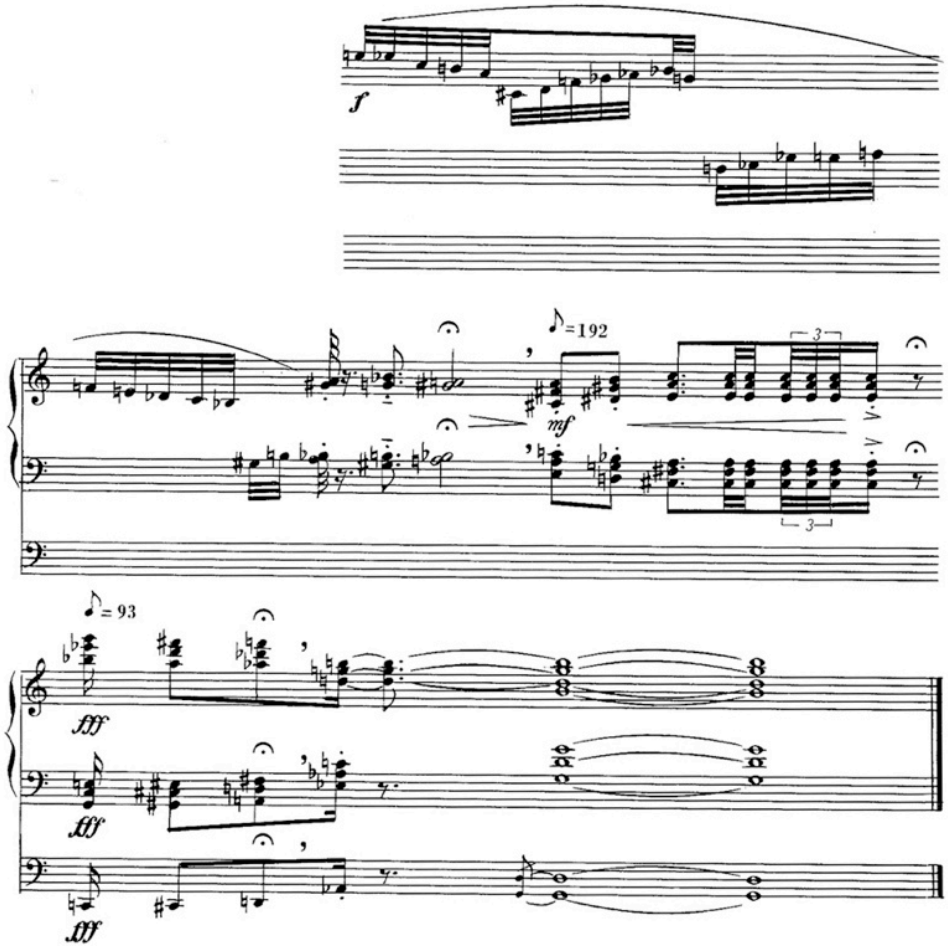
Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S.4, aus 1. Satz, Psalmodie

Sodann in weitgespannter Intervallspreizung und Transposition in einer neuen Variante eben dieser Girlande:



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 8, aus 1. Satz, Psalmodie

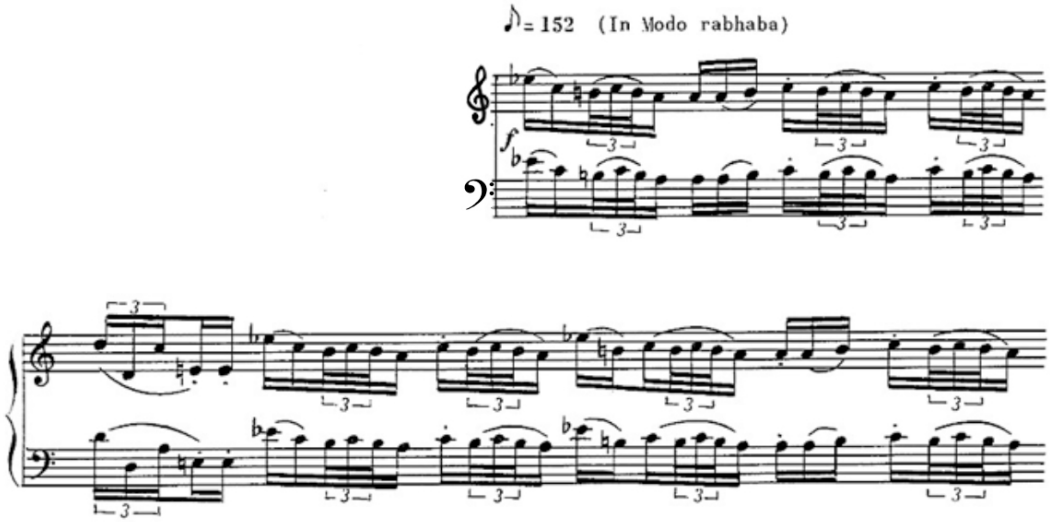
Die vollständige zwölftönige Variante leitet den Schluss des ersten Satzes ein:



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 11, aus 1. Satz, Psalmodie

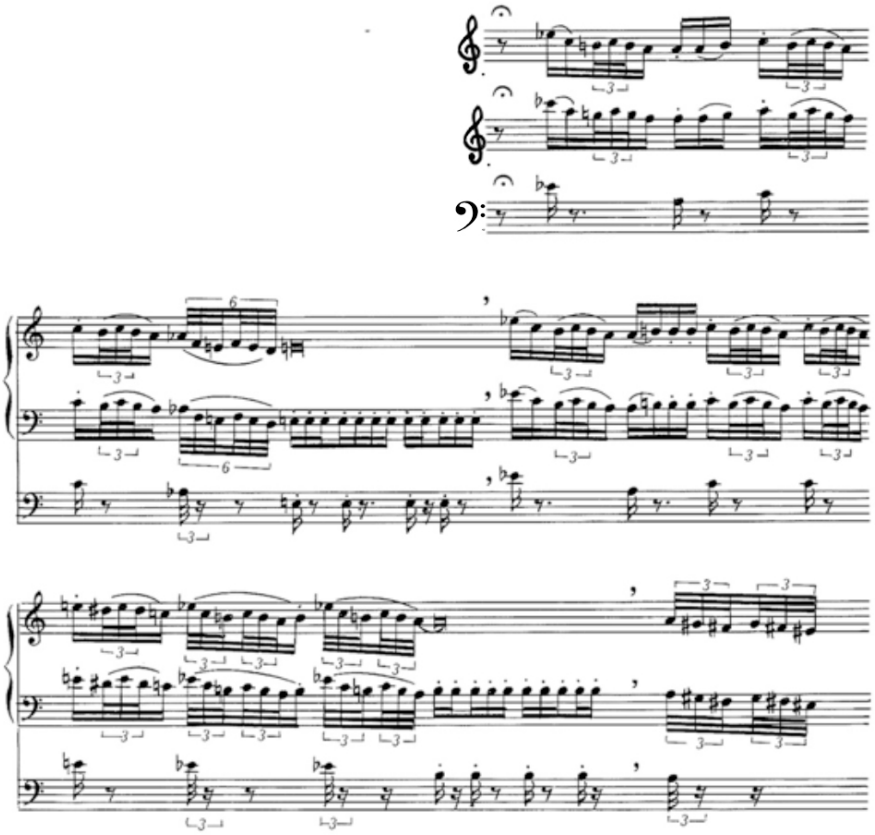
Wie bereits erwähnt, bestimmt das Motiv mit seiner Umkehrung die Basspartie des zweiten Satzes und wird gleich zu Anfang in zwölftöniger Gestalt, jetzt in die von Blarr so geschätzte Symmetrie, gebracht, indem die beiden Ergänzungstöne „g“ und „b“ die Mitte zwischen Originalgestalt und Umkehrung bilden.

Der dritte Satz beginnt nach Blarrs Beschreibung mit der Improvisation des Rabhaba-Spielers. Wenn Oskar Gottlieb Blarr nicht dem Souvenirverkäufer Kamel Katib die Töne an die Hand gegeben hat, ist es doch ein sehr beeindruckender Zufall, dass die Improvisation genau aus den Tonbuchstaben des zitierten Initiums des Psalmes 122 entsteht. Gehen wir eher von einem erlebten Anstoß in Verbindung mit kompositorischer Arbeit aus, so zeigt sich gerade in dieser, die örtliche Tonsprache des Arabers aufgreifenden Passage, dem Ohr sehr deutlich, dass der Ton ‚a’ den Grundton bildet und dass der Ton ‚es’ eine Eintrübung, eine Substitution des Tones e darstellt, die aber in der Linie, zumal bei häufiger Wiederholung der Befestigung des ‚a’ nicht entgegensteht. Das oben bereits Gesagte zur Befestigung eben des ‚a’ durch die große Sekunde ‚h’ darüber wird hier durch die mehrfache Umspielung der beiden Töne ‚a’ und ‚h’ geradezu zelebriert. Dementsprechend schwächer fällt bei der Umkehrung das Gefühl eines Grundtonbezuges aus, da diese ja der konstitutiven Sekunde entbehrt.



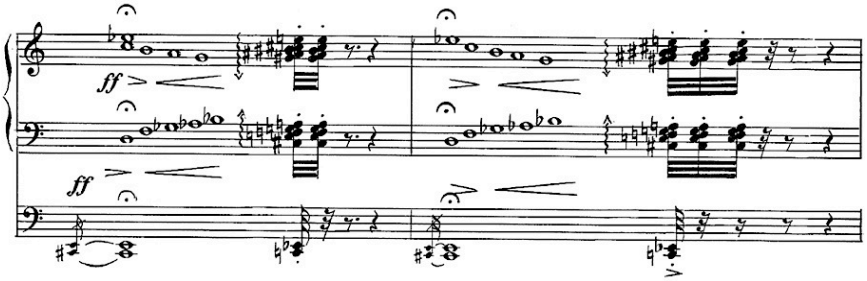
Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu’.* S. 19, aus 3. Satz, Tropierter Choral

Der Eindruck einer vokalen oder instrumentalen Improvisation arabischer Provenienz wird mit den Mitteln abendländisch avantgardistischer Reihungstechnik jedenfalls überzeugend dargestellt. Die weitere Verarbeitung innerhalb des Satzes ist dann ganz eloquent durchgeführt und letzterer zuzuweisen. Dabei lässt sich in folgendem Beispiel schon sehr schön die für Blarr immer wichtiger werdende Technik der Entwicklung durch Wiederholung und Verlängerung, ein permutatives Wachstumsverfahren, ganz ähnlich den Wachstumsprozessen der Natur, aufzeigen:



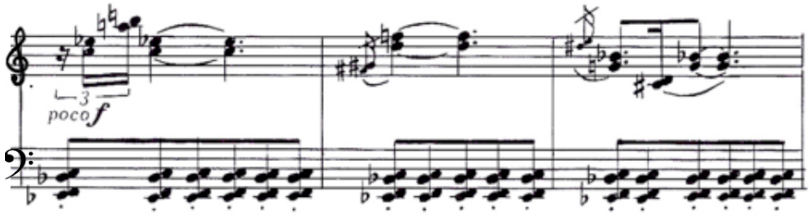
Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 25

Auch das den Schofarbläsern zugeordnete, als langer Ton gestoßene Motiv des ‚tekiah' wird aus dem Sonogramm gewonnen:

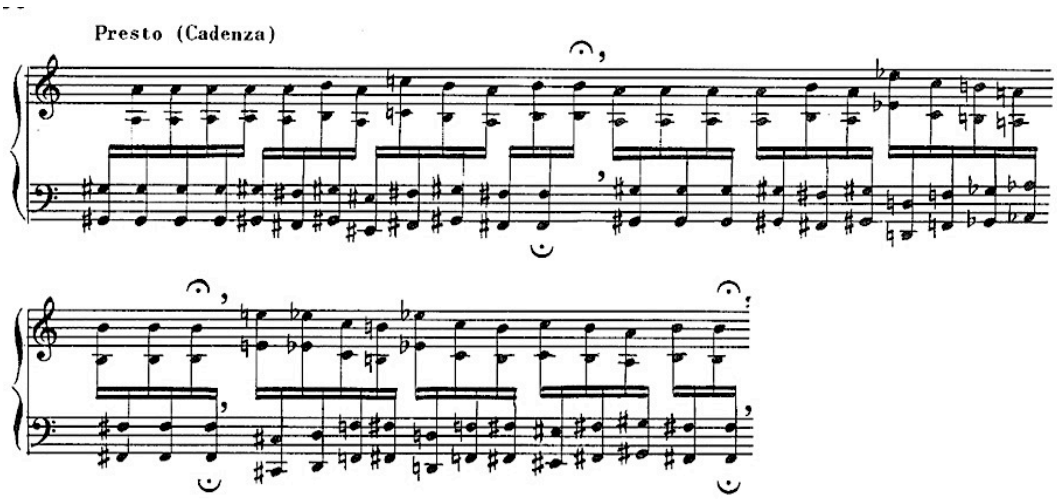


Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 22

Innerhalb des dritten Satzes erleben wir das Motiv vertikal in eine Zweistimmigkeit umgeklappt im Rahmen einer nach 6/8 transferierten Reminiszenz des zweiten Satzes, sowie als Keimzelle der virtuosen kleinen Toccata des Schlusses:



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 27

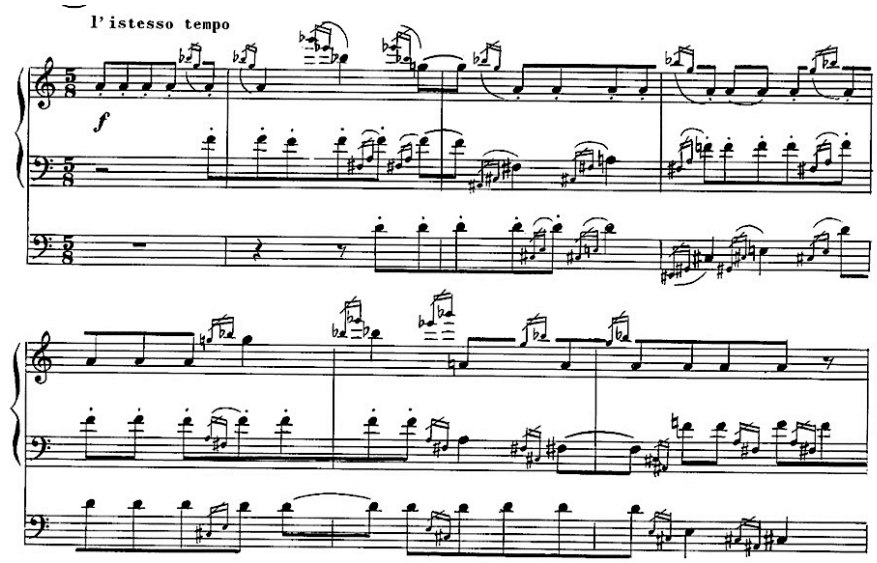


Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 30

Neben der assoziativen Vorgabe, dem Lokalkolorit des Entstehungsortes, haben wir es also mit einer ganz intensiven, ebenso einfallsreichen wie minutiösen Verarbeitung eines kleinen Urmotivs zu tun, mit einem sozusagen zellularen Verfahren der Werkgestaltung, wie sie in ähnlicher Ausdauer der Verarbeitung beispielsweise für Beethoven oder Webern typisch ist.

B. 2.2.1.1.4. Das Glockenelement

Blarr nennt als weitere akustische Vorgabe noch die Glocken der Jerusalemer Grabes - und Erlöserkirche. Deren Imitation führt zu einer ganz eigenen Situation:



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 28, Glocken

Die harmonische Ebene stagniert, eine gestaltete, farbige Klangfläche ersetzt die Fortschreitung.

In diesem, schon im Verarbeitungsprozess stehenden späteren Zitat des Glockenklanges werden charakteristische Elemente der vorherigen Sätze einbezogen: Das 5/8 Metrum des zweiten Satzes bildet einen versetzten rhythmischen Kanon der drei Glockentöne d, f, a. Abspaltungen des Buchstabenmotivs werden als irrationale Tonwerte und Vorschläge in die Abfolge eingesetzt, vergleichbar den Nebenschlagtönen und Resonanzen eines großen Geläutes.

Durch diesen Kontext entsteht ein in der Wirkung der Fermate ähnliches, in sich aber bewegtes Gebilde, ein Anhalten in ganz komplexer Bewegung, ebenso amorph wie strukturiert.

B. 2.2.1.1.5. Die rhythmische Ebene

„Der Rhythmus ist das entscheidende Element in Messiaens Werk. Und das gleiche ließe sich von der seriellen Musik behaupten, deren charakteristisches Merkmal die Übertragung der Reihentechnik von der Tonhöhe oder Tonqualität auf die Tondauer, also die Einbeziehung des Rhythmus in die serielle Konstruktion ist. Ferner teilt Messiaens Technik, ohne seriell zu sein, mit der seriellen das negative Moment, daß der Taktrhythmus, der seit dem 17. Jahrhundert uneingeschränkt herrschte, obwohl er manchmal als tyrannisch empfunden wurde, aufgehoben ist. (Die Taktstriche, an denen Messiaen noch festhält, sind keine Schwerpunktzeichen mehr, sondern entweder bloße Orientierungsstriche,....., oder Gliederungsstriche,....)“ [258]

Die uneingeschränkte Herrschaft des Taktstriches, die Dahlhaus hier postuliert, kennt wohl noch Ausnahmen, beispielsweise in manchen Monodien Monteverdis, berühmt „Lamento d’Arianna“ bzw. als Plagiat das „Pianto della madonna“, in frei notierten Stücken der Toccaten und Präludienliteratur wie bei den „Préludes non mensurés“ von Louis Couperin, nicht zuletzt die Rezitative der Opern und Kantaten bis hin zu Bachs Oratorien. Dennoch trifft Dahlhaus’ Äußerung zu, insoweit als die hier geschilderten Beispiele besondere Gattungen darstellen, die die Norm nicht grundsätzlich aufheben.

Für Blarr, eine Generation nach Messiaen und dessen Verehrer und Förderer, ist die Auflösung des Taktmetrischen ein Normalität gewordenes, handhabbares Mittel, eine der metrischen Bindung gegenüber alternative Organisationsform von Zeit, die - wie im zweiten Satz oder dem oben aufgeführten Glockengeläut sichtbar - sogar simultan mit geordneten und in metrische Abschnitten geglieder-

[258] Dahlhaus, Carl: Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert, in: *Orgel und Orgelmusik heute*, a.a.O.; S.51

ten Gefügen auftreten kann. Freie Zeit und feste Zeiten, irrationale, gar nicht ausführbare Werte und perkussive Repetitionen sind gar keine Gegensätze, sondern unterscheidbare Erscheinungsformen ein- und derselben Sache, desselben Parameters. Es gibt, wie sehr schön oben in der sogenannten Improvisation des Karmel Katib zu sehen, sogar noch ein Viertes neben dem einen Pol des Metrischen, dem anderen Pol des freien Rhythmus und dem gleichzeitigen Erscheinungsbild der beiden Pole: nämlich die freie Folge aus verschieden langen, auf einem additiven gemeinsamen kleinen Wert fundierten Akzentgruppen. Hier die Reihe der jeweils aus dem Sechzehntel definierten mit Hilfe von Repetition oder kleinem Melisma definierten Gruppen des Beispiels S. 25:

3-3-3-3-3-3-4-frei-2-3-3-3-5-2-4-3-3-3-5 usf.

Die Hörerwartung wird geweckt durch die häufig wiederholten Dreiergruppen, dann wieder unterbrochen und irritiert durch Verlängerung, Verkürzung oder Fermaten, also freie Dauern. Eine ähnliche Wirkung erzeugen die „valeurs ajoutées“ von Olivier Messiaen. Im Verlaufe der Verarbeitung verdichten sich die Wechsel, die Unterbrechungen werden abrupter. So entsteht ein ganz eigens, hochspannendes Moment stark vorwärtstreibender Rhythmik. An anderen Stellen baut Blarr solche Prozesse auch gern großflächig streng additiv auf:

1-2-3-4-6-7-8-9 usf.

Dabei können diese ‚Ketten’ sehr lang werden.

„Auch als Interpret finde ich, daß gerade die Orgel das Instrument für Zeitordnung par excellence ist. Das einzige Gebiet, auf dem ich mich als Interpret an der Orgel spontan äußern kann, ist Zeitordnung im weitesten Sinne: Rhythmus, Agogik, Tondauer, Artikulation.“ [259]

So ist es gut begründet, dass der Rhythmus gerade für Komponisten, die an der Orgel beheimatet sind, einen zentralen Punkt der Ausforschung und des Experimentes darstellt. Im Falle Oskar Gottlieb Blarrs kommt verstärkend noch seine professionelle Ausbildung als Schlagzeuger hinzu. Das Schlaginstrumentarium, das er sich ursprünglich in die neue Neanderorgel integriert wünschte, ist nicht gebaut worden.[260]

Blarr nutzt in der Folge zwei Alternativen, die eine, Orgel und Schlagwerk zu kombinieren, mit einem oder mehreren Spielern[261], die andere, die Erzeugung

[259] Zacher, Gerd: Stellungnahme in der auf Dahlhaus' o.g. Referat folgenden Diskussion, in: *Orgel und Orgelmusik heute*. a.a.O.; S. 56

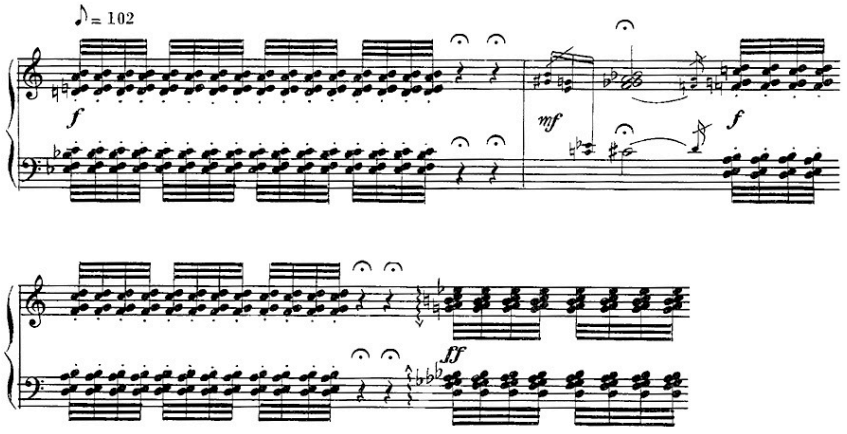
[260] vgl. S. 504f. Heutigen Tags findet sich ein umfangreicher Perkussionsapparat in der Orgel von St. Peter in Köln, der von Peter Bares für seine Musik entwickelt wurde.

[261] so in *Seufzer für BAZI*, vgl. S. 79

eines bestimmten als perkussives Instrument genutzten Klanges im harmonischen Satz in Verbindung mit einer entsprechenden Registrierung.

B. 2.2.1.1.6. Klangfarbe

Diese genannte Technik findet sich ausgeprägt an zwei Stellen der Orgelsonate. Wie schon beschrieben markieren im zweiten Satz insgesamt vier je fünf mal wiederholte Akkorde, die zusätzlich als Dreiergruppe mit nachfolgender Zweiergruppe artikuliert werden sollen, ostinat den Takt. Dafür dürfen sie nicht zu zaghaft begleitend registriert werden, wie sich aus dem einen oder anderen romantischen Stück ähnlichen Notenbildes fälschlich vermuten ließe. Noch markanter tritt uns dieses Moment im dritten Satz, in den durch die werkexternen Signale der Schofarim, insbesondere im ‚Teruah' , dem schmetternden Staccato, entgegentritt.



Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 26, aus 3. Satz, Tropierter Choral

Dies ist die einzige Stelle der gesamten Sonate, an der Blarr die Materialzelle, deren Verarbeitung oben ausführlich dokumentiert ist, ohne jede Anknüpfung verlässt. Es handelt sich -wie zu sehen- um jeweils zwei im Abstand einer großen Sekunde ineinander geschaltete Quinten, die in der rechten und linken Hand wieder um jeweils einen chromatischen Halbton bzw. die große Septime versetzt sind.

Was Blarr selbst oben als *„farbige Cluster*" beschreibt, kann in anderer Betrachtung als Neuschöpfung eines perkussiven Instrumentes aufgefasst werden. Dementsprechend wäre es durchaus denkbar, die Akkordblöcke der Eingangsfanfare auf Schlaginstrumenten ohne definierte Tonhöhen erklingen zu lassen, es würde aufgrund der rhythmischen Prägnanz ein voll tauglicher, musikalisch gültiger Ablauf entstehen. Klang, Akkord und Geräusch berühren sich also bis zur Austauschbarkeit.

Das gemeinsame Verbindende, diesen Hinweis gibt Blarr uns mehrfach, ist die Sprache. Der Rhythmus der Eingangsfanfare ist aus den Psalmworten entwickelt. Sprache aber enthält gleichermaßen Geräusche wie definierte Tonhöhen, Konsonanten und Vokalformanten. Sprache ist durch einen je eigenen Rhythmus definiert.

Registrierungsangaben gibt es nicht, lediglich das Vorwort weist wie berichtet auf das solistische Cornet für den zweiten Satz hin. Die Lautstärkevorschriften unterstreichen den Aufbau, betonen die formale Struktur, wie in der Orgelpraxis seit Albert Schweitzer und Karl Straube gängiger Usus.[262] *„Es handelt sich also immer zuerst darum, die einfachen architektonischen Linien des Stückes aufzusuchen. Die Registrierung, welche den einfachen Ausbau herausbringt, ist die richtige; jede andere, und mag sie noch so geistreich sein, die weniger gute, weil sie die wirkliche Gestalt der Komposition verwischt.“*[263] Eine Expressivdynamik gibt es nicht, ebenso wenig wie eine serielle oder der Reihentechnik angenäherte Auffassung von Dynamik als anzuordnendem Parameter.

Für die sinnvolle Auswahl der Registrierung ist die Kenntnis der Neanderorgel bzw. vergleichbarer Typen von großem Vorteil, wenn nicht sogar unabdingbar. Als Beispiel sei die von Blarr autorisierte Version an der Orgel der Johanneskirche (!) Düsseldorf in der Einspielung von Wolfgang Abendroth genannt.

Ergänzend sei noch die vollständige Fassung der Textvorlage mitgeteilt, wie Blarr sie in einem Programmheft anlässlich einer eigenen Aufführung in St. Remigius, Viersen 1988 erstellte, entsprechend dem zitierten Choral:

Schaallu schlom Jeruschalajim

Jerusalem, du hochgebaute Stadt, wollt Gott, ich wär in dir!
Mein sehnlich Herz so groß Verlangen hat und ist nicht mehr bei mir;
weit über Berg und Tale, weit über blaches Feld
schwingt es sich über alle und eilt aus dieser Welt.

Wenn dann zuletzt ich angelanget bin im schönen Paradeis,
von höchster Freud erfüllet wird der Sinn, der Mund von Lob und Preis.
Das Halleluja reine man spielt in Heiligkeit,
das Hosianna feine ohn End in Ewigkeit.

mit Jubelklang, mit Instrumenten schön, in Chören ohne Zahl,
daß von dem Schall und von dem süßen Ton sich regt der Freudensaal,
mit hunderttausend Zungen, mit Stimmen noch viel mehr,
wie von Anfang gesungen das große Himmelsheer.

[262] vgl. Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden 1976 (Erstausg. Leipzig 1908); etwa als Beispiel die Registrierung der Fuge a moll (Ausgabe 1976, S. 267, Fußnote) sowie die Erläuterungen zur Registrierpraxis insgesamt in Kap. XIV. (S. 256 – S. 278)

[263] Schweitzer, Albert: *J. S. Bach,* a.a.O.; S. 264

B. 2.2.2. „En karem – Concerto“, (BlarrVz II-3 und VII-2): Untersuchungen zur Instrumentation

Sein Aufenthaltsort in Israel ist titelgebend für das Konzert für zwei Klaviere „En Karem-Concerto“ genannt. Die einzelnen Sätze enthalten Meoldien bzw. Motivelemente aus Eindrücken seines Israelaufenthaltes. So ist der letzte Satz eine Polka, die immer wieder eine mitreißende Melodie wiederholt, die zu einem traditionellen Tanz der Männer am Fest Simchat Thorah gehört. Das am Ende achtstimmige Ricercar bezieht das B-A-C-H Motiv mit ein, nicht in der üblichen Anordnung, sondern mit abschließender großer Septime c-h als Variante. Das Stück wurde erst einige Jahre später, 1985 in der Klavierfassung vollendet.[264]

Für unsere Betrachtung ist das Werk von besonderem Interesse, da neben der Klavierfassung[265], uraufgeführt 1986 durch das Beer Sheva Duo in der Neanderkirche, eine Fassung für großes Orchester vorliegt, die die Düsseldorfer Sinfoniker unter Leitung des der Neuen Musik stets zugetanen Bernhard Klee 1987 aufführten.[266] Neben den drei Sätzen „Toccata Chanukka“ – „Ricercar á 8“– „Polka chassidica“ der Erstfassung enthält die große Version noch ein Prelude, Bells – Pa’amonim und ein Interlude, eine kraftvolle Bläserfanfare (T’ruah) nach dem Ricercar und stellt damit sinfonische Fünfsätzigkeit her.

Die umfangreich erweiterte Orchesterbesetzung ist auf der ersten Innenseite der Partitur aufgeführt: Flöte I, II (auch Piccolo), Oboe I, II, Englisch Horn, Klarinette I, II (auch Es), III (auch Bass), Fagott I, II, Kontrafagott, Flügelhorn in B, 3 Trompeten, 4 Hörner, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk mit drei Spielern, Celesta, Harfe, Streicher. Die Angaben sind unvollständig, die dritte Flöte, die tiefe Altquerflöte, die sofort eingangs des nunmehr zweiten Satzes Toccata erscheint, fehlt.

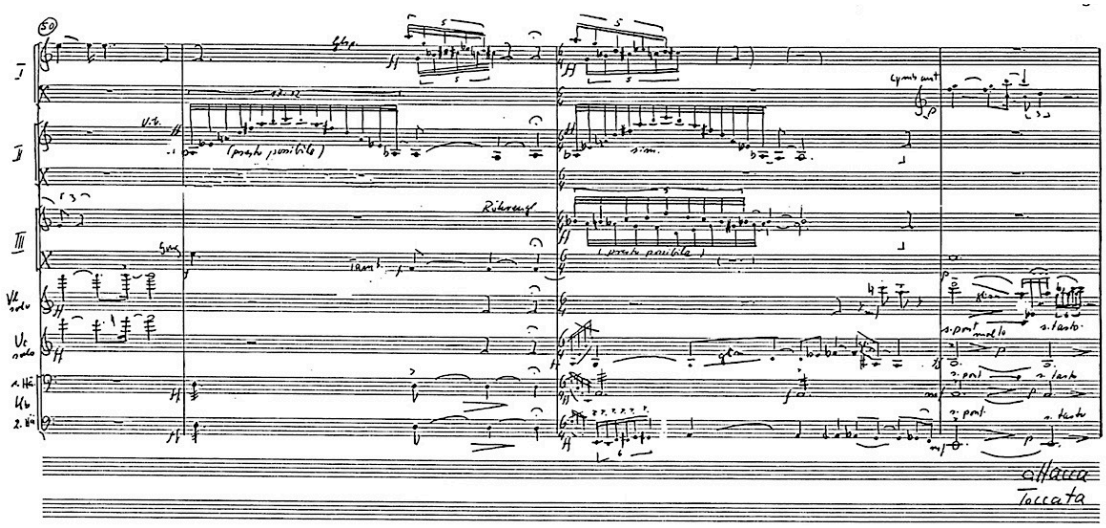
Das „Prélude“ beginnt nach einem zarten Beckenreiben und Triangeltupfern mit annähernd zwölftönigen Läuteklängen von Glockenspiel, Röhrenglocken und Vibraphon. Motivfetzen in den Solostreichern und die immer wieder befestigte Quarte ‚E – A’ der Kontrabässe, mit chromatischen, kleinen Glissandi teilweise aufgefüllt, folgen. Das ‚A’ fungiert als Orgelpunkt, wird dann zum ‚d’ darüber erweitert, große Sprünge des Cello wirken markiert. Wiederum kleine Motivfetzchen der drei Soloviolinen und des läutenden Schlagwerk schaffen eine fragile, unwirkliche Atmosphäre, die den Hörer wie in eine malerisch angedeutete Landschaft hineinnimmt. Auch eine kurze Steigerung zum Fortissimo kurz vor Schluß ist nur Signal und Impuls für das Kommende.

---

[264] Eine ausführliche Darstellung der verwickelten Entstehungsgeschichte siehe unten S. 432ff.

[265] Blarr, O.G.: *En Karem-Concerto für zwei Klaviere zu vier Händen*. Edition Gravis, Bad Schwalbach 1985, EG 72

[266] Blarr, O.G.: *En Karem-Concerto für großes Orchester*. Gravis, Bad Schwalbach 1986



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 1, T. 50 ff.

Nach dem etwa drei Minuten dauernden Eröffnungssatz wird der einleitende a-Moll Akkord der Toccata Chanukka von drei Flöten so tief wie möglich gebracht. Für das a° ist daher die Altflöte nötig, die auch im weiteren Verlauf des Satzes durchgängig verwendet wird. Eine besondere Rolle spielt diese tiefe Altlage - Blarr schätzt die großen Flöten sehr[267]- im dritten Satz der Orchesterfassung, dem Ricercar. Für die abschließende chassidische Polka wechselt der Spieler erst zur normalen großen Flöte, sodann zum zweiten Piccolo. Bereits vorher hatte der zweite Spieler meist die Piccoloflöte zu blasen. So ist es wohl ein Versehen, dass die Besetzungsliste die dritte Flöte nicht aufführt.

Zurück zu den Einleitungstakten der Toccata: die beiden Akkordschläge, dichtgepackte Klänge mit Schichtungen großer Sekunde ähnlich den „Resonance contractées“ Messiaens folgen[268] einmal in den Holzbläsern, dann mit Trompeten, Hörnern, Pauke und der kleinen Klarinette in der Funktion einer Piccolotrompete. Die Zusammensetzung der Akkorde ist unverändert der Klaviervorlage entnommen.

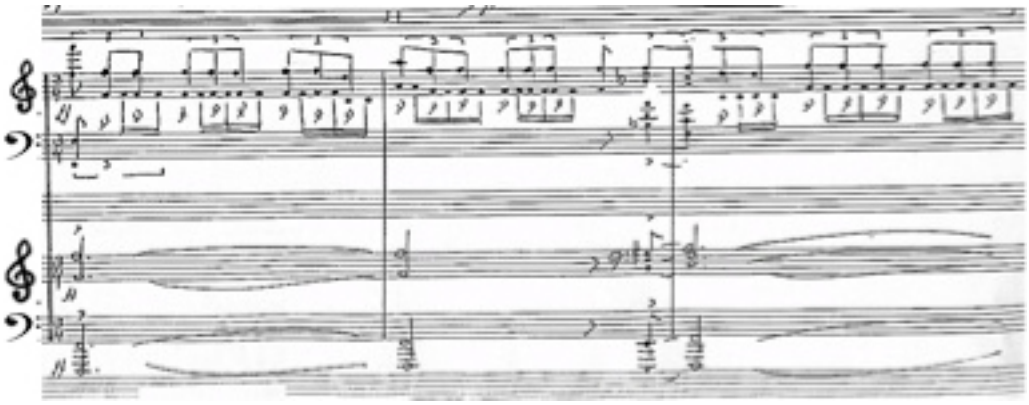
Der eigentliche Toccatenteil eröffnet mit einer an Strawinsky erinnernden Metrik: Sechzehntelketten in einem 8+6+5+4/16telTakt, gruppiert in 3-3-2-3-3-3-2-4 Sechzehntel mit jeweils Tonrepetitionen an den Nahtstellen bilden das metrische Kernmotiv. Die in den Klavieren gegebene Tonfolge b-a bzw. im folgenden Takt a-e, im Prelude bereits von den Kontrabässen vorgestellt, wird für zwei Takte den Streichern anvertraut, die metrischen Akzente der Dreier- und Zweiergruppen

[267] So findet die Altflöte vielfache Verwendung in den Stücken und Bearbeitungen für das Düsseldorfer VIF-Ensemble. In der 4. Sinfonie ‚Kopernikus’ (BlarrVz II-13) gibt es gar eine solistische Kontrabassquerflöte.

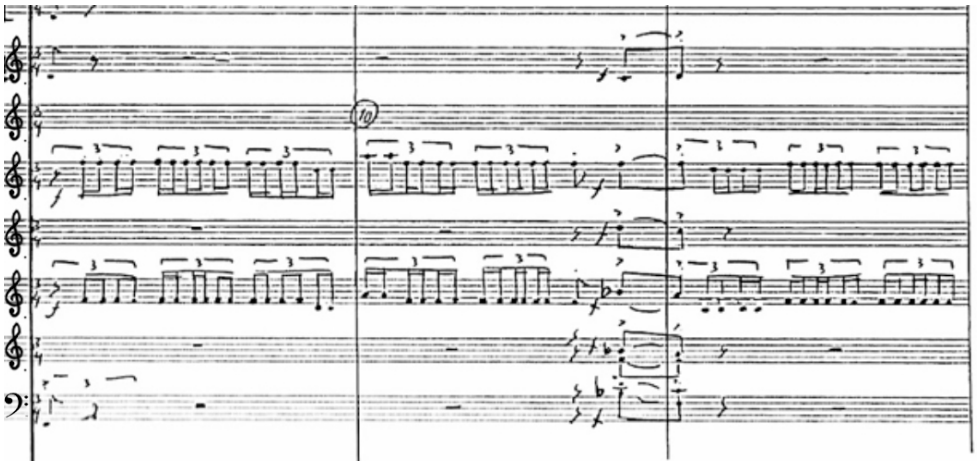
[268] *„wenn ich einen Akkord habe, der aus sieben Tönen besteht; hört man auch die fünf anderen, die fehlen - von anderen Instrumenten gespielt oder in einer anderen Tonlage, sei es in hohen Tonlage, wie eine Resonanz von Glocken, sei es in der tiefen, wie ein 'Houm' von Glocken."* So sagt Olivier Messiaen selbst im Interview.Vgl.: Rößler, Almut: *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens.* Duisburg 1978

werden von Vibraphon, Celesta und überraschenderweise von der Harfe markiert. Die folgenden zwei Takte übernehmen einige Holzbläser das Motiv, dann folgen wieder zwei Takte der Streicher.

In Takt 9, nunmehr ein ¾ Takt in Triolen gegliedert, eine kleine Beschleunigung also, erscheint ein neues Motiv. Im Klavier sind es repetierende Oktaven der rechten Hand mit Repetitionen der linken alternierend. Für das Orchester wählt Blarr einfache gestoßene Repetitionen zweier Trompeten, die auftaktigen Akkordpaare als Einwürfe werden dem übrigen Blechapparat anvertraut. Die Lösung scheint etwas weniger elegant als die pianistische.



Blarr, O. G.: *En Karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 1, T. 9[269]



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2 (Klavierf. Satz 1), T. 9, Trompeten

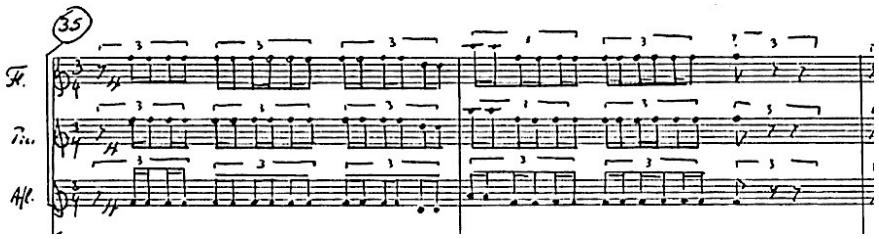
Blarr setzt hier als erfahrener Praktiker auf die Sicherheit des Zusammenspiels und vertraut auf die Artikulation durch den Zungenstoß des Bläsers. So sollen die Zweiergrüppchen, in der Verteilung auf die Hände leicht darstellbar, im Orchesterabbild hergestellt werden.

Bisher werden die Instrumentengruppen der Holzbläser, Blechbläser und Streicher terrassiert verwendet, vergleichbar unterschiedlich registrierten Manualen einer Orgel, etwa ein prinzipalartiger Klang äquivalent den Streichern, Holzbläser wie kleine und kurzbecherige Zungenstimmen, Trompeten als Zungenbatterie

[269] Blarr, O. G.: *En Karem-Concerto für zwei Klaviere.* Gravis, Bad Schwalbach 1985 (EG 72)

wie im Schwellwerk der Orgel der Neanderkirche. Zu allen Gruppen treten die „Lichteffekte“ bzw. perkussiven Akzente von Vibraphon, Celesta und Harfe hinzu.

Bis auf einige wenige solistische Einwürfe, kurze Girlanden der Holzbläser, die die Verarbeitung der beiden durch Repetition gekennzeichneten Hauptmotive unterbrechen, bleibt dieses Verfahren über eine längere Strecke bestehen. Alternativ zu den Trompeten werden dabei auch die Posaunen eingesetzt. Ab Takt 30 treten Becken, Tamtam und Pauken hinzu, für einen Takt werden als aparte Wendung Holzbläser und Streicher gemischt, bevor das bisher den Blechbläsern zugeordnete Repetitionsmotiv in den drei Flöten erklingt.

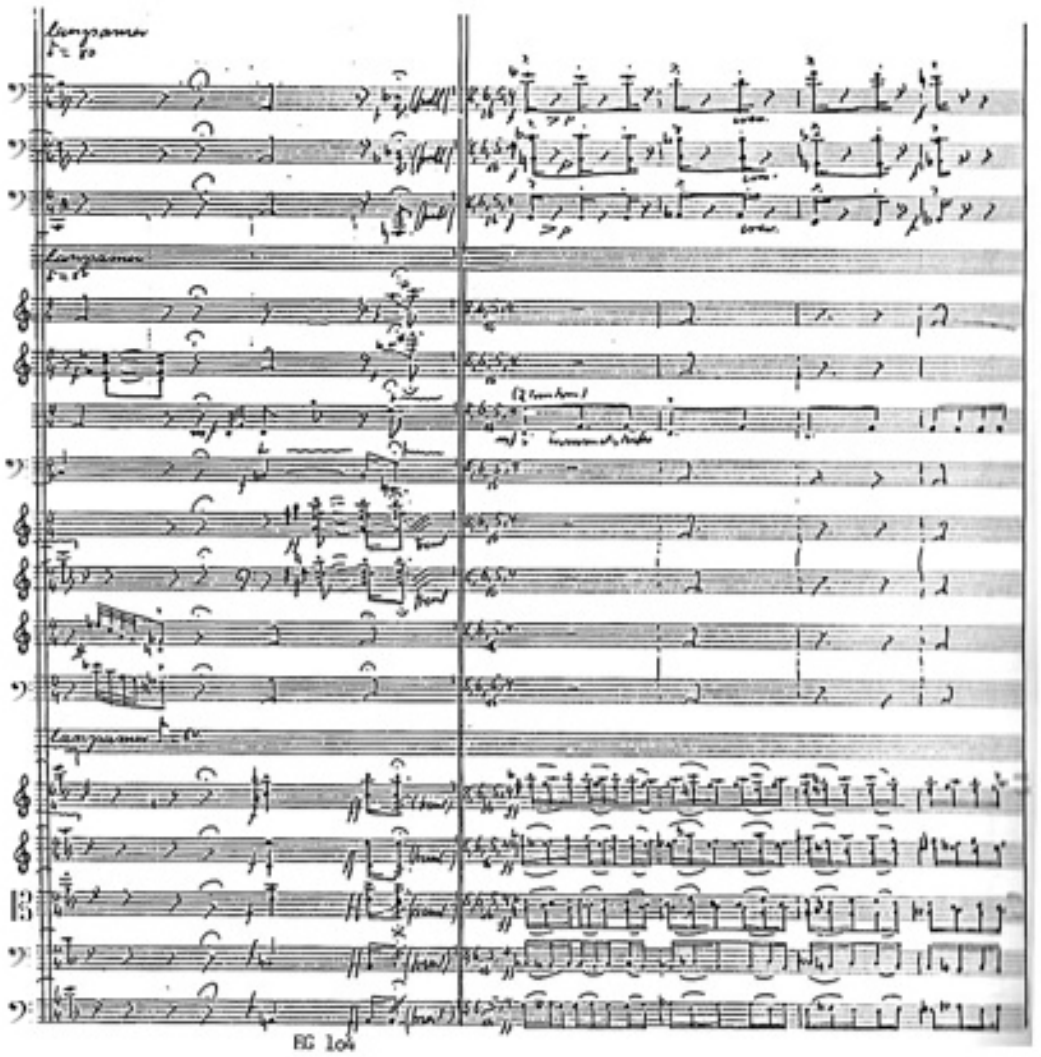


Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2, T. 35, Flötensatz[270]

Es scheint Blarr gar nicht zu stören, dass, auch wenn die Flöten ff spielen, das natürlich real sehr viel leiser ist, trotz Piccolo, als die vorhergehenden Blechbläser bzw. im Gesamtverlauf Streicher und Holzbläser. Die im Klavier durchgängige dynamische Steigerung wird also zugunsten eines Farbwechsels nicht in der Aktion des Spielers, wohl in der Wirkung durch die tatsächlich erzeugte Lautstärke unterbrochen.

Dreistimmig geteilt werden die Streicher ab Takt 50 bzw. 52 in den tiefen Streichern, dabei zurückgenommen ins piano mit kurzen crescendi in den repetierten Akkorden; ein wenig an die fulminanten Wirkungen der Mannheimer Schule des 18. Jahrhunderts erinnernd. Über den Piano-Abschnitten leuchten erneut die solistischen Girlanden von Flöte und Klarinette auf, bevor ab Takt 61 sich alle Gruppen zu einem machtvollen Schlusstutti vereinen.

[270] Die Abbildung entspricht in der Größe der Noten weitgehend dem Original. Die DIN-A3 Seiten sind hier nicht vollständig darstellbar.



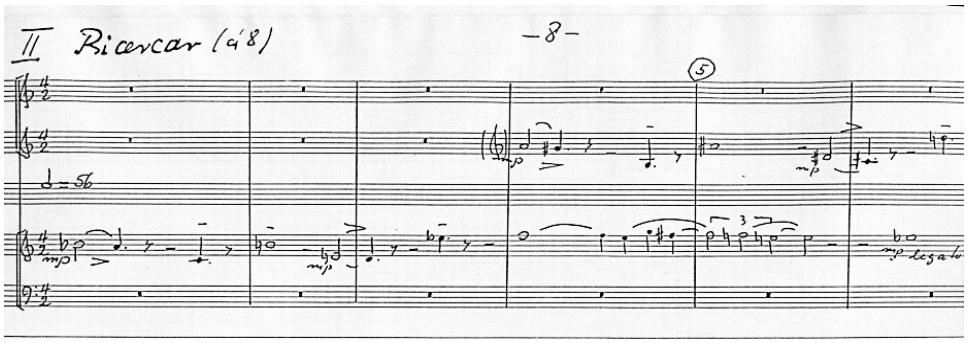
Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2, T. 61,
Ausschnitt Posaunen + Tuba, Schlagwerk, Celesta, Harfe, Streicher

Das Tempo wird breiter, die Repetitionen damit noch kraftvoller, bevor die gesamte Bewegung abbricht, ein ‚fade-out' in einem Takt und formal analog den einleitenden zwei Takten ein ruhiger Ausklang folgt: Streicher, Flöte, Altflöte wieder mit dem tiefen a, Oboe, Harfe, Celesta und leises Beckenrauschen.

Angesichts der Klavierpartitur hätte man vielleicht gut eine aufbauende, allmählich additive Mischinstrumentation im Stile Ravels erwarten können, wenn auch die „Toccata Chanukka" außer den genannten kleinen Girlanden auf prägnante Melodik verzichtet. Doch Blarr geht einen ganz anderen Weg. Er verdeutlicht strikt die Architektur des Satzes über einen schnellen, abrupten Wechsel der Gruppen in kurzen Phrasen. Die Gruppen finden sich wie beschrieben nur für intermittierende Akkordschläge zusammen.

Wir sollten nicht schlicht annehmen, dass die Verfahrensweise der Registrierung an einer neuzeitlichen Orgel hier einfach auf das Orchester übertragen worden sei. Das wäre zu kurz gegriffen. Es handelt sich viel mehr um eine ästhetische Grundidee, die die Darstellung von musikalischer Struktur und Anlage durch ge-

trennte, gegensätzliche Gruppenfarben über dynamische Wirkungen, Mischfarben und fließende Übergänge stellt. Dabei ist, wie nachgewiesen am Beispiel der Übernahme des den Blechbläsern zugeordneten Abschnittes durch die von Haus aus leisen Flöten, der absolute Lautstärkewert im Kontext nicht einmal von entscheidendem Belang.

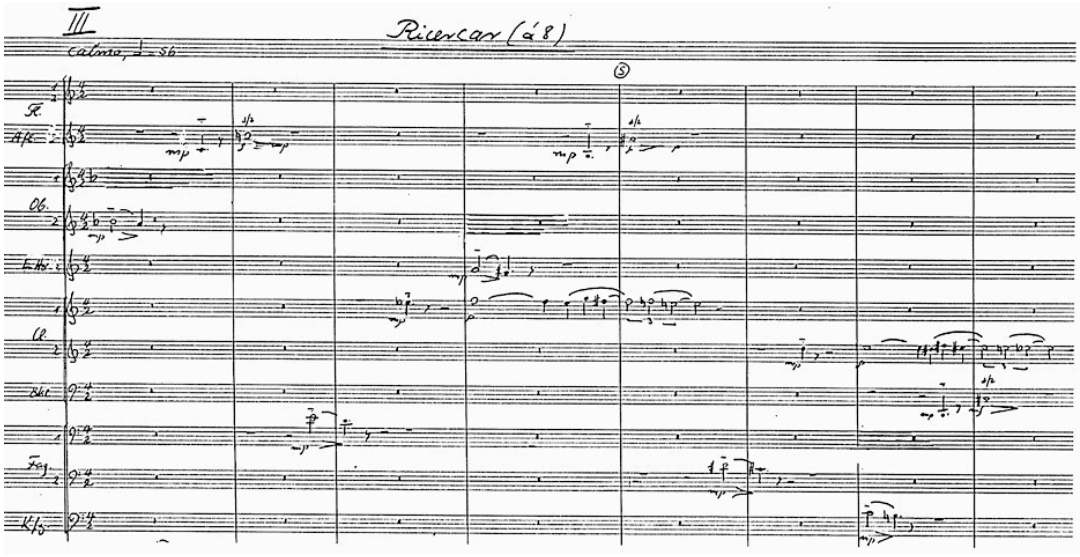


Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 2, Beginn

Um die stimmlich-lineare Anlage eines Ricercars zu verdeutlichen, vertraut man im allgemeinen die einzelnen Stimmen und Linien ausgewählten Instrumenten oder charakteristischen Mischungen von Instrumenten an. Blarr verfährt im folgenden Satz anders:

Bereits beim ersten Erscheinen werden die dreizehn Töne des Themas vier verschiedenen Instrumenten anvertraut, die Oboe übernimmt die kleine Sekunde, die Altflöte die große Septime, Fagott große Sekunde und die Klarinette die Fortspinnnung. Beim zweiten Einsatz finden wir die kleine Sekunde beim Englisch Horn, die Septime wiederum bei der Altflöte, große Sekunde beim zweiten Fagott und die Fortspinnung bei der zweiten Klarinette. Gleiche Intervalle werden gleichartigen Instrumenten zugeordnet! Eine stärkere Strukturierung ist kaum denkbar.

Eine Verbindung findet sich hier zu Anton Weberns Instrumentationsidee im „Ricercar zu 6 Stimmen“ von 1934 nach Bachs „Musikalischem Opfer“. Blarr bleibt in seinem Ricercar konsequent in dieser zerlegten, strukturierten Instrumentation, während Webern mit zunehmender Entwicklung des Satzes nach Bach mehr und mehr in eine romantische Mischkolorierung mit expressiver Dynamik, einen nachromantischen Klang also, gerät. Das mit großer Septime hier bei Blarr zitierte B-A-C-H Motiv mag deutlicher Hinweis auf die beiden Werke sein, auf die sich sein Ricercar bezieht.



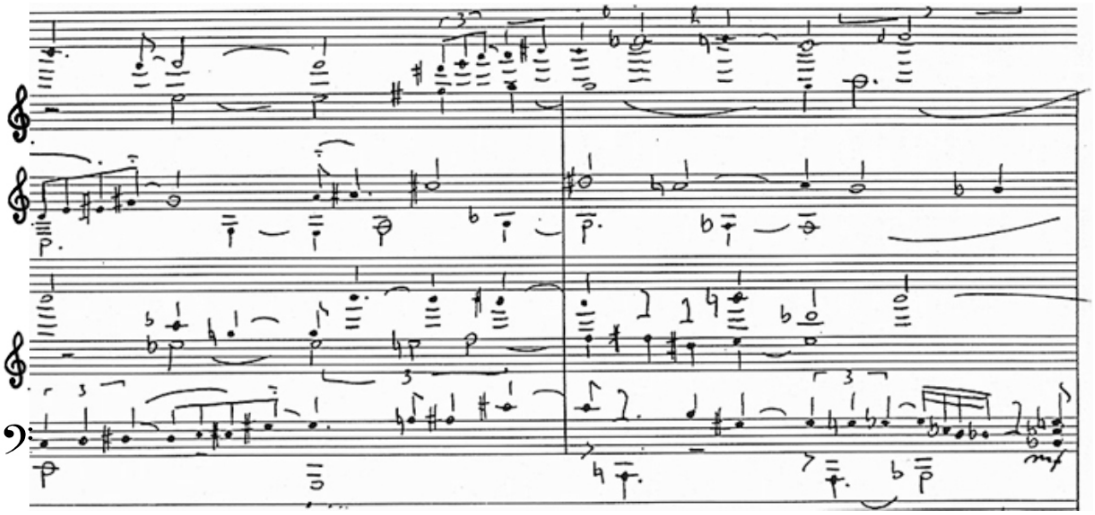
Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 3 (= Klavierfassung Satz 2), Beginn

Zusätzlich werden die Kopftöne der absteigenden Intervalle mit leise geschlagener Röhrenglocke verstärkt, ein kleines perkussives Moment, dass die Eigenart des angeschlagenen Klaviertones im hier gegebenen sehr langsamen Tempo im Orchesterklang abbildet.

Die Streicher werden geteilt und solistisch verwendet, ein Erbe der Arbeit mit Penderecki, wie oben schon dargestellt. Sie übernehmen lediglich die Kontrapunkte, in Sekundschritten geführte Linien in großen überbundenen Notenwerten. War ein exzessiv unterteiltes, sozusagen ausgereiztes taktmetrisches Gefüge für den vorhergehenden Satz das bestimmende Element, so hat hier im Ricercare wie selbstverständlich der Taktstrich nur noch eine ordnende, Übersicht schaffende Funktion. Die einzelnen Töne erfahren unabhängige dynamische Modulation, längere Töne des Themas werden oft mit einem decrescendo versehen, auch entsprechend dem realen Abklingen des Klaviertones der Urfassung. Es gibt keine metrischen Schwerpunkte.

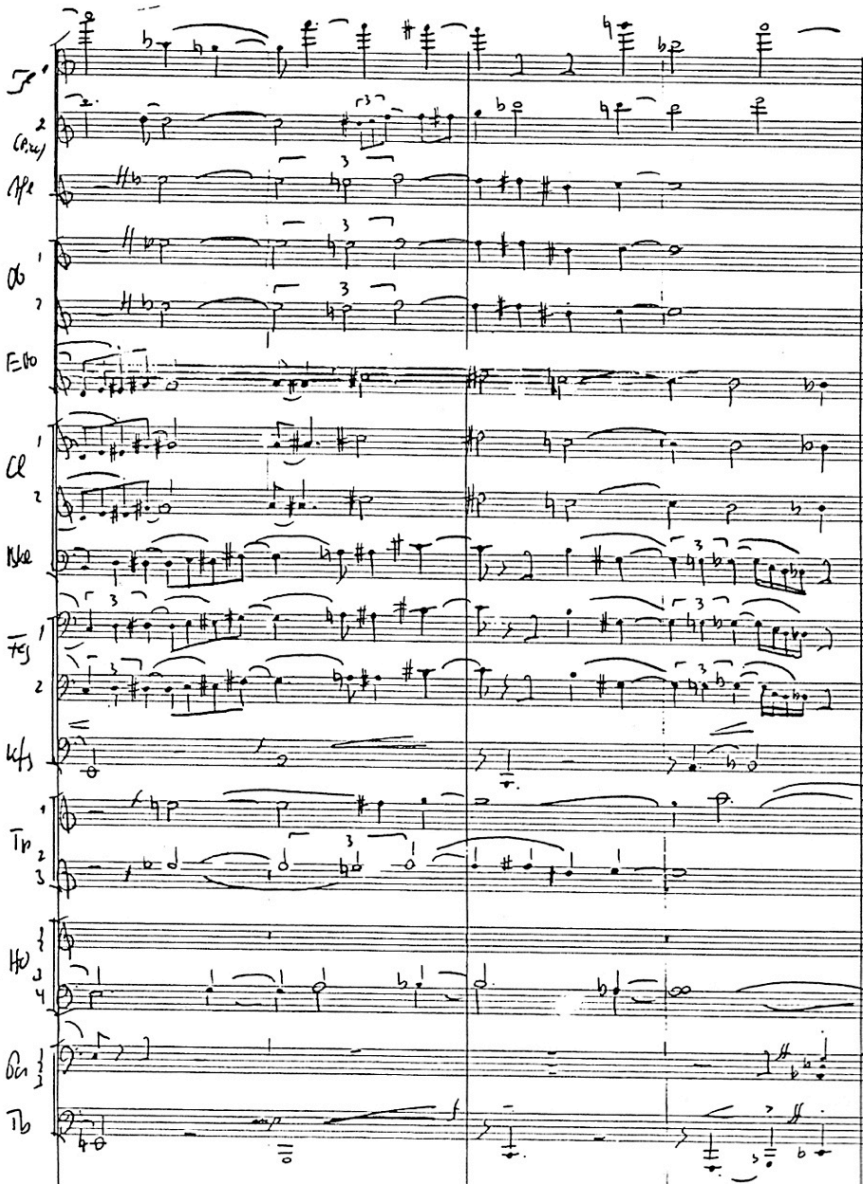
Die ab Takt 17 auftauchenden, unregelmäßig arpeggierten Akkorde der Klavierfassung werden von Celesta und Vibraphon übernommen, wozu später noch die Harfe tritt. Damit verbunden ist ab Takt 20 eine Entwicklungsphase, in der neue Motive, gewonnen aus dem Tonmaterial der „Chanukka-Toccata“ in rhythmisch - prägnanter Gestalt die vormals ganz lineare Anlage aufbrechen; erst besetzt mit einzelnen Holzbläsern, dann wechselnd mit Horn, Trompete und wieder Holzbläsern. Die Streicher werden als Tuttigruppe eingesetzt, verarbeiten Thema und Kontrapunkte. Je mehr sich der Satz der Achtstimmigkeit nähert, um so mehr werden Farben gemischt und addiert. Die Notenwerte werden immer kleiner, die Sprünge größer; das gegebene Material wird einem enormen Dehnungs- und Spannungsprozess unterzogen. Im Satz für zwei Klaviere lag dieser Abschnitt an der Grenze des Ausführbaren: Zwei Stimmen in jeder Hand im Oktav-, Nonen-

bzw. Dezimenabstand, allesamt mit Durchführungscharakter sind pianistisch kaum mehr darstellbar.



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 2, T. 57

Im Orchestersatz entwickelt sich eine großartige Plastizität. Zur Charakterisierung der einzelnen Linien zieht Blarr unterschiedlichste Kombinationen von Instrumenten heran, hier findet Mischung in großem Stile statt. Doch nicht ein Einheitsklang ist das Ziel, sondern die soweit mögliche akustische Unterscheidbarkeit der Stimmen, die in Abspaltungen, Umkehrungen und Krebs das Themenmaterial verarbeiten.



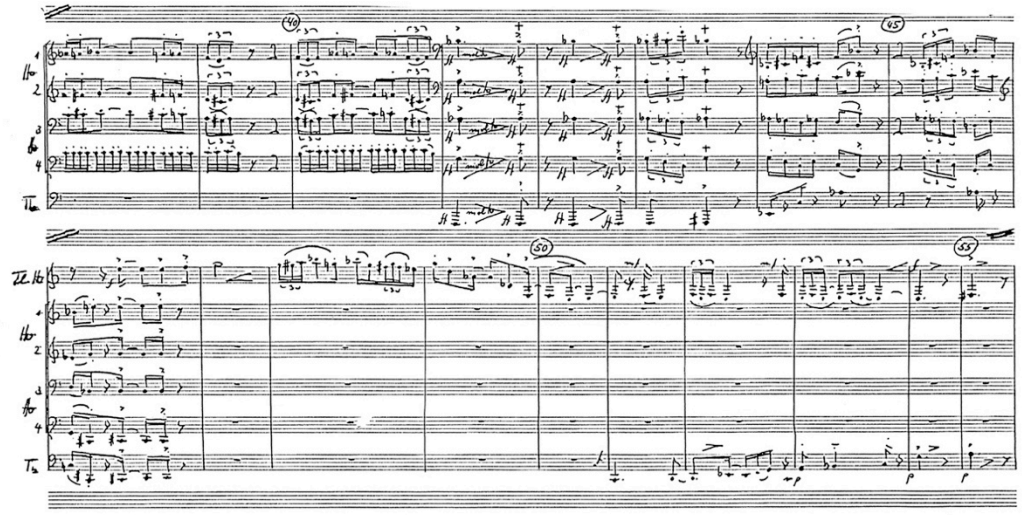
Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung Ausschnitt, Satz 3 (= Klavierfassung Satz 2), T.57

Harfenglissandi werden hinzugefügt, um Abschnitte zu strukturieren, bevor in den Hörnern und später den Posaunen eine choralartige Passage aufleuchtet, die als letzte Steigerungsstufe in die Schlussbildung leitet. Hierfür benutzt Blarr wieder die gegeneinander versetzten und verschobenen Quartsextakkorde, wie sie uns als ‚farbige Cluster' aus der Orgelsonate[271] bekannt sind.

Mit dem Einsetzen des Chorals dünnen sich die themenverarbeitenden Stimmen aus und schließlich schweigen auch die Blechbläser; die erneut geteilten Streicher übernehmen im Pianissimo das Choralmotiv in nunmehr vierfach geschichteten Quartsextakkorden, es standen ja vier Hände des Klavierduos zur Verfügung. Sul tasto, senza vibrato, mit diesem kühlen, unsentimentalen Klang des in nun sechzehn Partien geteilten Streicherapparates klingt der Satz durch einen leisen Schlag des Tamtam vollends aus.

[271] vgl. oben S. 91

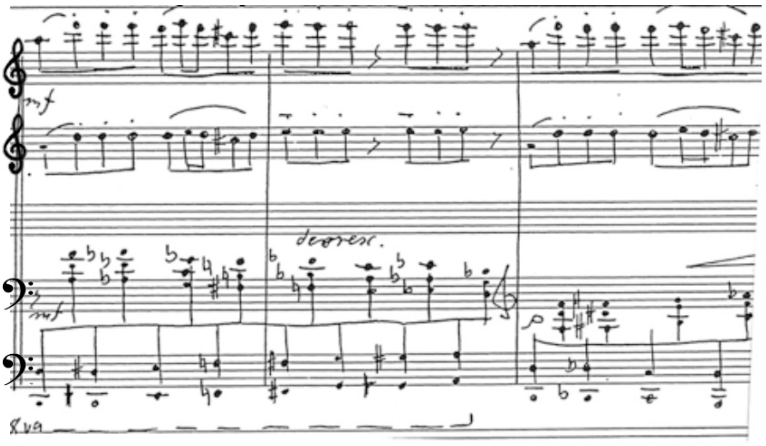
Waren die Blechbläser und Hörner, abgesehen von den Trompeten in der Chanukka-Toccata bisher wenig beteiligt, so hat Blarr jetzt die Orchesterfassung um einen eigenen Satz ausschließlich für diese Gruppe bereichert, natürlich mit Hinzuziehung von Pauken und Percussion, Becken und TamTam. Zunächst kommt dem Flügelhorn mit seinem weichen runden Klang, stellvertretend für das jüdische Schofar, eine besondere solistische Funktion zu:



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 4, T. 38

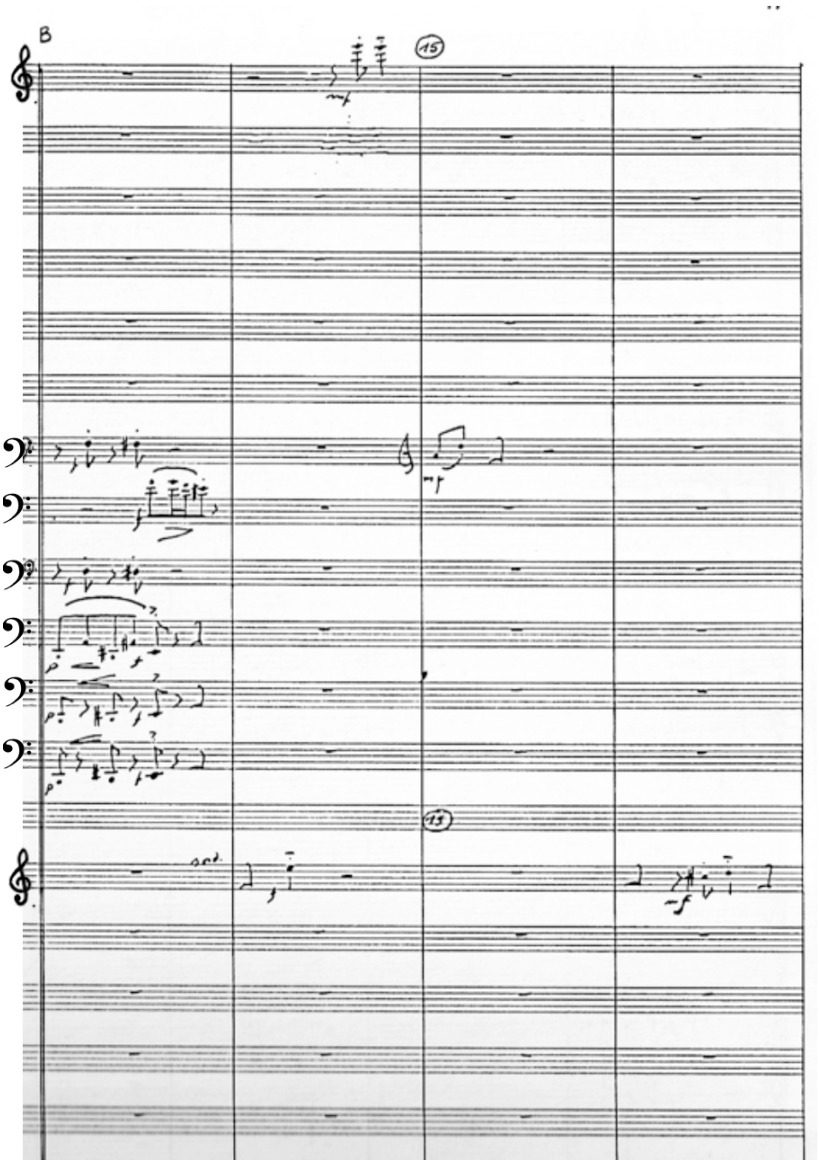
Es stellt den schmetternden, repetierten Fanfarenklängen der gesamten Gruppe einen weitgespannten melodischen Bogen gegenüber, der den Tonumfang des Instrumentes weit ausreizt. Daneben gibt es auch ein kleines Tubasolo, eine aus der Tiefe virtuos aufsteigende Girlande, augenzwinkernd dem damaligen Tubisten der Düsseldorfer Sinfoniker zugedacht. Auffällig ist auch hier die häufige Gegenüberstellung der Gruppen der Posaunen, Hörner und Trompeten, die sich nur in den letzten Takten alle zusammenfinden. Vorbild für diesen Satz ist „t'ruah", das Blasen der Schofarim zum jüdischen Neujahrsfest.

„Rikud simchat Thorah", die getanzte Polka der Chassidim, ist ganz unklassisch im Viervierteltakt gesetzt. Pointillistisch in der Klavier- wie in der Orgelfassung eröffnen einzelne Töne, zuerst im Kontrafagott, dann Flöte, Violine, Harfe mit kurzen Glissandi im forte-piano und perkussiven Tupfern den Satz. Fragmentarisch, zwischen Schweigen, Andeutung und formaler Organisation, stehen diese 33 Takte. Teile des Tanzrhythmus werden in den tiefen Holzbläsern gelegentlich markiert, bevor dieser ab Takt 33 durchgängig erkennbar wird.



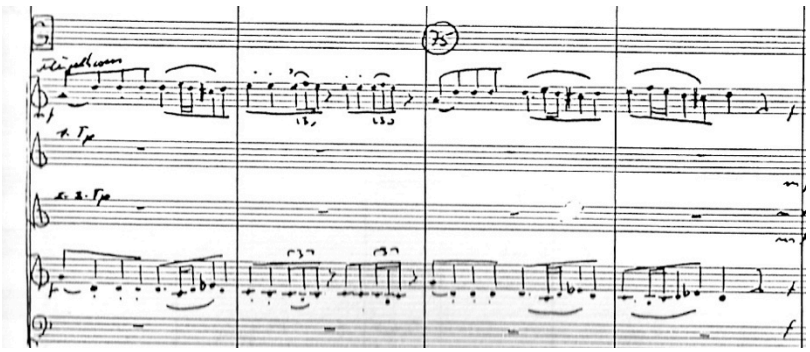
Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 3, S.16, Thema des letzten Satzes

In der Klavierfassung sind die kleinen Bausteine dieses Tanzrhythmus' vom Beginn an im zweiten Klavier zu ahnen, doch durch die differenzierte Instrumentation erscheinen sie im Orchestersatz noch mehr verschleiert.



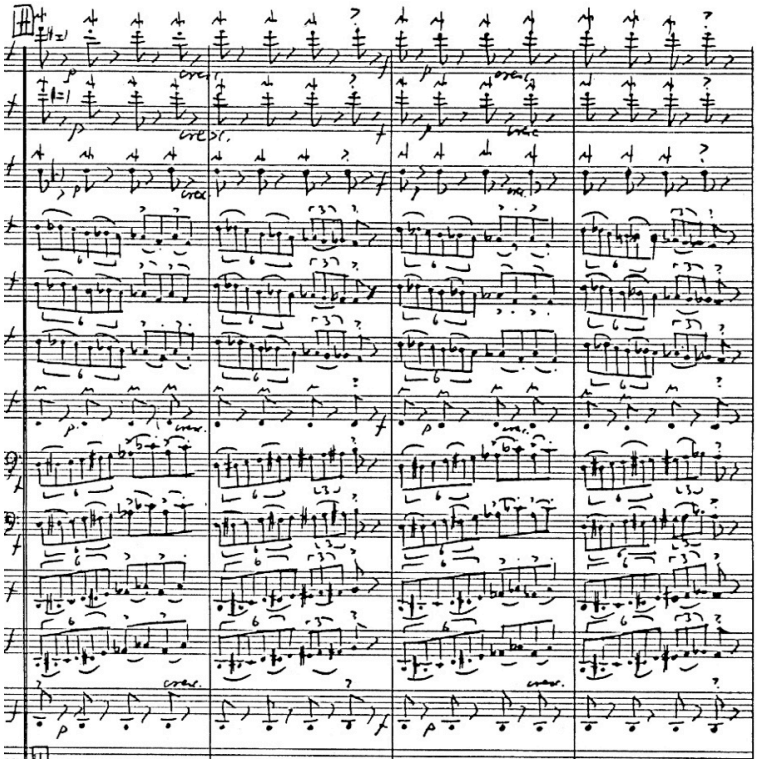
Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 13, Bläsersatz

In Takt 37 beginnt dann der Tanz in den tiefen Streichern, die große Trommel signalisiert die Schwerpunkte. In Takt 49 stellt uns die Oboe erstmals die chassidische Melodie vor, die nach und nach durch die Blasinstrumente gereicht wird ohne ausgiebige Verarbeitung oder Transposition. Lediglich die Klangfarbe variiert, eine allmähliche Steigerung erfolgt. Auch das Flügelhorn ist damit noch einmal exponiert zu hören. Ekstase durch Wiederholung, ein urtümliches Element tänzerischen Musizierens, wird hier zelebriert. Tempelblocks und Kürbisse bereichern das Schlaginstrumentarium.



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 73, Thema im Flügelhorn, Kontrapunkt Horn

Das Material entspricht der Klaviervorlage. Selbstredend hat das große Orchester noch weit mehr Möglichkeiten der Überlagerung und Vermischung, was Blarr weidlich ausnutzt.



Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 85, Holzbläsersatz[272]

[272] Spannend ist der Vergleich dieser ausnotierten Notenschrift mit der graphischen Notation Blarrs für die „free music group“, vgl. oben S. 68

Mit dem Takt 110 setzt eine Art Engführung ein, mehr und mehr werden die Gruppen zusammengeführt, kurze chromatische Läufe und Akkordbrechungen umgeben die Melodie und füllen den Klang auf. Die nächste Stufe der Steigerung sind kleine Viertoncluster, die wie schon an anderen Stellen beschrieben, ein quasi aus Tönen zusammengesetztes neues Perkussionsinstrument bilden.

Wie in den anderen Sätzen gibt es auch hier kein wirkliches Ende aus dem Ablauf heraus: Dem Abbruch folgt, wie schon fast erwartet, ein ruhiges leises calmo der Streicher, dann ein plötzlicher Akkordschlag im Tutti; wir hören die Ratsche knallen, zwei ff Akkordschläge des vollen Orchesters, ein glissando vom piano zum ff und zurück und wieder zwei Akkordschläge folgen, eine absteigende bzw. aufsteigende Quarte, das Kopfmotiv des chassidischen Liedes, ertönt fast unbemerkt im Piano in Flöte und Klarinette - das Stück ist zu Ende.

In dieser ausführlichen Beschreibung des so kurzen Schlusses wird deutlich, mit welchen schnellen, abrupten Wechseln die Instrumentation häufig arbeitet, wie immer wieder neue Überraschungen in die Struktur hineingewoben werden. Der Weg vom Klaviersatz zur Orchesterpartitur ist nachvollziehbar. Sieht man nur die Orchesterpartitur, scheint eine Reduktion der Orchesterpartitur auf zwei Klaviere hingegen schwer vorstellbar.

B. 2.2.3. Weitere Stücke aus Israel:

Zu den in der Zeit des Sabbatical vollendeten Stücken gehören weiter: die „Lieder aus Jerusalem“ für Sopran, Harfe und Orgel, „T’ruah Biruschalajim“, eine Fanfare für je drei Trompeten, Posaunen, Hörner und eine Tuba, die sogleich als Pausenfanfare im Theater zu Jerusalem Verwendung fand sowie die Auftragskomposition „Die Kürbishütte“, eine Reminiszenz an den Dichter Simon Dach für Klarinette und Streichquartett, die so eine Verbindung herstellt zwischen dem Aufenthalt im fremden Land und der verlorenen Heimat in Ostpreußen.[273]

Gleich nach seiner Rückkehr im Oktober 1982 stellte Blarr die fertigen Werke der Düsseldorfer Öffentlichkeit in der Neanderkirche vor und dokumentierte sie wenig später auch auf einer Schallplatte.[274]

[273] Die ‚Kürbishütte’ war eine Gartenlaube im Königsberg des 17. Jahrhunderts, in der sich Dachs Freundeskreis traf.

[274] Blarr. O.G.: *Stücke aus Jerusalem*. LP, Düsseldorf 1984

B. 2.3. Großformen und Kammermusik

Vier Sinfonien[275] und vier Oratorien weist das Werkverzeichnis bis heute insgesamt aus, die zweifellos nicht nur aufgrund ihres Umfanges wesentliche Punkte des Blarrschen Schaffens darstellen. Davon entstanden drei Oratorien und zwei Sinfonien in dieser Schaffensperiode.

Es fällt schwer, genau abzugrenzen, was in den hier zu betrachtenden Werken über die Bezeichnung durch den Komponisten hinaus das Oratorische definiert, was das Sinfonische. Die Sinfonien eins, drei und vier sind eher dem Konzertsaal zugedachte „Porträts“, die sich auf je konkrete säkulare Personen beziehen: Janusz Korczack, Immanuel Kant und Nikolaus Kopernikus. Die zweite Sinfonie ist allerdings eine Psalmvertonung für Alt oder Bariton. Außer der Orchesterfassung gibt es eine Fassung für Orgel und Solostimme, sowie eine weitere für Orgel, Stimme und Schlagwerk. Aufführungen dieser 2. Sinfonie fanden vorwiegend in Kirchenräumen statt. Die vierte Sinfonie enthält durchgehend tragende solistische und chorische Vokalelemente. Eine Zuordnung des Begriffes zu einer vorwiegend dem instrumentalen Genre gewidmeten Gattung wie allgemein üblich, ist somit zumindest für die zweite und vierte Sinfonie unzutreffend. In diesen beiden sind die gesungenen Passagen nicht Zutat, sondern spielen eine ebenso tragende Rolle wie aus der Geschichte der Form nur in Ausnahmefällen, etwa Mahlers achter Sinfonie oder seinem „Lied von der Erde“ bekannt. Das vokale Element in den Sinfonien Nr. 2 und 4 ist also konstitutiv, nicht nur apotheotisch wie im bekanntesten Beispiel der Gattung, in Beethovens Neunter Sinfonie. Vergleichbare Vorbilder mögen eher Mendelssohns Lobgesang oder die Psalmensinfonie Strawinskys sein.

Ein mögliches Kriterium der Abgrenzung zum Oratorium wäre die bezogene Person: Alle vier Oratorien beziehen sich auf Stationen des Lebensweges Jesu, wie sie in den Hochfesten des Kirchenjahres abgebildet sind, in der Reihenfolge der Entstehung Passion, Weihnachten, Auferstehung/Ostern und - selten genug Sujet eines Oratoriums - Himmelfahrt. Das wäre allerdings eher eine in der religiösen Bindung des Komponisten liegende Abgrenzung, die sicherlich weitgehend konsensfähig ist. Genau betrachtet formt der Bezug auf einen ‚Titelhelden’ aber hier eher ein gemeinsames denn ein unterscheidendes Moment der Anlage. Vollends Blarrs vierte Symphonie über Kopernikus ist formal da kaum von einem der Jesus-Oratorien unterscheidbar. Dem steht der allgemeine Konsens, dass ein Oratorium sich in der Regel einem christlich-biblischen Motiv widmet, nicht in der Sache entgegen. Er schafft eine gut Verständigungsbasis zwischen Komponist

[275] Die Schreibweise folgt durchgängig der Blarrs in den Werktiteln

und Rezipient. Blarr selbst sieht eine Abgrenzung zur Sinfonie (als Assoziation, als Porträt) im Handlungscharakter des Oratoriums.[276]

Hierzu Carl Dahlhaus: „*Ein Gattungsname aber, ‚Kantate' oder ‚Symphonie' ist ein Zeichen, das den Traditionszusammenhang andeutet, in den ein Werk gehört. Daß es als Exemplar einer Gattung zu verstehen ist, bedeutet, daß es von dem Hintergrund einer Gruppe von Werken abgehoben werden soll, deren Kenntnis der Komponist implizit voraussetzt.*" [277]

Bei Blarr kommen noch eine ganze Anzahl größerer Werke ähnlicher Dimension und vergleichbarer Besetzungstypen hinzu, die Grenze zu ‚Konzert'[278] oder (wie von Blarr selbst einmal als Titel für „Kol haneschamah", den 150. Psalm für Männerchor und Orchester, gewählt) ‚Psalmkonzert' ist fließend.[279] Wie bei Bach, auf dessen formale Vorgaben als „*implizit vorausgesetzt*" sich Blarr am ehesten bezieht, ist auch die Begrifflichkeit von ‚Oratorium' zur ‚Kantate' nicht klar abgesetzt.

B. 2.3.1. Zu den Oratorien der Jahre 1985 - 1999

Die Oratorien Blarrs steuern selbst gewichtige Beiträge zum Verständnis und zur Geschichte der Form nach 1960 bei. Ist der Bezug auf Bach in der „Jesus-Passion" noch bis zum Zitat konkret[280], im Weihnachtsoratorium, der „Jesus-Geburt", noch zu ahnen und vor allem der äußeren Form, der Zusammenstellung aus zu unterscheidlichen Zeitpunkten entstandenen einzelnen ‚Kantaten' sichtbar, hat das Osteroratorium vorwiegend Bekenntnischarakter zur eigenen, subjektiv interpretierten Religiosität wie der Titel belegt: „...wenn ich aufersteh". Im Vorwort zum Himmelfahrtsoratorium von 2010 stellt er dann das persönliche Bekenntnis in einen größeren Zusammenhang: „*Bei Jesus geht es nicht um Heldenverehrung, sondern um Vergegenwärtigung und um die Frage der Wiederkunft, jüdisch gesagt um die Messiasfrage. Hier liegt der Grund meiner Meinung, dass die Sache Jesu eben nicht erledigt ist. Und so lange Menschen auf dieser Welt das ‚Vater unser', den originalen Text Jesu in den Mund nehmen, wird es für die Kirchen von Belang sein, darüber nachzudenken, was es mit den biblischen Himmel-*

[276] Gespräch mit dem Verfasser, Sept. 2012

[277] Dahlhaus, Carl: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch. Francke, Bern und München 1973.

[278] So porträtiert auch das Dopellkonzert „Trutz-Nachtigall" für Saxophon und Schlagwerk eben Friedrich Spee von Langenfeld; der sinfonische „Salut für Dr. Martinus" führt Luther in ironisierter Form im Titel.

[279] Der Begriff „Psalmenkonzert" kommt 1957 bei Heinz Werner Zimmermann, 1979 beim damaligen Ratzeburger Domkantor Neithard Bethke ebenfalls als Titel vor.

[280] vgl. die Ausführungen in diesem Aufsatz: Korfmacher, Peter: Überrumpelung und Kunstwillen, Gedanken zu Oskar Gottlieb Blarrs Jesus-Passion (1981-1985), in: Scholl, Jutta, Hrsg.: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr* a.a.O.; S.36

fahrten auf sich hat und zu fragen welche Kraft in dieser Überlieferung steckt. Daran ändert auch die Tatsache wenig, dass die biblischen Autoren lange Zeit vor Kopernikus lebten und andere Weltbilder hatten."[281] Und er resümiert am Anfang des Vorworts philosophisch: „*Die Begriffspaare Glauben und Denken, Jenseits und Diesseits hatten mich immer wieder beschäftigt*."[282]

Textauswahl und Zusammenstellung, vieles aus Bibelstellen des NT oder dem Buch der Psalmen, in den ersten drei Oratorien grundsätzlich in hebräischer oder aramäischer Sprache, aber auch aus dem Fundus zeitgenössischer deutschsprachiger Dichtung übernimmt Blarr dementsprechend durchgängig selbst. Die jeweiligen Anteile sind durchaus unterschiedlich gewichtet, in der Jesus-Passion und in Jesus-Geburt sehr ausgewogen, im Osteroratorium überwiegt der Anteil nicht biblischer Texte, wohingegen die Himmelfahrt sich ausschließlich auf biblische Texte beschränkt, was insofern auffällig ist, als gerade das letzte der vier Oratorien die komplexesten Zusammenhänge transportieren soll. Der Weg, den er in seinen jesuanischen Betrachtungen - das sind Blarrs Oratorien im Kern - zurücklegt, beginnt mit dem Bibelwort, entfernt sich immer mehr davon und kehrt schließlich in strenger Observanz dorthin zurück. Durch die Verwendung nunmehr der deutschen Sprache nach dem aramäischen des ersten Oratoriums wird im Grund auch die Bewegungsrichtung zwischen Sujet, dem Leben Jesu, und Rezipient wieder umgekehrt. Forderte und intendierte die Verwendung der hebräischen bzw. aramäischen Sprache für die Worte Jesu, wobei dafür ja die im original griechischen Texte des Neuen Testaments eigens ‚rückübersetzt' werden mussten, ein Hineinversetzen in Zeit und Ort der ursprünglichen Handlung, so kommt der zumindest für den Bereich der ersten Aufführungen allgemeinverständliche deutschsprachige Text dem Hörer entgegen. Er transportiert so die Botschaft von der historischen Handlung an den heutigen Menschen. Damit werden Gültigkeit und Vertretungsanspruch des jüdisch-christlichen Themenfeldes, so zeigt es Blarr, eher noch unterstrichen.

„*Alle drei Oratorien hatten mit der Jesus-Geschichte zu tun, die für mich im Kindergottesdienst meiner Heimatstadt Bartenstein in Ostpreußen begann und die in zum Teil längeren Lebensabschnitten in Israel und Palästina genährt wurde und wuchs, sie fand einen Höhepunkt in der Begegnung mit dem israelischen Dichter Pinchas Sadeh („Life is a parabel"). Sadeh überraschte mich kurz vor seinem Tode durch die Mitteilung, er habe in seinem Leben vor allem eins gelernt, nichts mehr wirklich wichtig zu nehmen, als Leben und Lehre Jesu*."[283]

[281] Die Gedanken bzw. Arbeiten zum Himmelfahrtsoratorium und zur Kopernikussinfonie überschneiden sich bei Blarr teilweise.
[282] Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt*, Klavierauszug. Düsseldorf 2010; Vorwort
[283] Blarr, O. G.: Anmerkung zu *Die Himmelfahrt*, ebd.

„Allen Oratorien zu eigen ist ein gewisser appellativer Charakter. Themen wie die Sinnhaftigkeit des menschlichen Lebens, richtige Lebensführung und die Suche nach dem Guten ziehen sich wie ein roter Faden durch die zeitgenössische Oratorienproduktion....die Oper entwickelt sich um eine Geschichte, eine Handlung herum, das Oratorium um eine Botschaft." So resümiert Cäcilia Kowald 2007 in ihrer Schrift über das deutschsprachige Oratorium von 1945 - 2000.[284] Das trifft für Blarr, dessen Oratorienschaffen sie denn auch des Öfteren berücksichtigt, sicher in besonderem Maße zu.

„Die überproportionale Präsenz der ‚Klassiker' in Konzertleben und akustischen Medien führt dazu, dass das kompositorische Schaffen sich nicht nur innerhalb der zeitgenössischen Produktion zu positionieren sucht, sondern auch die Auseinandersetzung mit einer weit zurückreichenden Gattungsgeschichte aufnimmt."[285]

War die Gattung Oratorium nach einem allmählichen Absterben im 19. Jahrhundert weitgehend von den Komponisten verlassen, so setzt nach dem Zweiten Weltkrieg eine Renaissance ein in Verbindung mit den kirchlichen Erneuerungsbewegungen, seitens der Katholiken im Gefolge des II. Vatikanischen Konzils, seitens der evangelischen Kirche in der versuchten Bewältigung der belastenden Verstrickung in die staatlichen Strukturen und politischen Handlungen, damit eben auch in die Verbrechen des Dritten Reiches. Blarr äußerte bei Gesprächen dem Autor gegenüber seine andauernde und große Enttäuschung über diese Schwäche der evangelischen Kirche, sowohl während des Dritten Reiches wie nachher in der Aufarbeitungphase.[286] Er nutzt das gerade bei den Kantoreien der evangelischen Kirche stets präsente Oratorienwerk Bachs als Zugang, um mit eigenen Beiträgen zur Gattung am Prozess der Aufarbeitung mitzuwirken, an der Aussöhnung nach der Verstrickung in die Shoah, der Vernichtung jüdischen Lebens in Deutschland.

B. 2.3.1.1. Zur Jesus-Passion (BlarrVz IV-9)

Daraus gespeist ist sein durchgängiges Bemühen um die Aussöhnung mit dem Judentum, die Verbindung mit Israel. Persönliche Freundschaften zu Kollegen wie Josef Tal machen ihn glücklich. Auf diesem Hintergrund ist auch sein wachsendes Unbehagen an der Bachschen Matthäuspassion zu sehen. „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder", dieses Verdikt, das Matthäus der jüdischen Volksmenge in den Mund legt, treibt ihn bis heute um. In jüngster Zeit hat er

[284] Kowald, Cäcilie: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto 1945-2000, Annäherung an eine vernachlässigte Gattung*. Berlin 2007
[285] Kowald, C.: ebd.; S. 141
[286] vgl. S. 397 u. S. 399

herausgefunden, dass es ein uralter Blutfluch ist, der bereits in der Geschichte von der Eroberung Jerichos durch die Israeliten eine Rolle spielt.[287]

Nach seiner ersten Aufführung der Bachschen Passion 1975 beginnt dieser Gedankengang: „*Bereits als Kind hatte Blarr in seiner ostpreußischen Heimat eine brennende Synagoge sehen müssen; für ihn um so traumatischer, als die jüdischen Eisenhändler seines Dorfes einmal noble und respektierte Handelspartner seines Vaters waren*.“[288] Backes stellt in diesem Absatz genau dar, wie sich der Gedankengang entwickelt und Blarr schließlich zu dem Schluss kommt, „*Indem eine unheilvolle Theologie die Jesus-Figur von seiner jüdischen Herkunft abzog, hatte sie erst die unheilvolle Kluft zwischen Christentum und Judentum aufgetan.“* [289]

Peter Korfmacher deutet in seinem Artikel über die Jesus-Passion so: „*Blarr gibt nur eine auf den ersten Blick verwegene Deutung dieser von Matthäus den Juden in den Mund gelegten Selbstverfluchung: Wenn das zarte Pflänzchen Christentum überhaupt eine Überlebens-Chance haben wollte, so war dies kaum möglich in Opposition zum römischen Weltreich, mit dem man sich zu arrangieren hatte, wollte man nicht vom Zug der Geschichte überrollt werden*.“ [290]

Dieses Deutung des Satzes bei Matthäus wird auch in dem Oratorium ‚Für deine Ehre habe ich gekämpft, gelitten’, Stationen der Passion Jesu, von Matthias und Hartwig Drude aus dem Jahre 2000 aufgegriffen. Ein Sprecher erklärt diese Deutung zu Beginn des Werkes dem Zuhörer.[291]

Dem mag ein richtiger Kern zuzuordnen sein. Dennoch stellen sich einige Fragen: Zumindest in seinen ersten Anfängen hatte das Christentum keineswegs das klare Selbstverständnis, eine eigene Religion zu sein. Insofern war eine Abgrenzung vom Judentum noch obsolet. Genutzt hätte eine solche spitzfindige Komposition des Textes auch wenig: Das römische Reich hat die entsprechenden Passagen wohl kaum zur Kenntnis genommen. Die Christenverfolgungen, die auf der Ablehnung der Staatsreligion mit dem Verständnis der Person des Kaisers als Gott ebenso fußen wie auf der Grundprinzipien der Gesellschaftsstruktur in Frage stellenden sozial-caritativen Ausrichtung der neuen Religion, haben bekanntlich bis zur konstantinischen Wende im frühen 4. Jahrhundert in aller Heftigkeit stattgefunden.

Ist nicht eher eine Deutung angebracht, dass Matthäus allen jenen, die die Gottessohnschaft Jesu nicht anerkennen und furchtlos gerade dem römischen Staat

---

[287] vgl. S. 419f.
[288] Backes, H.: Salut für Prof. Oskar Gottlieb, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr,* a.a.O.; S. 26
[289] Backes, H.: ebd.; S.26
[290] Korfmacher, P.: *Überrumpelung und Kunstwillen,* in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr,* a.a.O.; S.32
[291] vgl. Kowald, C.: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto*, a.a.O.; S. 134 u. S. 158.

gegenüber bekennen, diese Selbstverfluchung in den Mund legt? Dabei spricht er die aus dem Judentum stammenden neuen Glaubensgenossen direkt an: ein Appell zum Bekenntnis an die Erstmitglieder dieser damals neuen religiösen, weitgehend dem Judentum zugeordneten Gruppierung, aber ebenso an das heute in der Geschichte gealterte Volk Gottes in Gestalt der christlichen Kirchen? „*Sein Blut komme über uns und unsere Kinder*“, da ist es sinnvoll, dass Matthäus diesen alten paradigmatischen Fluch seines Volkes verwendet und auf diese Weise noch einmal ganz besonders die Gestalt Jesus in den Traditionszusammenhang der Geschichte Israels stellt. Es ist gerade Matthäus, der sein Evangelium mit dem berühmten jüdischen Stammbaum Jesus beginnt, der auf König David zurückführt.

Dieser Exkurs macht deutlich, wie stark ein entsprechend angelegtes Oratorium diskursiv wirken kann; wie stark neben der rein musikalischen Ebene eine zweite Ebene der Botschaft, der theologischen, sozialen oder politischen Aussage steht.[292]

Das Oratorium hat formal zwei Möglichkeiten, diesen Transfer wirkungsvoll vorzunehmen: Es kann Zeit beschleunigen und anhalten; in der von Bach definierten Charakteristik ist das typisch im Wechsel von zügigem Bericht, weit ausholender betrachtender Arie und zusammenfassendem Choral. Dabei oder kontrastierend können mehrere Ebenen übereinander geschichtet werden, ein die Gattung bestimmendes Moment. Das kann die Ebene der Handlung, der Kommentierung oder der Betrachtung sein wie beispielsweise für Bach üblich.

Diese formalen Möglichkeiten in unterschiedlichster Ausprägung machen sich die meisten Oratorien der Nachkriegszeit zunutze, die bewusst entstanden als Stellungnahmen, als Diskussionsbeiträge, als Formen, die in großem Rahmen überzeugen wollten. Während sehr viele dennoch nur zeitlich und räumlich eng begrenzte Wirkung entfalten konnten, wie aus der Kowaldschen[293] Untersuchung herauszufiltern ist, hat es Blarrs Jesus-Passion auf über zwanzig Aufführungen in Deutschland, Israel, Island gebracht; ein Tonträger ist erschienen, allerdings erst 1991.

„*Incontestablement, la sensibilitè aux problèmes de l’antisemitisme marque plus fortement la vie politique et culturelle en Allemagne que dans n’importe quel autre pays, pour des raisons historiques évidentes..... Déjà en 1980, un compositeur allemand...Oskar Gottlieb Blarr...avait fait remarquer qu’une composition incroyablement belle et grandiose de J.-S. Bach sur le texte de Saint Matthieu transporte, sans le vouloir, des éléments antijudaiques qui pénétrent l’âme de*

[292] vgl. hierzu auch Blarrs eigene detaillierte Ausführungen im Quellenteil, S.418f
[293] vgl. Kowald, C.: a.a.O.; S. 149ff.

l'auditeur...De cette expérience, il tira une Jesus-Passion (1985) ... Sorte d' hommage à la fois juif et chrétien, à la personnalité de Jésus,...." [294]

Diese Passion traf mit ihrem Ansatz als gewichtiger Beitrag zum jüdisch-christlichen Dialog einen Nerv ihrer Entstehungszeit, zumindest beim gebildeten bürgerlichen Konzertpublikum jener Jahre. Darüber hinaus werden zwei „Heilige" in dieser ihrer gegebenen bzw. zugewiesenen Funktion in Frage gestellt: nämlich der Evangelist Matthäus und „Sankt Bach"[295], wie es in Mauricio Kagels Werktitel ironisch heißt, war doch 1985, zu Bachs 300. Geburtstag, die Musikwelt auf dessen Werk fixiert und ein Entkommen schier unmöglich.

„Ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit ist Mauricio Kagel erst 1985, im Bach-Jahr, getreten. Seine ‚Sankt Bach Passion' zum Gedenken an den 300. Geburtstag des Leipziger Thomas-Kantors hatte er mit dem provozierenden Statement versehen: ‚An Gott verzweifeln, an Bach glauben'. In den Augen der Konservativen war die Aufführung in Berlin und wenig später in Stuttgart ein Verbrechen am nationalen Kulturgut, andere jedoch sahen darin einen Akt der Befreiung. Was war geschehen? Kagel hatte Zitate aus dem Nachruf von 1754 mit Dokumenten, Aktennotizen, Briefen und Widmungen aus der Feder Bachs kombiniert und dazwischen (ganz nach Art der barocken Passionen) Choräle plaziert: ‚Eine feste Burg ist unser Bach', ‚Näher, mein Bach, zu dir', ‚Herzliebster Johann'.[296] Die kritische Auseinandersetzung mit Matthäus passt so recht in die Zeit der aus der Revolte der sechziger und siebziger Jahre heraustretenden Kirchentage, die mehr und mehr als Ausdruck des Selbstverständnisses des sogenannten Kirchenvolks sich darstellten.

In den bisherigen Betrachtungen zum Kompositionsverfahren der Jesus-Passion von Blarr steht das vom Autor konstruierte sogenannte „maqam" im Vordergrund[297], eine Tonanordnung aus je zwei kleinen Sekunden mit folgender kleiner Terz, die erst nach fünf Oktaven ihren Ausgangspunkt wieder erreicht. Übernehmen wir ruhig die Begrifflichkeit „maqam", wohl wissend, dass ein orientalisches „maqam" nicht bloß eine Tonreihe beinhaltet, sondern vor allem melodische

---

[294] Lemaire, Frans C.:, *Le destin juif et la musique*, a.a.O.; S. 284 :
„Zweifellos, die Sensibilität für die Probleme des Antisemitismus markiert in stärkerem Maße das politische und kulturelle Leben in Deutschland als in anderen Ländern aus einsichtigen historischen Gründen... Schon um 1980 hat ein deutscher Komponist, Oskar Gottlieb Blarr, angemerkt ‚dass eine unglaublich schöne und großartige Komposition von J. S. Bach auf den Text des heilgen Matthäus ohne es zu wollen antijüdische Elemente übermittelt, die die Seele des Hörers treffen.'...Aus dieser Erfahrung verfasste er eine Jesus-Passion (1985) ... Eine Art Hommage für den jüdischen und christlichen Glauben, für die Persönlichkeit von Jesus... (Übers. d. Verf.)

[295] Kagel, Mauricio: *Sankt-Bach-Passion*, UA Köln 1985

[296] Lempfrid, Wolfgang: Sendemanuskript für die Deutsche Welle, Köln (Zentraldienst Musik, Sendung: 24.12.1991; eigene Webseite W. Lempfrid, URL: www. koelnklavier.de, abgerufen 26. 9. 2012)

[297] vgl. Notenbeisp. oben S. 15

Modelle, damit Potentiale der schöpferischen Anordnung markiert. Thomas Schmidt beschreibt sehr sorgfältig in seiner Arbeit zur Jesus-Passion die Zusammenhänge: „*Die ‚maqamat' setzen sich entweder aus gleichen oder verschiedenen melodischen Abschnitten (‚agnas') in der Regel im Quart- oder Quintraum, jedoch zuweilen auch im Terzraum innerhalb der ‚maqam'-Doppeloktave zusammen...Im gegenwärtigen modalen ‚maqam'-System sind 17 verschiedene ‚agnas' mit je anderer Intervallstruktur in Gebrauch, die sich untereinander kombinieren und transponieren lassen. Nach arabischer Auffassung ist jedem ‚maqam' ein bestimmtes Ethos eigen...*"[298]

Damit geht Schmidt zurück auf die Begriffsgebung bei Abraham Zevi Idelssohn. Auch hier ist der Begriff bereits schillernd. So schreibt dieser über den syrischen Kirchengesang: „*Ihr Kirchengesang basiert auf den acht Kirchenmoden, die sie erste, zweite, dritte etc. Maqame= Modus bezeichnen*."[299] An anderer Stelle ist der Begriff differenziert nach Singweisen: „*Jeder Teil wird in einem anderen maqam moduliert. So ist in 1601*[300] *der erste Teil in Maqam Rast, Teil b in Maqam Siga gehalten, dessen Schluß allerdings auf Rast zurückkommt*."[301]

Blarrs „maqam" verknüpft drei Dinge:

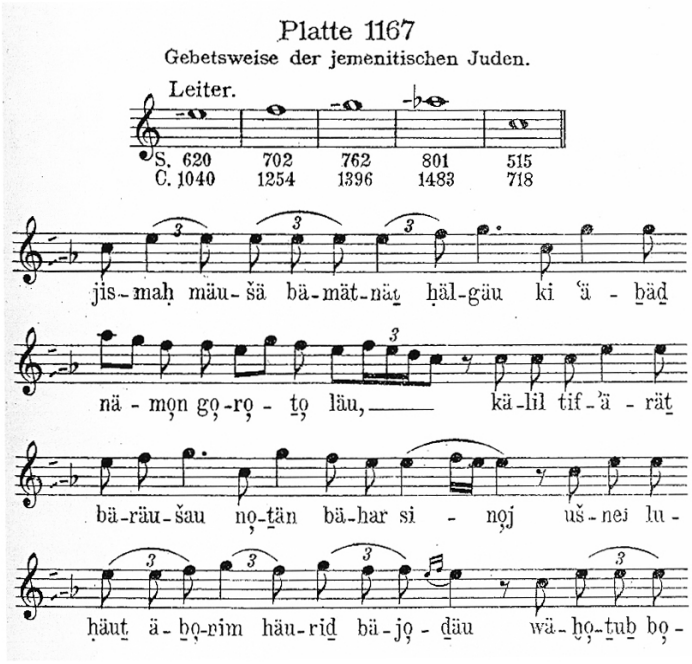
- Skala

- Reihenstruktur

- Modalität

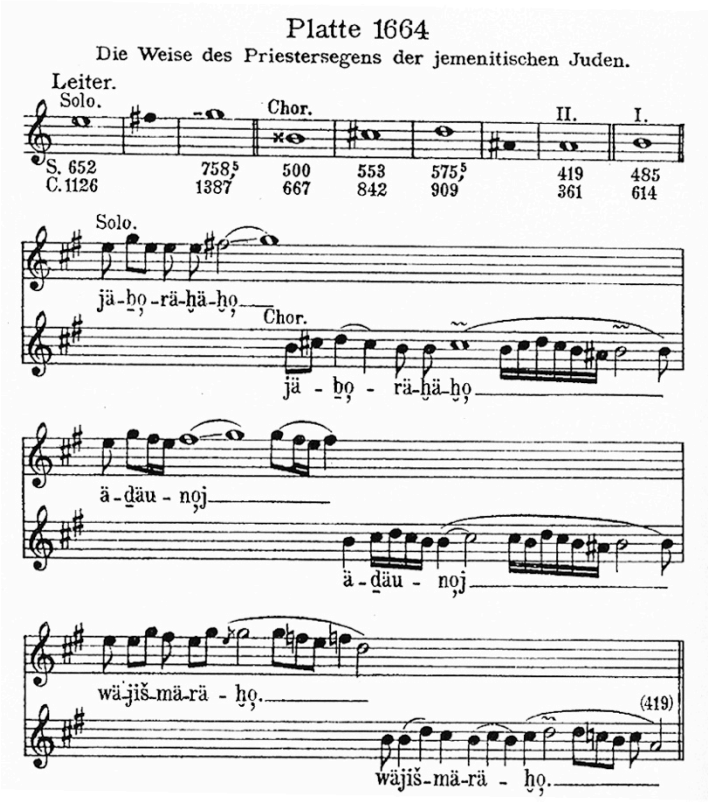
Wie schon in den Ausführungen zur Jerusalem-Sonate für Orgel angesprochen, findet sich auch hier die Emanzipation der kleinen Terz als linearem, leiterfähigen Intervall. Nach den Ausführungen Idelssohns, sind diese kleinen Terzen nicht unserem gleichstufigen System entsprechend.[302] Mehr noch, sie differieren je nach dem Ort, in dem sie im melodischen Modell vorkommen.

[298] Schmidt, Th.: *Die Jesus-Passion von Oskar Gottlieb Blarr*. a.a.O.; S.63
[299] Idelssohn, A. Z. : *Phonographierte Gesänge*. a.a.O.; S. 33
[300] Nummer der Schallplatte seiner Aufnahmen
[301] Idelssohn, A. Z.: . a.a.O. ; S. 50, auch S.56 f.
[302] Auch unser System kennt genau genommen drei verschiedene kleine Terzen: gleichschwebend 300 cent, rein im Durdreiklang 316 cent (6/5) und als reine Mollterz 298 cent (19/16) .



Idelssohn , A. Z.:, *Phonographierte Gesänge*; S. 85[303]

Allerdings ist er selbst mit der Genauigkeit seiner Messungen nicht zufrieden, was er auf die technische Unzulänglichkeit der Apparatur und die Witterungsbedingungen seiner Reisen zurückführt.[304]



Idelssohn, A. Z.: *Phonographierte Gesänge*; S. 82

[303] Die Striche , Doppelkreuze und weitere Zeichen Idelssohns versuchen die Abweichungen von unseren vertrauten Tonhöhenverhältnissen in der europäischen Notenschrift zu verdeutlichen.

[304] Idelssohn, A. Z.: . a.a.O.; S 51 f.

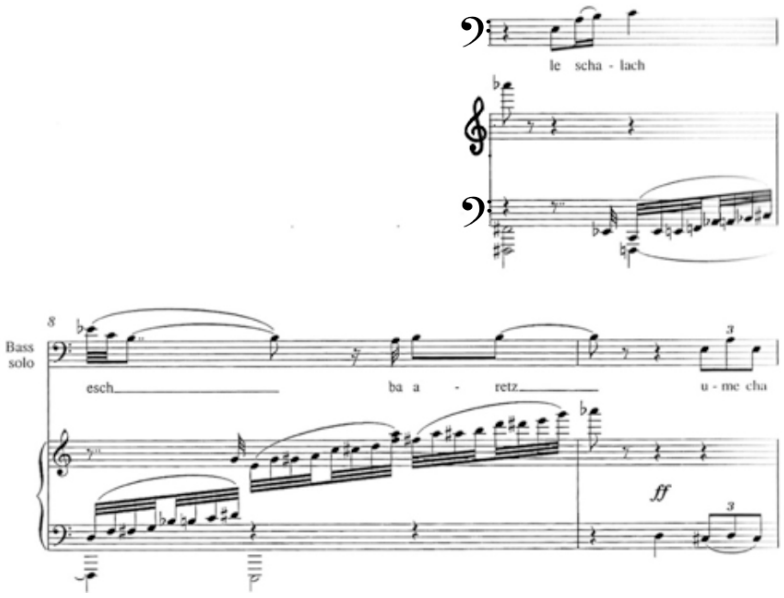
Dennoch ist es im Vergleich von Interesse, sich einmal die von ihm mitgeteilten Cent-Werte der Skala zum maqam ‚Saba' anzusehen, jeweils von Ton zu Ton: 135/178/77/?/?/?/99/108;

in Schritten gibt er an:

¾ -3/4-1/2- 1 ½ (!) -1 -1 -1/2 -1[305]

Diese Skala impliziert ein Kleinterz-Intervall, hat offensichtlich unterschiedlich große Halbtonschritte sowie differenzierte Schritte zwischen Halb- und Ganzton. Die Skala enthält keine Oktav, sie geht über den Oktavraum hinaus.

Diese Gegebenheit vorderasiatischer Musizierpraxis übernimmt Blarr als Grundidee; er übersetzt jene mit der Reihenerfahrung des Serialisten in die Möglichkeiten der abendländischen Musizierpraxis sowohl was die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente wie die Gewohnheit des Ohres angeht. Damit verbunden ist eine klare Materialordnung und Materialbegrenzung.



Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*. Klavierauszug, Nr. 14, T.7 ff. , Vox Christi[306]

Blarrs ‚maqam' assoziert klanglich den vorderasiatischen Musikraum, stellt aber genau besehen eine vielen Permutationen dienliche Anordnung einer melodisch oder harmonisch zu verwendenden Zelle ½ + ½ + 1 ½ dar und steht damit, auch ohne konkret bekannte Verbindung, den ja zeitlich auch nicht weit entfernten kompositorischen Ansätzen von Steve Reich oder Phil Glass durchaus ihrer Eigenart nach nahe. Für Blarr wesentlich ist der oktavüberschreitende Charakter.

[305] Idelssohn, A. Z.: *Phonogaphierte Gesänge.* a.a.O.; S. 56

[306] Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, provisorischer Klavierauszug der Revision. Eigener Ausdruck: Düsseldorf 2002; Nr. 14, T. 7 ff.

Keineswegs jedoch, wie Korfmacher und andere behaupten, sind alle (!) Teile der Jesus-Passion, aus diesem „maqam“ gewonnen. Weite Bereiche, ganze Satzteile sind diatonisch angelegt. Schmidt beschreibt es so: *„Die Musik der Jesus-Passion ist einerseits von dem ca. 2000 Jahre alten Synagogengesang der Jemeniten und den möglicherweise noch älteren Gesängen der Samaritaner sowie von den Gebetsrufen der moslemischen Muezzin und dem arabischen ‚maqam'-Phänomen beeinflußt. Andererseits lehnt sie sich an die Tonsprache der klassischen Moderne (z. B. Berg, Webern) an und greift manche Anregung aus der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung auf.“*[307]

Schmidt referiert weiter Beispiele entsprechender Forschungsergebnisse von Edith Gerson-Kiwi[308], der renommierten Jerusalemer Forscherin, die auch Blarr selbst zu Studienzwecken herangezogen hatte. Direkte, konkrete Bezüge im Tonmaterial sind aber letztlich nicht nachweisbar. Das ist auch völlig nachvollziehbar, handelt es sich doch bei Blarr um einen im Wesentlichen von kreativen Determinanten der kompositorischen Umsetzung bestimmten Prozess, mit dem er sich die außereuropäische Inspiration zu eigen macht. Wie schon angedeutet, geht es dabei, möglicherweise sogar in stärkerem Maße als in dieser assoziativen Verbindung beschrieben, um Entwicklungsprozesse der nachavantgardistischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa aus sich selbst heraus.

Es verspricht Erkenntnisgewinn über seinen Schaffensprozess, die drei Schichten, die der Komponist in die Gesamtanlage einbringt, genauer zu benennen und in die historisch und biografisch logische Reihenfolge zu bringen. Wir finden vor:

- die lineare, dem strengen Denken der evangelischen Kirchenmusikschulen der fünfziger Jahre verhaftete kantoreitypische Setzweise mit seinem Tonsatzlehrer Spitta in Hannover als Paten und Distler oder Pepping als Vorbildern, für uns zu begreifen als oft neobarock genannter, eher aber neorenaissancehafter Kantionalstil mit gemäßigten Dissonanzen. Sie tritt - geeigneterweise - in mehreren Chorsätzen deutlich zu Tage, wobei es Blarr gelingt, in einer schlichten, wunderbar ökonomischen homophonen Linearität eine feinen, eleganten Satzstil für seine Kantorei zu schreiben, traditionell und originell zugleich.
- Die Zwölftontechnik, das Denken in Krebsformen und Umkehrungen und in serialistischen Prinzipien ist durchaus nicht verlassen, sondern bestimmt als Hintergrund die Satztechnik auch in Binnenstrukturen und der motivischen Arbeit mit. Zwölftönige Konstrukte treten an mehreren Stel-

[307] Schmidt, Th.: . a.a.O. S. 46
[308] Gerson-Kiwi, Edith: Jüdische Volksmusik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. VII, Kassel 1949-1968.

len vertikal wie horizontal auf. Hier ist insbesondere der Einfluss der Begegnungen auf den Darmstädter Kursen und natürlich die Arbeit mit Zimmermann und Penderecki zu nennen.

- Eine dritte Ebene ist eben die der Verschränkung europäischer Melodiegebung mit den Höreindrücken der Israelreisen in zunächst freier, assoziativer Weise. Aus dem Hören heraus, ohne die Entwicklung theoretischer Festlegungen entstehen Floskeln, Melodiebögen, die die präjudizierte Idee der Verbindung von christlicher und jüdischer Tradition dem Ohre nahe bringen. Aus dieser Beschäftigung heraus entwickelt Blarr die ebenfalls ‚maqam' genannte oben beschriebene Intervallreihe.

Ein ebenso klangschönes, wie dichtes und treffendes Beispiel für die genannten Punkte ist der Schlussgesang des ersten Teiles (Nr. 16) auf den Text von Psalm 14, Vs 7: „Ach käme doch vom Zion Hilfe für Israel!/wenn einst der Herr das Geschick seines Volkes wendet,/dann jubelt Jakob, dann freut sich Israel"[309] Diesem Sopransolo parallel gesetzt ist der Choral „Aus hartem Weh die Menschheit klagt, sie steht in großen Sorgen. Wann kommt der uns ist zugesagt, wie lang bleibt er verborgen? O Herr und Gott, sieh an die Not, zerreiß des Himmels Ringe, erwecke uns dein ewig Wort und laß herab ihn dringen, den Trost ob allen Dingen."

Zwischen unisono, diatonischer Zweistimmigkeit in Oktavkoppelung zwischen Frauen- bzw. Männerstimmen als Gegenbewegung oder Quintmixturklang, nur ganz vereinzelt reale Vierstimmigkeit erreichend, stellt der Choralsatz die zentrale Mittelachse des Satzes dar. Differenzierte Lautstärkestufungen und fließende Übergänge legen eine innige Darstellung nahe. Das ‚sehr langsame' Tempo weist ebenfalls in diese Richtung.

Dieser im ganz positiven Sinne ‚einfache', dabei ausgereifte Choralsatz in klarer Taktmetrik könnte ohne weiteres gültig für sich im Repertoire einer Kantorei für den Gottesdienst stehen.

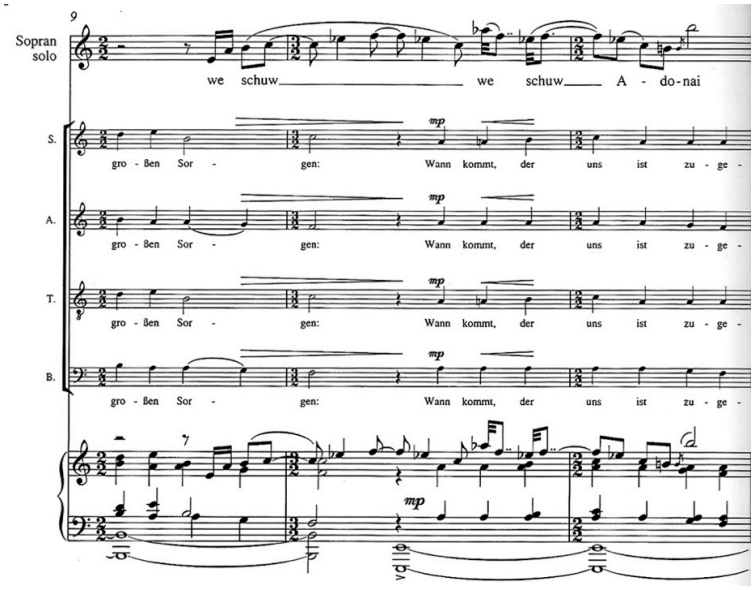
Hier nun tritt simultan als zweite Ebene das Sopransolo mit dem hebräischen Psalmtext hinzu. Metrisch aufgelöst, mit großem Tonumfang, koloriert mit kleinen Floskeln, die an ein „maqam" im Sinne der Bestimmung melodischer Modelle erinnern, assoziieren die durch Erniedrigung von Stammtönen gewonnenen eingetrübten Intervalle die Musik des alten Judentums. Die Tonfolge ist „e-a-h-c-es" in aufwärts gerichteter Bewegung mit initialer Quarte, identisch in den ersten vier Tönen, die immer wieder den neuen Start einer Entwicklungskette bilden mit dem Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten". Ob das beabsichtigt ist,

[309] Übersetzung des hebräischen Textes der Blarrschen Passion nach *Die Bibel*, Einheitsübersetzung in Lizenz des Herder-Verlages, Stuttgart 1980. Dieser Vers wird traditionell als Nachfrage nach dem kommenden Messias verstanden „ Wer wird bringen aus Zion das Heil", vgl. Schmidt, Th.: *Die Jesus-Passion.* a.a.O.; S. 100

bleibt offen. Ist es weiter Zufall, dass die Folge als Ganzes dem Material des Sonogramms „(e)-es-c-h-a“ aus der Jerusalem-Sonate für Orgel entspricht? Wohl kaum, im „Schema Israel“, den Worten des jüdischen Glaubensbekenntnisses, die Blarr Jesus in der Abschlussszene in den Mund legt, ist das gleiche Material als Sonogramm vordefiniert. Im Verlaufe der Passion ist es ein häufig zitierter und permutierter Baustein, der stark die Jesus-Worte bestimmt, aber auch, wie hier vorliegend Sopran-Soli und instrumentale Passagen oder – exzerpiert den Hosanna-Chor.

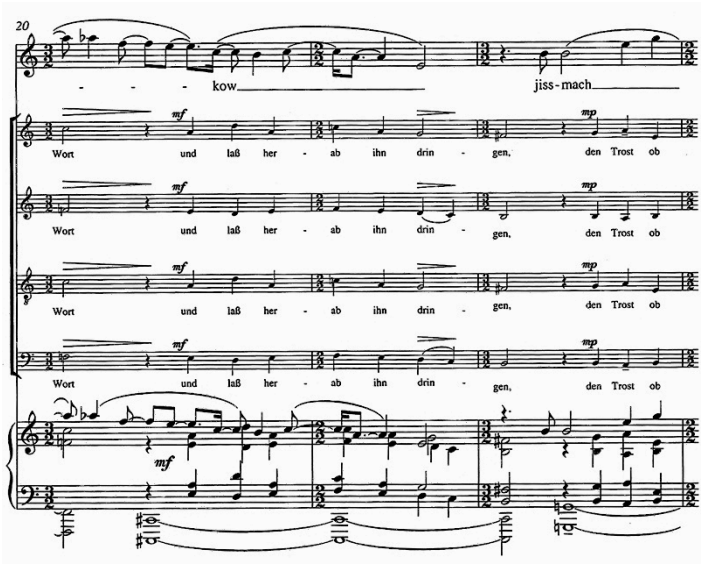
Choral und Sopransolo haben gemeinsam den nicht in Frage gestellten Grundton „a“, der sich am Schluss im Chor zum „d“ absenkt. Unabhängig von dieser tonalen Ebene gibt es zwölf gleichlange, metrisch aber nicht gebundene Orgelpunkte in den Bassinstrumenten des Orchesters, eine zwölftönige Reihe, die genau einmal durchgeführt wird, am Anfang so gelegt ist, dass der Chor dort seine Einsatztöne abnehmen kann und am Ende den Schlussklang „d-a“- mit der tiefen Terz „f“ zum Sextakkord ergänzt. Das „f“ wäre dann der erste Ton eines neuen Durchlaufes der Reihe.

Dieser Schlussgesang des ersten Teiles überzeugt durch die gelungene Schichtung der verwendeten Tonsprachen und seine genau gehörte Sensibilität. Verschränkung findet statt auf der Textebene, indem der Heilserwartung des alttestamentarischen Gottesvolkes im Psalmvers die christlich-eschatologische Erwartung eines wiederkehrenden Heilsbringers als Person im Adventschoral aus der Renaissance zugeordnet wird. Verschränkung findet ebenso dadurch musikalisch statt, dass diatonische Tonsprache mit wie jemenitischen Melodieteilen und einer Zwölftonreihe nahtlos kombiniert wird:



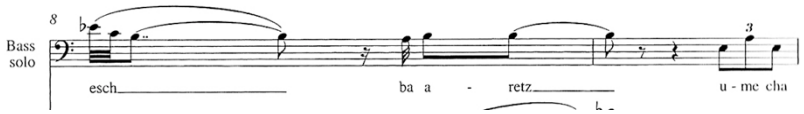
Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 9ff, Schlussgesang Teil1,[310]

[310] Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*, provisorischer Klavierauszug der Revision.



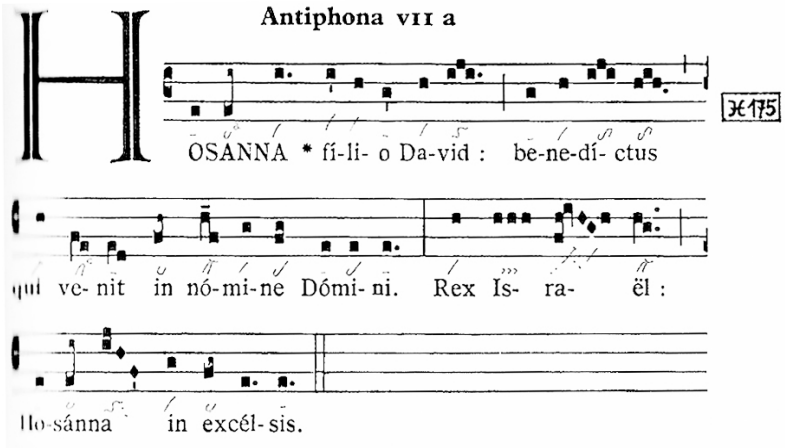
Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 20 ff, Schlussgesang Teil1

Eine Zuordnung des genannten Sonogramm-Motivs zur Stimme Christi findet sich an mehreren Stellen



Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 14 T.8 ff. , Vox Christi

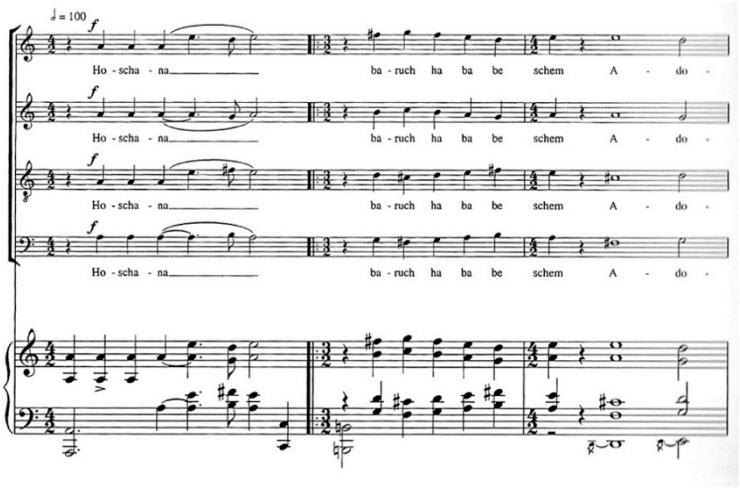
Der Ruf „Hosanna“ mit der markierten aufsteigenden Quinte entspricht der uralten gregorianischen Eingangsantiphon zur Prozession des Palmsonntag in der katholischen Liturgie, der ganz ausdrücklichen Jesus als den Sohn Davids und König Israels in die jüdische Tradition stellt:



gregorianische Antiphon vom Palmsonntag, Einzug in Jerusalem[311]

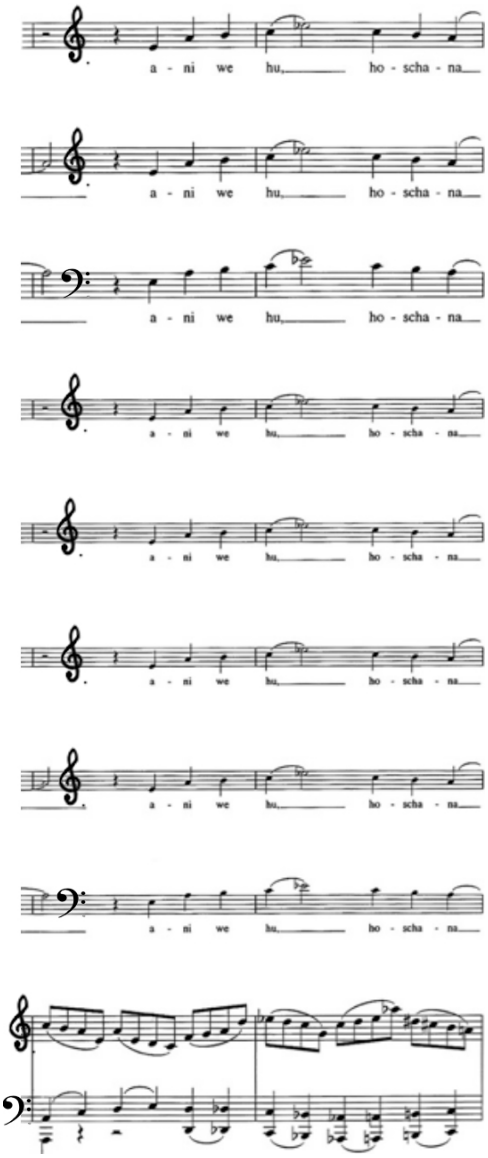
(2002)

[311] *Graduale Triplex*. Solesmes 1979; S.137, römische Notation, darunter Neumierung St. Gallen entstanden zwischen 996 und 1011



Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 11, T. 1 ff., Coro 'Hosanna'[312]

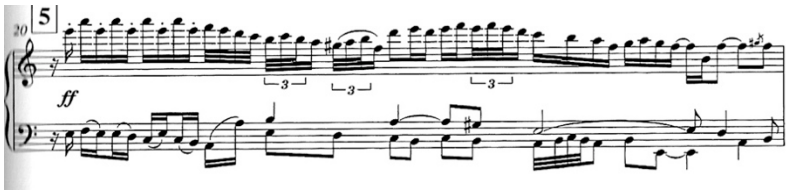
Die Quinte „A-E"(als Umkehrung der Quarte) ist vorausweisend gebraucht zum Sonogramm, das über die Passion hinweg leitmotivischen Charakter erhält:



Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 11, T. 25 f., Coro 'Hosanna'

[312] Erratum Klavierpart 2.+3. Takt lk. Hand: fis (nicht f)

Diatonisches, breit verarbeitetes Material findet sich auch im instrumentalen Bereich:



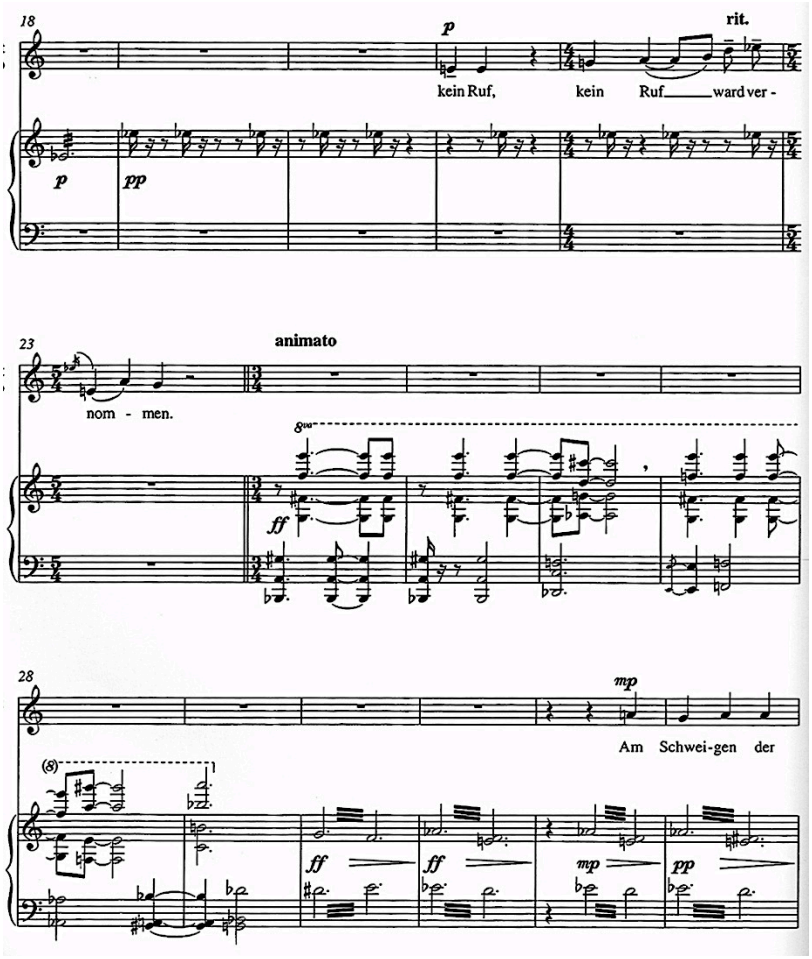
Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 20, Psalmodie

Beinahe wie eine Referenz an Adornos Gedanken, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch, die Kultur habe dort ihr Ende gefunden[313], wirkt es, wenn es beispielsweise um die Umsetzung des Textes „Schnee" von Alfred Kittner geht, der in diesem „Requiem" eigene KZ-Erfahrungen gestaltet: Blarr greift auf ein quasi zwölftönig-serielles Klangbild zurück, das wie unterkühlt das Bild des Textes abformt. *„Hat die Phantasie des Komponisten das Material dem konstruktiven Willen ganz gefügig gemacht, so lähmt das konstruktive Material die Phantasie."* [314] Diese Lähmung, dieses Gefrorene bildet sich in den großen Septimen der Konstruktion ab. Schmidt schreibt dazu: *„Blarr hat diesen Text vertont trotz der Bedenken, die aus der kaum vorhandenen Distanz zu den Ereignissen der NS-Konzentrationslager entstehen können. Für ihn ist die Nähe des leidenden Juden Jesus zum leidenden jüdischen Volk von äußerster Wichtigkeit und damit die Transzendenz der Geschichte Jesu in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts."* [315]

Blarr selbst äußert sich so*: „Als ich dieses Gedicht bei einer Lesung von Kittner hörte, habe ich mich gefragt, wie ein Jude dazu kommt, den Topos ‚Heiland' zu verwenden. Das kann heißen, das die Menschen im KZ da ihr Gethsemane erlebt haben, wo Gott auf ihr Schreien eben nicht geantwortet hat....so waren diese Juden später Brüder Jesu."* [316]

Die Vergegenwärtigung des historischen Ereignisses in der Katastrophe des 20. Jahrhunderts wird durch die Tonsprache von Blarr so markiert:

[313] Adorno, Theodor W: Kulturkritik und Gesellschaft, in: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1, Frankfurt am Main 1977
[314] Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik*. Frankfurt 1958, S. 68
[315] Schmidt, Th.: *Jesus-Passion* a.a.O. S. 39
[316] Laepple, Lisa und Neuhaus, Dieter: Jesus-Passion, Gespräch mit Oskar Gottlieb Blarr, in: *Reformierte Kirchenzeitung Jg. 127, Heft 4*, Wuppertal 1986



Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*. Nr. 35, T 18 ff; ‚Schnee' nach A. Kittner, Alt-Solo

Die Schichtung der Ebenen in der Jesus-Passion und die konsequente Überlagerung von Material ganz unterschiedlicher Provenienz und innerer Struktur weist zurück auf die Technik der Collage bei Bernd Alois Zimmermann. Bei Blarr kommt noch ein Besonderes dazu: Die Materialschichten aus ‚maqam', Diatonik und Dodekaphonie werden je für sich mit den ihnen jeweils eigenen Techniken verarbeitet. Zusätzlich liegt über dem ganzen Werk eine Gesamtverarbeitung, ein Verzahnen und unverbrüchliches Ineinandergreifen der zeitlich ebenso wie geistig und musikalisch disparaten Elemente. Das Werk gelingt als kompositorisches Ganzes, weil Blarr die einzelnen Elemente mitgebracht oder sich vollständig erarbeitet hat, so dass sie Teil seiner Persönlichkeit sind. Es handelt sich also nicht mehr um Zitat, sondern um Aneignung und Wiederverwendung.

Mit der Jesus-Passion wird der inzwischen fünfzigjährige Blarr erstmals als eigenständige, unverwechselbare Komponistenpersönlichkeit wahrgenommen. Handwerklich hatte er wie geschildert seinen Personalstil bereits in den Werken des Jerusalemer Sabbaticals gefestigt. Nunmehr gibt es breite öffentliche Wirkung und Aufmerksamkeit, national wie international.

Die angewendeten, sicher auch durchaus werbewirksamen Strategien haben den Nerv der Zeit nach 1980 getroffen:

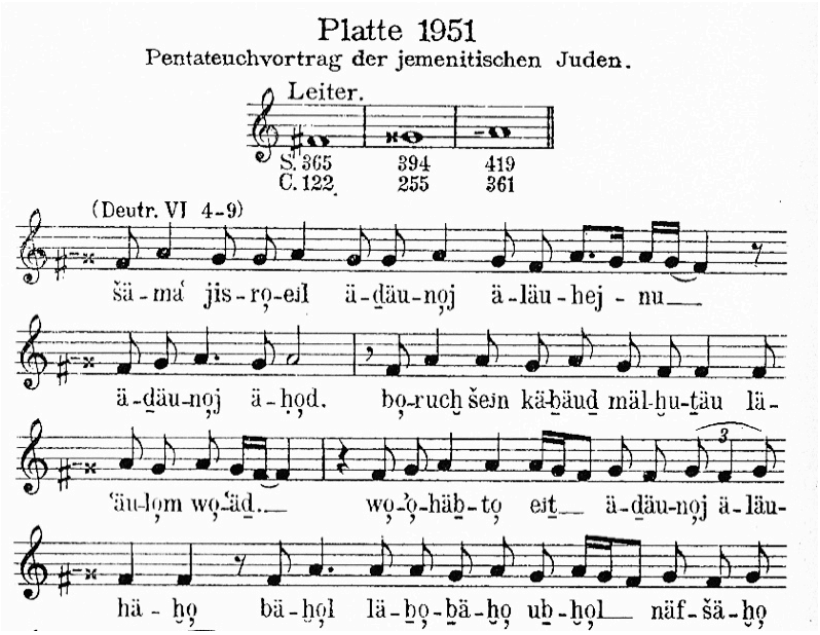
- Verweigerung gegenüber dem 1985 allgegenwärtigen Bach

- Aufgreifen einer aktuellen theologischen Diskussion und Aufarbeitung religiöser Fragen im Verhältnis von Christentum und Judentum in deren radikaler gestalterischer Umsetzung

- die Faszination des Unvertrauten, die Neugier auf ethnisch-musikalisch neue Erlebnisse: in diesen Jahren gelangten mit den damals noch „World-Music“ genannten Stilelementen in großem Maßstab traditionelle, nicht-westliche Musikstile in das aktuelle Schaffen insbesondere auch der kommerziell orientierten Musikkultur.

Solche Aspekte sind legitim: Ein Werk gelangt nicht von selbst an die Öffentlichkeit. Es muss treffen, es muss anstehende Fragen bearbeiten.

Im Falle der Jesus-Passion geht die musikalisch-kompositorische Substanz auch sehr viel tiefer. Man würde dem Werk Unrecht tun, reduzierte man es auf die genannten Aspekte von Inhalt und Textgestaltung, die damals die Rezeption bestimmten. Dass sie heute weiterhin stark mit dem Werk assoziiert werden, behindert durch Festhalten an Merkmalen außerhalb der kompositorischen Mittel und Prozesse möglicherweise eine unvoreingenommene und vollständige Sicht auf dieses Oratorium als eines gewichtigen Werkes nach dem Ende des Triumphes der Avantgarde, das eine tragfähige Weiterentwicklung der geprägten Größe „Passion“ anbietet, die gleichwohl eingebettet bleibt in eine musikalisch kirchliche Gesamttradition.



Idelssohn, A.Z.: *Phonographierte Gesänge*. S. 80; das „Schema Israel“,
das Glaubensbekenntnis des Judentums in ursprünglicher Form.

B. 2.3.1.2. Die Weihnachtsgeschichte: „Jesus-Geburt“ (BlarrVz IV-12)

„Implizit vorausgesetzt“ als in der musikalischen Historie mitzudenkendes, bestimmendes Werk der Gattung, ganz im Sinne von Dahlhaus[317], ist auch für die Vertonung der Weihnachtsgeschichte bei Blarr die Kenntnis des Bachschen Weihnachtsoratoriums als des die Rezeption beherrschenden Paradigmas des Typus: Bis heute gibt es von Blarr keine Gesamtpartitur, sondern lediglich einzelne „Kantaten“, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten entstanden und aufgeführt wurden. Sehr bald nach dem Erfolg der „Jesus-Passion“ hatte Blarr sich mit dem Gedanken an ein neues Oratorium beschäftigt, eben zum Thema Geburt Jesu. Die Uraufführung des Gesamtwerkes nach den Teilaufführungen der einzelnen Abschnitte fand dann erst im Dezember 1991 in Karlsruhe mit dem Chor der Christuskirche unter Leitung von Hans-Joachim Haarbeck statt.

Blarr verwendet komplett die ersten beiden Kapitel des Evangeliums nach Lukas in griechischer Sprache, später, für die Mannheimer Aufführung, ergänzt um ein Wiegenlied der Beduinen, das Maria in den Mund gelegt wird.[318] Die Erzählung des Evangelisten Lukas enthält nun in der Tat die grundlegenden Gesänge des täglichen Stundengebetes, das „Benedictus“, das „Magnificat“ und das „Nunc dimittis“ und natürlich vor allem den „Lobgesang der Engel“, das „Gloria in excelsis deo“. [319] Einen „Lobgesang der Hannah“, die in der Erzählung um den greisen Simeon ebenfalls erwähnt wird, hat Blarr selbst nach alttestamentarischen Textstellen aus dem Propheten Jesajas entwickelt. Dieser Abschnitt ist seinem Düsseldorfer Kompositionslehrer Günther Becker gewidmet. Alle wörtlichen Reden sind als Rückgriff auf die Ideen zur Jesus-Passion in aramäischer Sprache. Ein eingeschobener Chorvers in deutscher Sprache geht auf den Neusser Philologen Peter Scheiner zurück.[320]

Begleitet hatte die musikalische Arbeit ein umfangreiche intellektuelle Auseinandersetzung mit der Thematik: Gespräche mit bedeutenden Wissenschaftlern[321] und Jesusforschern in Israel, Lektüre theologischer Literatur angefangen von Gustav Dalman[322] und eigene Forschung und Inspiration auf weiteren Reisen nach Jerusalem.

---

[317] vgl. oben S. 128

[318] Den Text hierzu entnahm Blarr diesem Werk: Dalman, Gustav: *Palästinensischer Divan.* Gütersloh 1901

[319] David Flusser, Religionswissenschaftler in Jerusalem sieht ähnlich wie Blarr Christentum und Judentum sehr eng verzahnt; vgl. Flusser, David: *Das Christentum, eine jüdische Religion*. Kösel, München 1990. Er weist darauf hin, dass der Nichtjude Lukas aus Symphatie für das Judentum in diesen Gesängen alte jüdische Überlieferungen wiederspiegelt. (S. 72f.)

[320] Angabe im Programmheft der Uraufführung, Karlsruhe 1991, Archiv Blarr

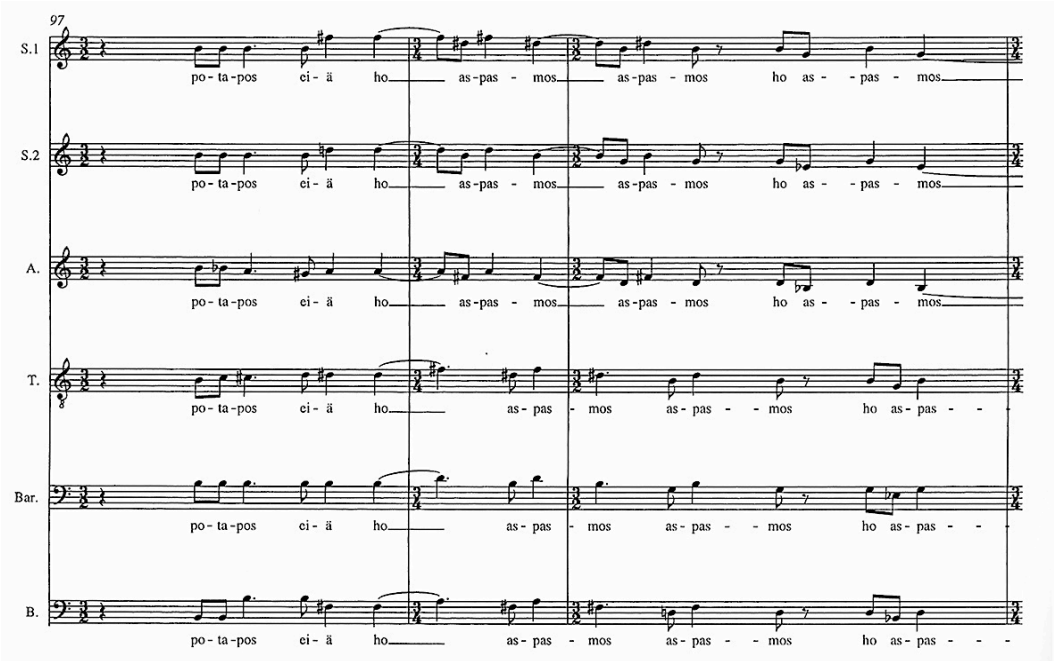
[321] u.a. D. Flusser

[322] Gustav Dalman, 1855-1941, Alttestamentler und Orientalist inspirierte Blarr mit seinen Werken. Vgl. Dalman, Gustav: *Orte und Wege Jesu*. Gütersloh 1919

Es gibt keinen Soliloquenten im engeren Sinne. Die über die Jahrhunderte ausgeprägte Form des tenoralen Erzählers ist vollständig entfallen bzw. durch einen Sprecher ersetzt, der die griechischen Texte, die einem sechsstimmigen Chorsatz anvertraut sind, auf Deutsch wiedergibt. Die sprachliche Verständnishürde, die durch die Verwendung der aramäischen Sprache in der Jesus-Passion entstanden war, wird so etwas relativiert. Eine Evangelisation ohne sprachlichen Zugang ist eben – ganz im lutherischen Sinne- doch nicht denkbar.

Die Evangelienmotette, wie auch die mehrstimmige Passion, etwa die ebenfalls sechsstimmige Passion des Christoph Demantius[323], sind barocke Formen der musikalischen Übertragung des Bibelwortes. Die Anwendung für eine Kantorei des 20. Jahrhunderts in griechischer Sprache und bei dem durch die langen Kapitel des Lukastextes gegebenen Umfang bildete schließlich eine große Hürde, die durch die Einführung eines Vokalsextettes in der Art eines Schützschen Favoritchores etwas gesenkt wurde.[324]

Das folgende Beispiel, zeigt einen Abschnitt des Chores:



Blarr, O. G.: *Jesus Geburt III, Verkündigung an Maria*. S. 62, T.97 ff.[325]

Entsprechend der bunten Entstehungsgeschichte sind die Besetzungen sehr unterschiedlich. Dabei kommen in den verschiedenen Gruppen jeweils Sextette vor: 2 Flöten, 2 Oboen (auch Oboe und Englisch Horn), 2 Fagotte als Doppelrohrblattinstrumente verschiedener Baugröße oder das Klarinettensextett, das die ver-

[323] Johannes Christoph Demantius, 1567-1643, Kantor in Freiberg/Sachsen

[324] Blarr berichtete, etwa die Hälfte der Kantorei der Mannheimer Christuskirche sei während der Probenarbeit ausgetreten, ein guter Teil fand sich glücklicherweise bis zur Aufführung wieder ein. Vgl. S. 397.

[325] Blarr, O. G.: *Jesus Geburt III, Verkündigung an Maria.* (Das Werk liegt als gebundene Manuskriptkopie der Partitur in den Einzelsätzen vor. Persönliches Archiv Blarr)

schiedenen Baugrößen vom Instrument in hoch Es-Stimmung bis zur Kontrabassklarinette enthält. Weiter gibt es zwei Septette, einmal das der Streicher, zum anderen das der Blechbläser mit einem Flügelhorn, dass ja bereits mehrfach als Blarrsche Entsprechung des Schofars begegnete; Harfe, Vibraphon, weiteres Schlagwerk gehören selbstverständlich dazu.

Die „Magrepha", jenes sagenumwobene Orgelinstrument des jüdischen Tempels, erhält eingangs in einer klanglichen Fiktion mit Orgel, großer Trommel, Tamtam, Signalglocken und eigens angefertigter Titanscheibe ein akustisches Denkmal.[326]

Insgesamt sind den einzelnen der zehn Sätze ganz unterschiedliche, oft eigenwillige kammermusikalische Farben zu eigen. Neben dem chorähnlichen Vokalsextett gibt es fünf ausgesprochene Solistenpartien, die lose den Figuren der Lobgesänge Zacharias, Maria, Simeon, Hannah und der Elisabeth zugeordnet sind.

Auch in der Jesus-Geburt ist Blarr die Verknüpfung zum Judentum, zum Heiligen Land, sehr wichtig:

„*Das musikalische Material basiert auf Elementen der Musik im Heiligen Land. Der Reihe klassischer Kompositionen*[327] *der Weihnachtsgeschichte wird hier ein Werk hinzugefügt, das durch die Erfahrung des christlich-jüdischen Dialogs geprägt ist und das Gustav Dahlmanns* [sic] *These aufgreift, man soll das Wort nicht vom Ort trennen."* [328]

Im vorliegenden Notenmaterial enthält der achte Satz bereits den Epilog, erst später ist dann als Satz IX der Lobgesang der Hannah hinzugekommen.

Als komplexe Form geplant, aber auch aus der differenzierten Entstehungsgeschichte aus Einzelkantaten zu verstehen, wird eine besondere Form der Darstellung benötigt. In folgender Tabelle sind sowohl die Abfolge der Teile dargestellt wie Besetzung und kompositorische Grundzüge:

[326] Zur ‚Magrepha' vgl. S. 307ff.

[327] Diese Beschreibung bestätigt die zitierte Auffassung von Dahlhaus, dass ein Werk bestimmter Gattung auf einen vorausgesetzten Kanon von Werken Bezug nimmt. (Vgl. S. 128) Ganz konkret handelt es sich hier um die bekannten Vorbilder bei Schütz und Bach.

[328] Blarr, O. G.: *Programmheft der Erstaufführung* der ‚Jesus Geburt'. Mannheim 1991, Rückseite

Satzbezeichnung	Besetzung	Komp. Besonderheiten
I. PROLOG, LK 1, 1-4	2 Fl, 2 Ob, 2 Fg, 2 Hr, Flügelhr, 2 Pos, Zimbal, Str, Sprecher, ggf. Tonband	nur 6 Takte mit liegenden Klängen als Textunterlage, griechische u. deutsche Sprache; das Zimbal etabliert die Zwölftonreihe als Material
II. DIE VERKÜNDIGUNG AN ZACHARIAS 1. **Bericht Lk 1, 5-12** 2. **Der Engel an Zacharias Lk 1, 13-17** 3. **Bericht und Zacharias, Lk 1, 18** 4. **Bericht und Engel, Lk 1, 19-20** 5. **Bericht, Lk 1, 21-24** 6. **Jubilius (*sic*) der Elisabeth Lk 1, 25**	1. 2 Fl, Ob, Eh, 2 Kl, 2 Fg, 2Hr, Tr, 2 Pos, Str., Chor 4 st. „Magrepha“ 2. Fl, Picc, Flügelhr, Bar-Chimes, Hf, 5 Gongs, Vibraph, Kb, Altus 3. wie 1., Fl2 = Picc, Tenor „Magrepha“ 4. wie 1 + Picc; der Engel: Fl/Picc Flügelhr; Titanscheibe, Hf, Gong, Vib, Kb, Altus 5. wie 1. 6. Klarinettensextett (vgl. Text), arab. Trommel, Tamburin, Alt	1. Klangl. Darstellung der „magrepha“ vgl. Text, Chor noch vierstimmig als Träger des Evangelientextes in „harmonisch heterogener Homophonie“ 2. Der Engel wird dargestellt als männliche Altstimme, Text aramäisch. Dichtes kanonisches Gewebe zwischen Flügelhorn, Harfe und Singstimme. 3. Wörtl. Rede des Zacharias (Tenor) aramäisch 4. Anlage wie 2. 5. Wie 1. 6. Reizvoller Kontrast der weiblichen Altstimme der Elisabeth zum männlichen Altus in 2. bzw. 4.; stark von parallel geführten Quinten und Quarten geprägte Harmonik
III. VERKÜNDIGUNG AN MARIA	Vokalsextett, Str.; Angelus (Altus) und Maria (Sopr.) + Hf	Erweiterung der harmonischen Ebene der Texterzählung um zwei Stimmen, das melodische Material des Engels zitiert das SCHEMA-Sonogramm, innige Klanglichkeit

IV. DER LOBGESANG DER MARIA 1. **Prelude, Lk 1, 39-45** 2. **Lied für Maria, Text Peter Steiner** 3. **Canticum, Lk 1, 46b-56** 4. **Lied für Maria, identisch 2., Coda**	1. 2 Fl, Ob. Eh, 2 Fg, 2 Hf, 2 Pos, Str., Sprecher 2. Instr. wie 1., Chor sechsstimmig 3. Versweise wechselnde kammermusikalische Zusammenstellung aus 1., Perc., Sopran, 4. Wie 2. 5. Schluß Sprecher	1. Kolorierung des Chorsatzes von Joh. Eccard „Übers Gebirg Maria geht“, Königsberg 1589; die Harfen nützen durch Umstimmung Vierteltöne 2. Text deutsch; je drei Frauen bzw. Männerstimmen in parallel geführten Sext- bzw. Quartsextakkorden[329] 3. Dreiklangswendungen und „maqam“ in Dialog bzw. Ergänzung, Klangflächen, statisch und bewegt; Text aramäisch 4. Wie 2. 5. Griechisch
V. LOBGESANG DES ZACHARIAS LK 1, 57-80 1. **Intonation** 2. **Madrigal 1** 3. **Canticum A** 4. **Interlude** 5. **Canticum B** 6. **Interlude 2** 7. **Canticum C** 8. **Intonation** 9. **Madrigal**	1. 2 Ob, Fg, Kfg, 2. Flügelhr, 2 Hr 3. 2. wie 1., + Vokalsextett 4. Ob, Fg, Kfg; Flügelhr, 2 Hr, Tenor 5. Bläser wie vor 6. wie 3. 7. Bläser wie vor 8. Wie 3. + 5. 9. 2 Ob, 2 Fg, Flügelhr, 2 Hr 10. 2 Fl, 2 Ob, 3 Kl, Bassethr; Bkl, Kbkl, Flügelhr; 2 Hr, 2 Pos, 2 Hf, Vokalsextett(Chor) colla parte mit Str.	1. kurzer dichter Bläsersatz 2. parallel verschobene Akkorde des Vokalsextetts instrumental gestützt 3. Entwicklung der weit ausgreifenden Vokallinie aus SCHEMA-Sonogramm, kleine Fanfare der Bläser aramäisch 4. Ausschwingen der Fanfare aus 3. 5. Kurzes accompagnato , Fagottsolo. durch fauxbourdonähnliche Parallelführungen sehr archaische Weiterführung 6. Rhythmisch pointierter Bläsersatz 7. 3/8 alternierend mit 5/16, homophone, in Art

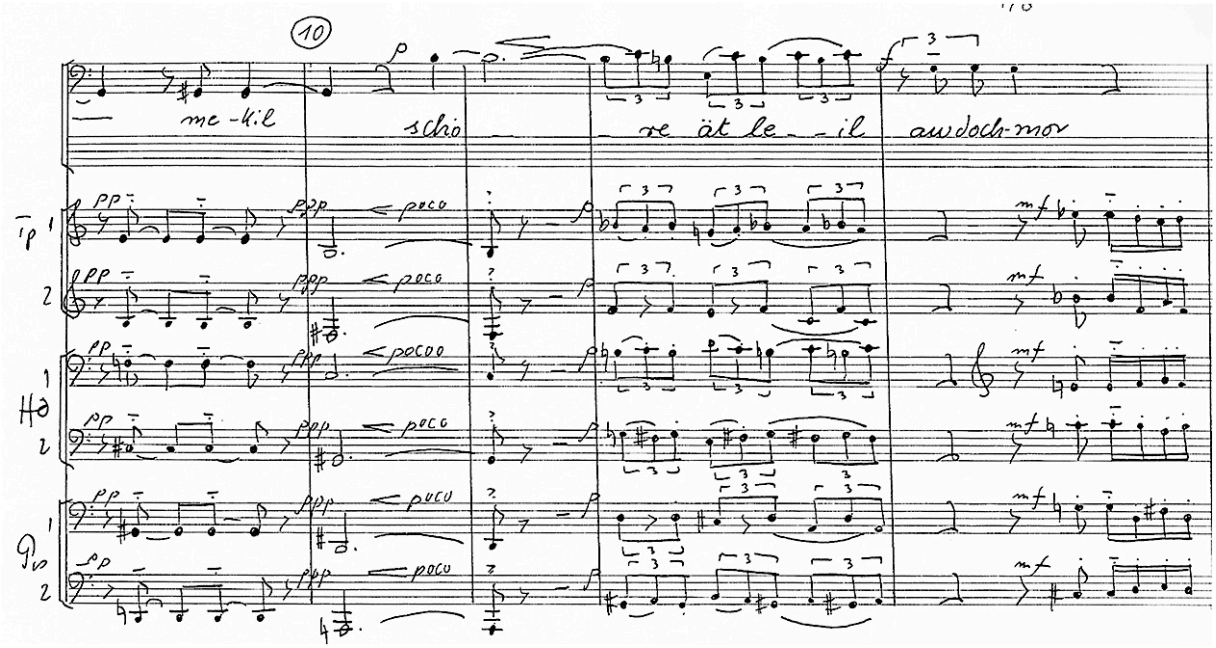
[329] vgl. die Ausführungen zur Orgelsonate oben S. 91

		eines alten Hoquetus durchbrochene Führung der Bläser mit der Singstimme 8. Material aus 1. 9. Durchführung des Textes in dichtem sechsstimmigen Satz, kurze Coda der Bläser[330]
VI. LOBGESANG DER ENGEL, LK 2, 1-20 1. **Pastorale** 2. **Rezitation** 3. **Bericht** 4. **Engel** 5. **Bericht** 6. **Die Menge der Engel** 7. **Bericht** 8. **Mariae Wiegenlied** 9. **Bericht** 10. **Schluß**	1. 2 Hr, Vc, Kb 2. Sprecher 3. Fl, Altfl, Ob, Eh, Kl , Bkl, 2 Fg, Str, Chor 4. Hf, Org; Streichsextett mit 2 Vc, Sopran(2 Tr, 2 Pos, Str. Überleitung) 5. Wie 3, 2 Fl, + 2 Hr 6. Wie 5., + 2 Tr, 2 Pos, Hf, Kl statt Bkl 7. wie 3. 8. Altfl., Bassfl., Bkl, Hf 1, Sopran 9. Afl, Bfl, 2 Ob auch Eh, KL, Bkl, 2 Fg, 2 Hr, Str , Chor 10. 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trb, 2 Pos, 2 Hf, Str, Chor	1. Horn-Solo, aus Obertonreihe gewonnenes Motiv, oben Vierteltonintervalle, andere Instrumente nur Orgelpunkt F 2. Keine 3. Schlichter blockhafter Satz des griechischen Textes, Holzbläser, Streicher, Chor jeweils als Gruppe eingesetzt 4. Tonreihe d-a-d-es-a-d-gis-a als Ausgangsmaterial für gebrochene Harfenakkorde, und Singstimme mit prägnantem Quartmotiv; intermittierend Parallelverschiebungen des Streichsextetts; Engel aramäisch 5. Faktur wie 3. 6. Verarbeitung des Materials aus 4. in großem Klangapparat 7. wie 3. 8. Text nach Dalman, Einschub, zwischen den Tönen g und d aufgespann-

[330] Die wesentlich erweiterte Besetzung sowie anderes Notenpapier legen den Schluss nahe, dass dieser Satz später im Hinblick auf die Gesamtaufführung nachgetragen ist.

		te filigrane Koloraturen der Stimme und Instrumente, Linien aus „maqam“ 9. Zunächst wie 3., 5., 7. Ab Vs 18 T.30 3/2 Metrum, sechsstimmiger Chor quasi Choralsatz im stile antico, Vs 19, T.44 dünnens filigranes Gewebe der Frauenstimmen mit Streicherflageolettes und solistischen Bläsern, griechisch 10. Nach kurzer Introduktion Faktur wie bisherige Berichtsteile, dynamische Steigerung zu großem Schluß, Ausklang auf tiefem Cis im pp.
VII. REZITATION, Lk 2, 21-24	Sprecher	griechisch, deutsch
VIII. LOBGESANG DES SIMEON, Lk 2 25-35 **1. o. T.** **2. o. T.** *(Bericht)* ***3.*** **o. T. (***Text des Simeon)* Das kopierte und gebunden Manuskript enthält bereits den Epilog, der aber gestrichen ist mit dem Hinweis auf den Satz IX:	1. 2 Fl, 2 Ob, Fg, Zimbal, Str, Sprecher, ggf. Tonband 2. 2 Fl, 2 Ob, Fg, 2 Trp, 2 Hr, 2 Pos, Zimbal, Str; Chor sechsstimmig 3. Bläser wie vor, (tiefe Streicher)	1. Identisch mit I. 2. „Konzert“ für Zimbal zwischen Chor und Orchester: Sechsstimmigkeit in parallel verschobener Dreiklangsführung im Chor mit instrumentaler Verstärkung, solistische Passagen des Zimbal intermittieren mit Beteiligung der Holzbläser 3. Trp, Hr, Pos übernehmen sechsstimmige Faktur des Vorsatzes und führen diese rhythmisch entwickelt weiter durch, Akkordeinwürfe der Holzbläser, Solobass leidenschaftlich weit

		ausgreifend, metrisch oft konform mit Blechbläsern, sicher nicht ‚greisenhaft'; in der Entstehung erster Abschnitt, der fertiggestellt wurde.
IX. LOBGESANG DER HANNAH LK 2, 36-40, Jes 42 und 49 (Einschub Blarr)	Klarinettensextett, Vokalsextett, Streichsextett dazu colla parte.	Günther Becker gewidmet, orientiert sich teilweise stark an dessen Kompositionsstil aus freier Metrik mit definierten großen Intervallen bzw. deren Verschleierungen. Die in VIII. bereits entwickelten sechsstimmigen Parallelverschiebungen werden hineingenommen, aber stark modifiziert und durchbrochen. Die Altpassage der Hannah ist über weite Strecken ganz solistisch bzw. zunächst mit wenigen Stütztönen der Klarinetten ausgestattet, die sich allmählich zu einem dichten Gewebe steigern. Ausgeprägt avantgardistischer Duktus. Text der Hannah aramäisch.
X. EPILOG, Lk 2, 40	2 Fl, 2 Ob, Fg, 2 Hr, 2 Trp, 2 Pos, Str, Chor sechsstimmig	Dichter sechsstimmiger Satz, Instrumente weitgehend colla parte bzw. klangerweiternd, im Mittelteil lange Vokalise „o"; griechisch; auch im gebundenen, kopierten Manuskript der „Hannah", dort handschriftlich Orgelakkord im Schlussklang eingetragen



Blarr, O. G.: *Jesus Geburt*, *VIII. Lobgesang des Simeon, Teil III*. T. 9 ff; Solostimme und Bläsersextett

Die kompositorische Grundidee, die zwei langen ersten Kapitel des Lukasevangeliums in der alten motettischen Art einem sechsstimmigen Chor anzuvertrauen, gibt dem Werk eine enorme Größe. Die praktische Ausführbarkeit wird dadurch sehr begrenzt. Die Verwendung der griechischen Sprache als dem Urtext des Lukas tut ein Übriges, die Anforderung an den Chor und damit die zur Einstudierung notwendige Zeit sehr hoch zu setzen. Auch die Einführung des Vokalsextettes als Ergänzung hilft da nur ein wenig. Da auch die instrumentale Besetzung mit zwei Harfen, dem Klarinettensextett, dem umfangreichen und speziellen Perkussionsapparat, Bläsersextetten und Streichersextett eher selten zur Verfügung steht, sind bisher leider nur wenige Gesamtaufführungen zu verzeichnen. Eine Aufnahme unter der Leitung des Komponisten ist verfügbar.[331]

Möglicherweise ist es aber auch das Großartige der Grundanlage in theologischer Hinsicht - Jesus als dem Judentum und Christentum gemeinsamer Anteil am Göttlichen[332] – wie die konsequente und auch unausweichliche Umsetzung in eine farbige, lebendige, aber auch harsche und dem allgemeinen Empfinden weihnachtlicher Krippenstimmung nichts schuldende Tonsprache, die einer ähnlichen Aufnahmebereitschaft wie sie die Jesus-Passion erfahren hatte, im Wege steht. Das Werk ist messianisch, nicht ‚kindlich' und passt so gar nicht mehr in die Jahre neuer zufriedener Bürgerlichkeit nach seiner Uraufführung 1991 und den Düsseldorfer Aufführungen 1992.

[331] Blarr , O. G.: *Jesus-Geburt, Weihnachtsoratorium.* Vokalensemble 3 Mal Neu; Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Neander-Sinfonietta; Leitung: O. G. Blarr. Detmold 1992

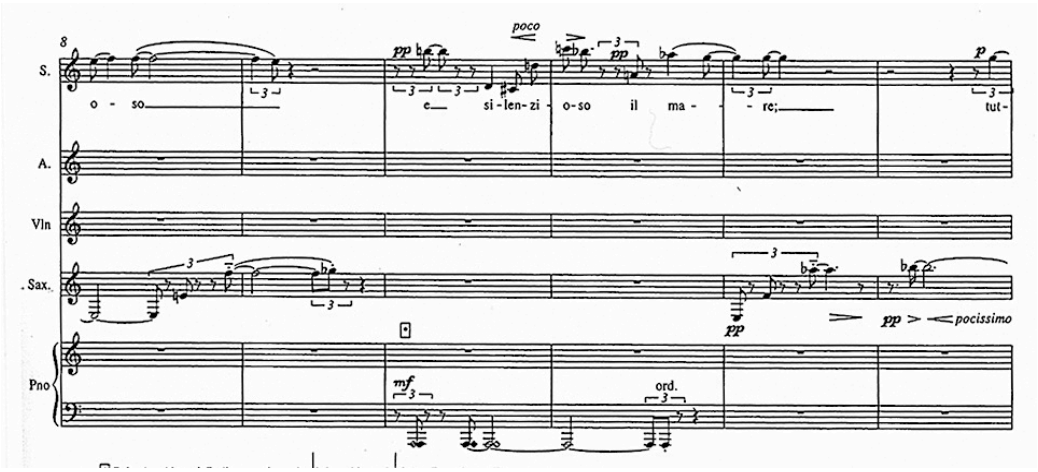
[332] vgl. Flusser, D.: *Das Christentum - eine jüdische Religion,* München 1990

B. 2.3.1.3. Ostern: „Wenn Du auferstehst....wenn ich aufersteh'" (BlarrVz IV-14)

Die Vertonung einer Passion wie die Vertonung der Weihnachtsgeschichte sind im Bewusstsein des Hörers wie des Komponisten nach Bach immer auf dessen allgegenwärtige Umsetzungen bezogen, verbunden nachahmend oder in beabsichtigter Gegenposition, oder gar in beidem zugleich wie in den Blarrschen Ausarbeitungen der Themen. Für die Osterthematik gilt die *„überproportionale Präsenz der ‚Klassiker' in Konzertleben und akustischen Medien"* [333], die Cäcilie Kowald sehr exakt als musikgeschichtlich einmalige Situation zu Ende des zwanzigsten Jahrhunderts schildert, weniger.

Wohl wird bekanntermaßen die Kantate BWV 249 als „Osteroratorium" bezeichnet, doch konnte sich dieses Werk nie in der breiten musikalischen Öffentlichkeit wirklich verankern. Blarr bezieht sich gleichwohl auf das bachische Vorbild, ohne dass es dem Hörer wirklich bewusst wird:

- Der Text ist aus eigener subjektiver Idee gebildet, greift auf zeitgenössische Dichtung zu.
- Eine tragende Rolle spielen die „Marien", bei Bach: Maria Jacobi (Sopran) und Maria Magdalena (Alt)



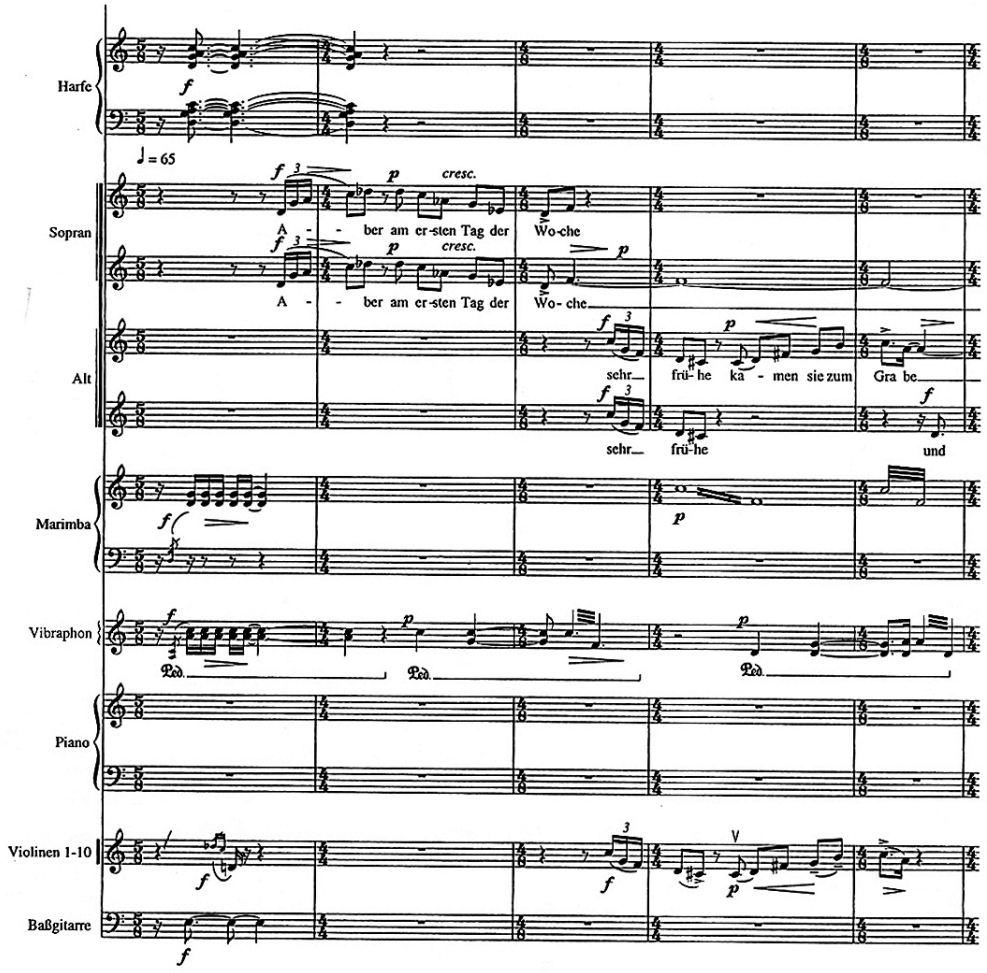
Blarr, O. G.*: Wenn du auferstehst....*, VII, „Die Marien am Grab", S. 85, T.8ff[334]

- Die Gegenüberstellung männliche/weibliche Ebene wird beibehalten

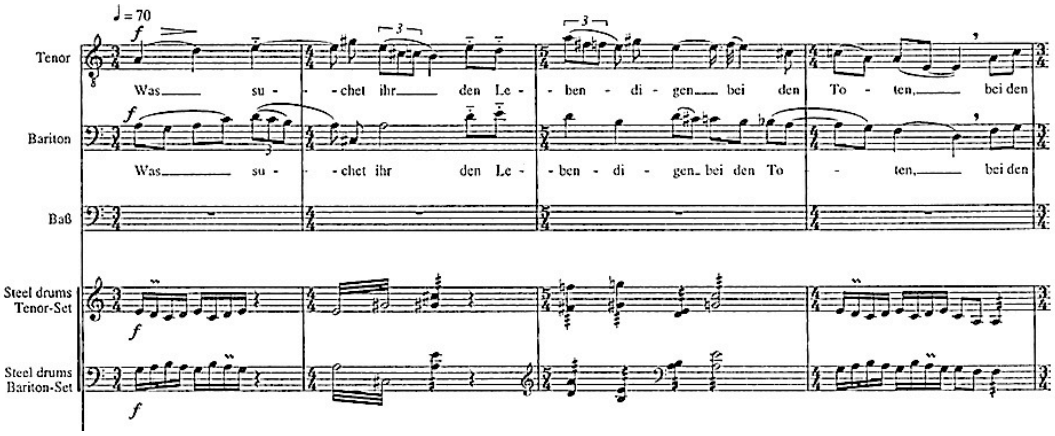
Anders als bei Bach gibt es den Evangelienbericht bei Blarr, den der Chor aufgeteilt in Frauen bzw. Männerstimmen vorträgt.

[333] Kowald, C.: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto*, a.a.O.,S. 141

[334] Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst - wenn ich aufersteh', Osteroratorium.* Notensatz Studio nominal (Ulrich Leykam), Düsseldorf o. J. (Partitur aus Persönlichem Archiv Blarr)



Blarr, O.G.: *Wenn du auferstehst...,* X, Bericht LK 24, S. 116, T.1ff; Frauenstimmen



Blarr, O. G.: *„Wenn du auferstehst..“,* X b, Bericht LK 24, S. 123, T.1ff; Männerstimmen mit Steeldrums

Zum Teil liegt der Grund für die geringe Verankerung der Osterthematik im kirchlichen und außerkirchlichen Konzertleben in den biblischen Textvorlagen: Sie sind von ganz unterschiedlicher Prägnanz und von ganz unterschiedlichem Zuschnitt. Die Geschichte der Geburt Jesus findet sich nur bei Lukas; der Passionsbericht findet sich zwar ähnlich in jedem der vier kanonischen Evangelien, die Fassung des Matthäus ist aber wegen des darin enthaltenen Berichtes über das Abendmahl mit den Einsetzungsworten von konstituierender Bedeutung für die christlichen Kirchen, die des Johannes wegen ihrer philosophisch - theologisch umfassenden Dimension von prägender Kraft für die Geistesgeschichte des

Christentums und der Kultur Europas. Das Ostergeschehen hingegen, die Auferstehung wird zwar auch von allen vier Evangelisten berichtet, doch mit stark unterschiedlichen Akzenten, die gerade dieser so entscheidenden Glaubenswahrheit so unterschiedliche Beleuchtungen verleihen.

Die Tradition, Petrus und Johannes als Handlungsträger zu sehen, ist bei Johannes begründet. Maria von Magdala ist in allen vier Berichten die eigentliche Zeugin der Auferstehung in der Erstbegegnung mit Christus. Allen Autoren ist gemeinsam, dass sie großen Wert auf die dann je unterschiedlichen Begegnungen Jesus mit den Zeugen seiner Auferstehung, seinen Freunden und Jüngern legen. Das nur kurz berichtete Ereignis selbst wird durch die dialogische Begegnung der Subjekte der menschlichen und göttlichen Ebene überhöht.

So erscheint es hermeneutisch ganz logisch, dass Oskar Gottlieb Blarrs Osteroratorium seine persönliche Begegnung mit dem jesuanischen Christus in der Aktualität des zu Ende gehenden zweiten Jahrtausends nach den Tagen Jesus mit Texten seiner Zeit formuliert, genau wie Bach es für seine Zeit getan hatte. Die Gefahr, die dem Werk von 1996 dadurch zuwächst, ist allerdings auch die gleiche wie dem Bachschen von 1725 mit den in heutiger Wertung „süßlichen" Texten des Picander: Dadurch wird so starke Befremdung späterer Generationen hinsichtlich des Textes hervorgerufen, dass sie nicht durch überzeugende musikalische Konzeption und Idee weitgehend wieder aufgehoben werden kann.

1980 hatte Blarr die oratorischen Szenen seines Lehrers Günther Becker „Magnum Mysterium - Zeugenaussagen zur Auferstehung" in Düsseldorf zur Uraufführung gebracht, die bereits die beschriebene ‚sozial orientierte' Theologie der Evangelienberichte thematisierten. Insofern bezieht er sich gerade mit diesem Werk auch auf die ‚zeitgenössische Produktion'*: „Bei zwei Osteroratorien, nämlich Günther Beckers ‚Magnum Mysterium' und Oskar Gottlieb Blarrs ‚wenn du auferstehst - wenn ich auferstehe' geht es weniger um den eigentlichen Bericht von der Auferstehung Jesu als vielmehr um das damit verbundene christliche Heilsversprechen, das in individueller Weise aufgearbeitet wird."* [335] Den Bezug zum Bachschen Vorbild nennt Kowald nicht.

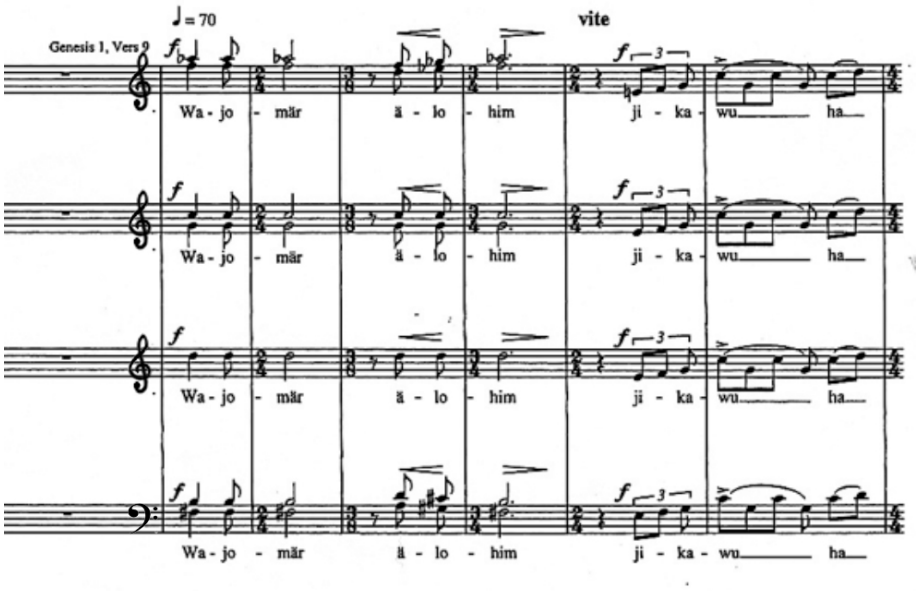
Blarr hat den Text aus Bibelstellen des Alten und Neuen Testaments sowie Gedichten und Texten zeitgenössischer Autoren selbst zusammengestellt. Der vollständige Werktitel beschreibt detailliert:

> *„Wenn Du auferstehst - wenn ich auferstehe", Osteroratorium für großen Chor, Kinderchor und Orchestergruppen, auf Texte jüdischer und christlicher Tradition und zeitgenössischer Lyrik von Ingeborg Bachmann, Rose Ausländer und Ludo Laagland.*

[335] Kowald, C.: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto*; a.a.O., S. 65

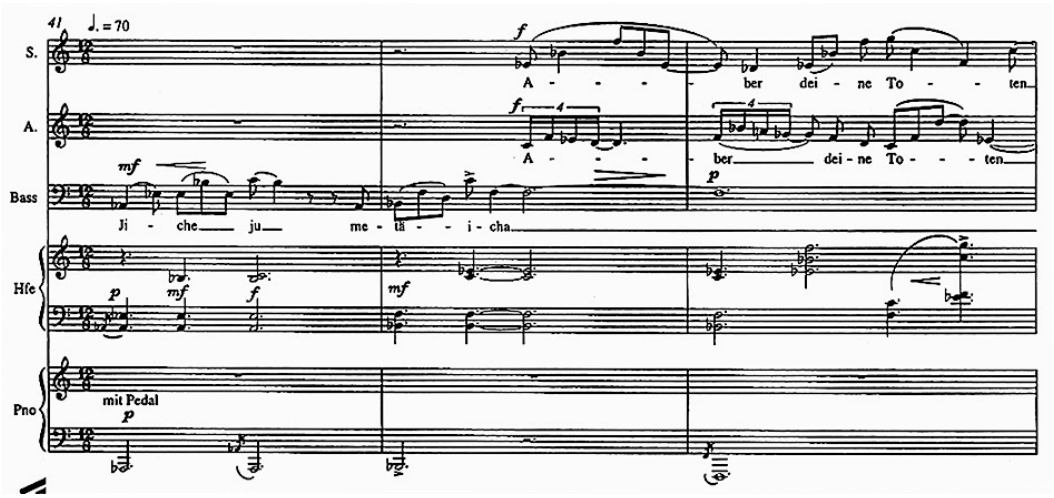
Ausschnitte aus Gedichten von Giuseppe Ungaretti, *Ora il Vento* und *Veglia e Sonne finiscano* (bei Blarr verwendet für die Klage der Marien am Grabe) sowie die Vision *Die künftigen Menschen* von Attila Joszef erwähnt der Titel nicht. Die Texte von Bachmann und Ausländer sind deutsch geschrieben, Laagland und Joszef sind bei Blarr ins Deutsche übersetzt.

Die Texte des Alten Testaments aus 1 Mose, 5 Mose, dem Buch der Psalmen und und dem Buch Jona werden in hebräischer Sprache umgesetzt:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* I, Chor „Der dritte Tag", S. 7, T.7ff

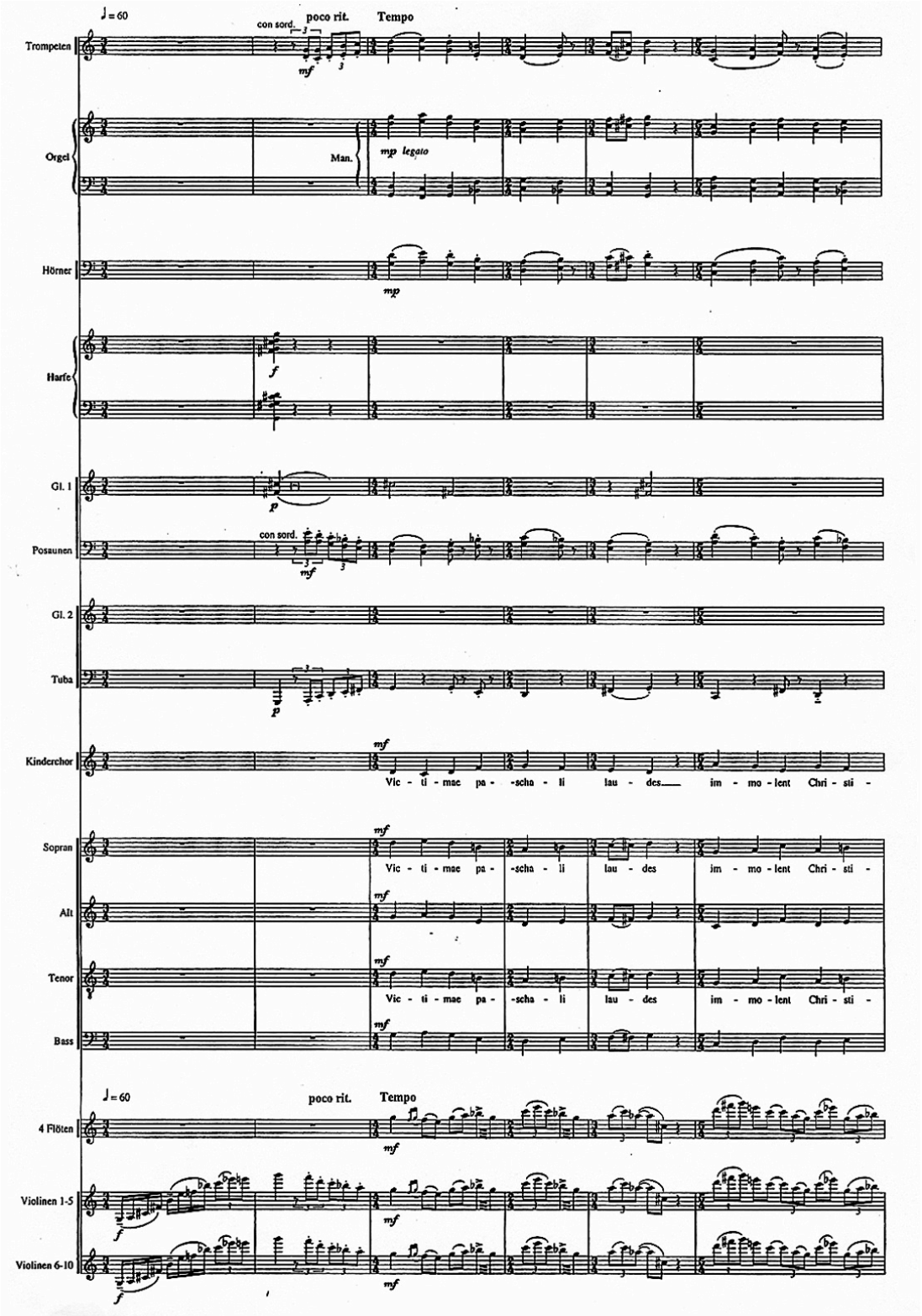
Für den eigentlichen Auferstehungsbericht nimmt Blarr die Vorlage des Lukas abweichend von seiner bisherigen Praxis in deutscher Übersetzung. Jesus zugeordnet werden Worte des Psalm 16 und der Vers Math. Kap. 12, Vs. 40, weiterhin wie in Jesus-Passion und Jesus-Geburt in Aramäisch, sie werden aber simultan deutsch gesungen:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* VIIIc, Jesaja, Kap. 26, Vs. 19 S. 101, T. 41ff.

Der Kinderchor singt ein ins Deutsche übertragene jiddisches Lied vom Lämmchen, Originaltitel ‚Chad gadja': eine raffiniert eingängige Melodie in Klezmerfarben mit Klarinette, Akkordeon, vier Solo-Violinen und Schlagwerk. Dieses Stück hat ein eigenes Leben entfaltet als Auskoppelung aus dem großen Werk.

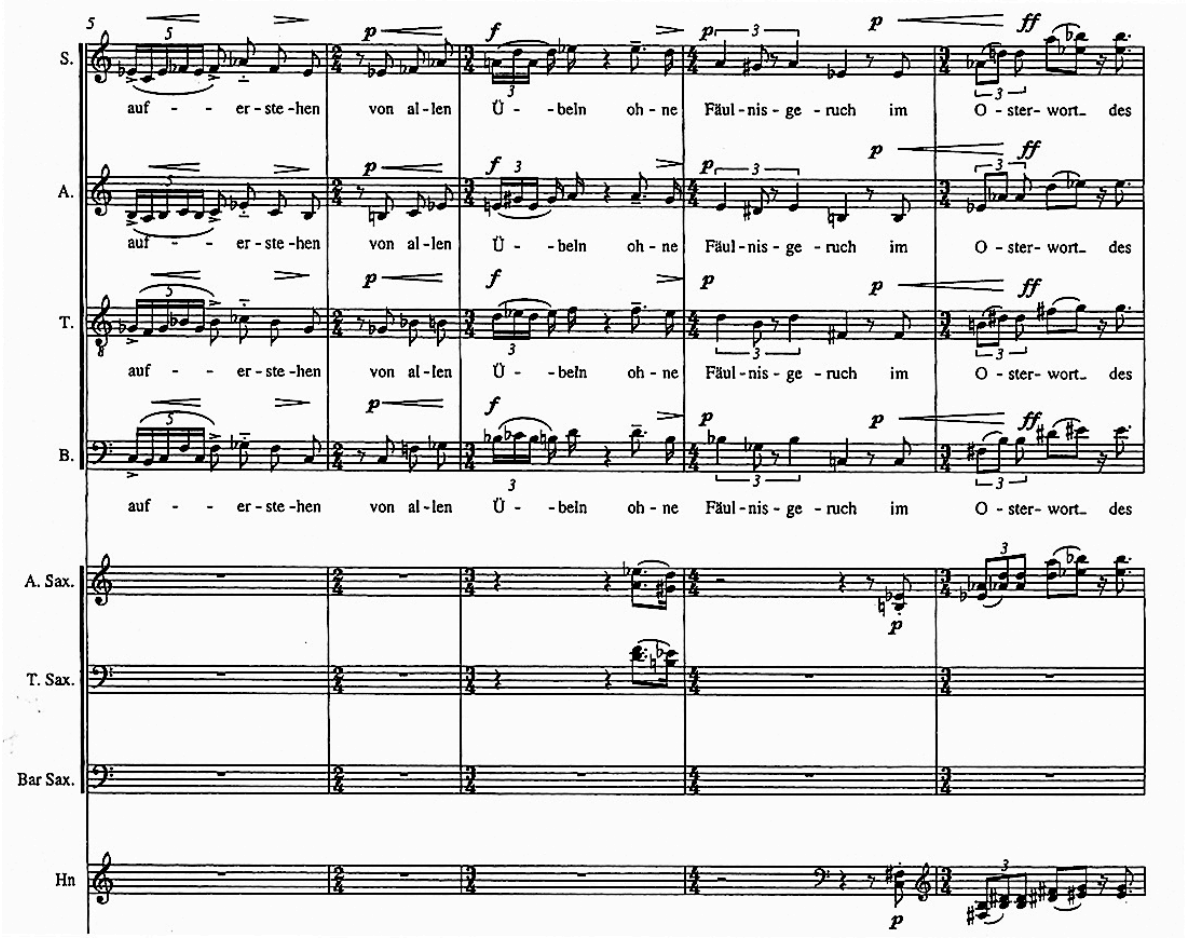
In großer Besetzung singt der Kinderchor die lateinische Ostersequenz der katholischen Liturgie „Victimae paschali laudes" sowie das abschließende Halleluja.



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XIII, Victimae paschali; S. 138, T 1ff

Sechs Sprachen charakterisieren so sehr gut die Mehrdimensionalität des Werkes, seine verschiedenen Bezugs- und Deutungsebenen.

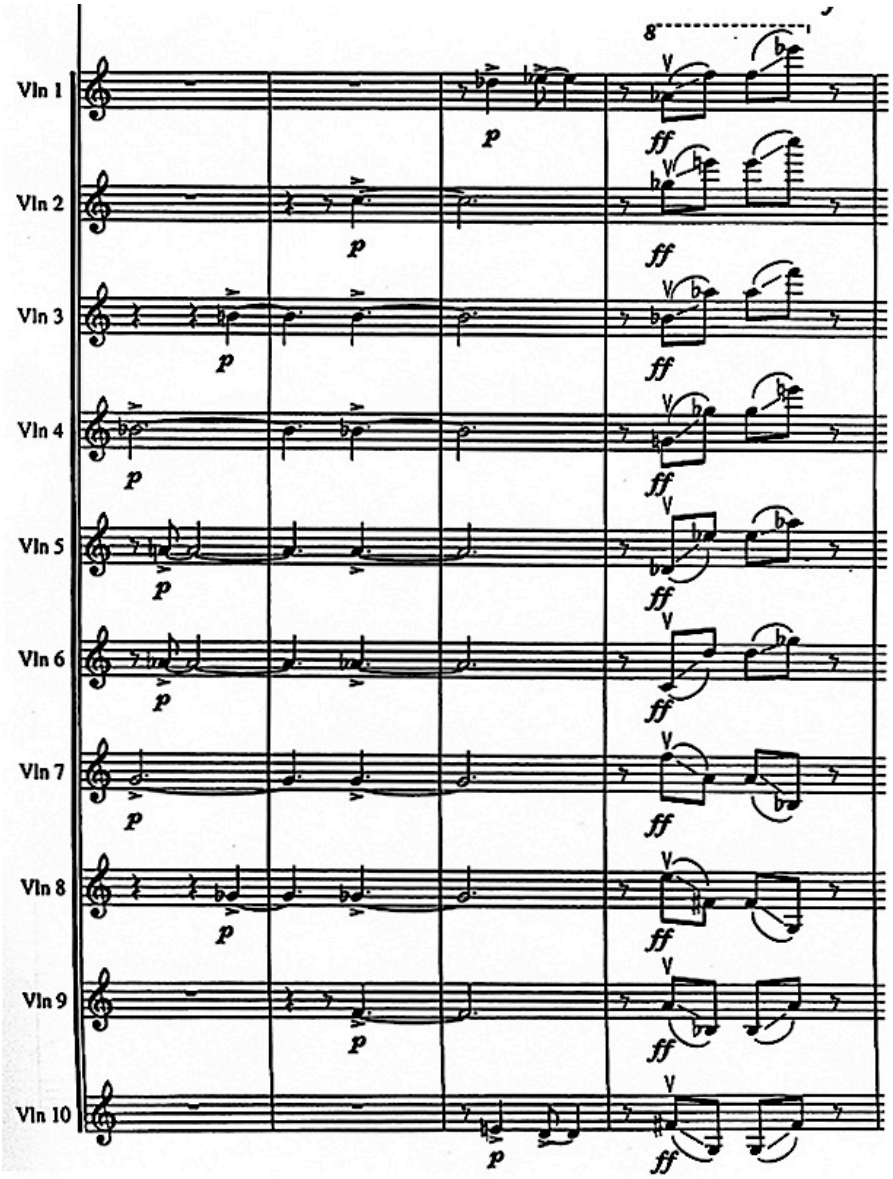
Die Mittel der Blarrschen Tonsprache, wie wir sie in den bisherigen Oratorien vorgefunden haben treten uns hier mit größerer Freiheit und Spontaneität des Einfalls entgegen. Bildhaftigkeit und sehr dichte schnelle Umsetzung des Textes charakterisieren die Erfindung. Das konstruierende Moment tritt etwas zurück. Dabei können für den Chor bisweilen dennoch anspruchsvolle Strukturen auftreten:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XV, „Wenn wir auferstehn"; S.175, T.5ff; Text Rose Ausländer

Eine Passage wie diese überzeugt durch ihre enge Dramaturgie am Wort, unterstützt durch die Instrumentation. Bereits aus den bisherigen Beispielen wurde ersichtlich, dass der Begriff „Orchestergruppen" im Titel seine Berechtigung

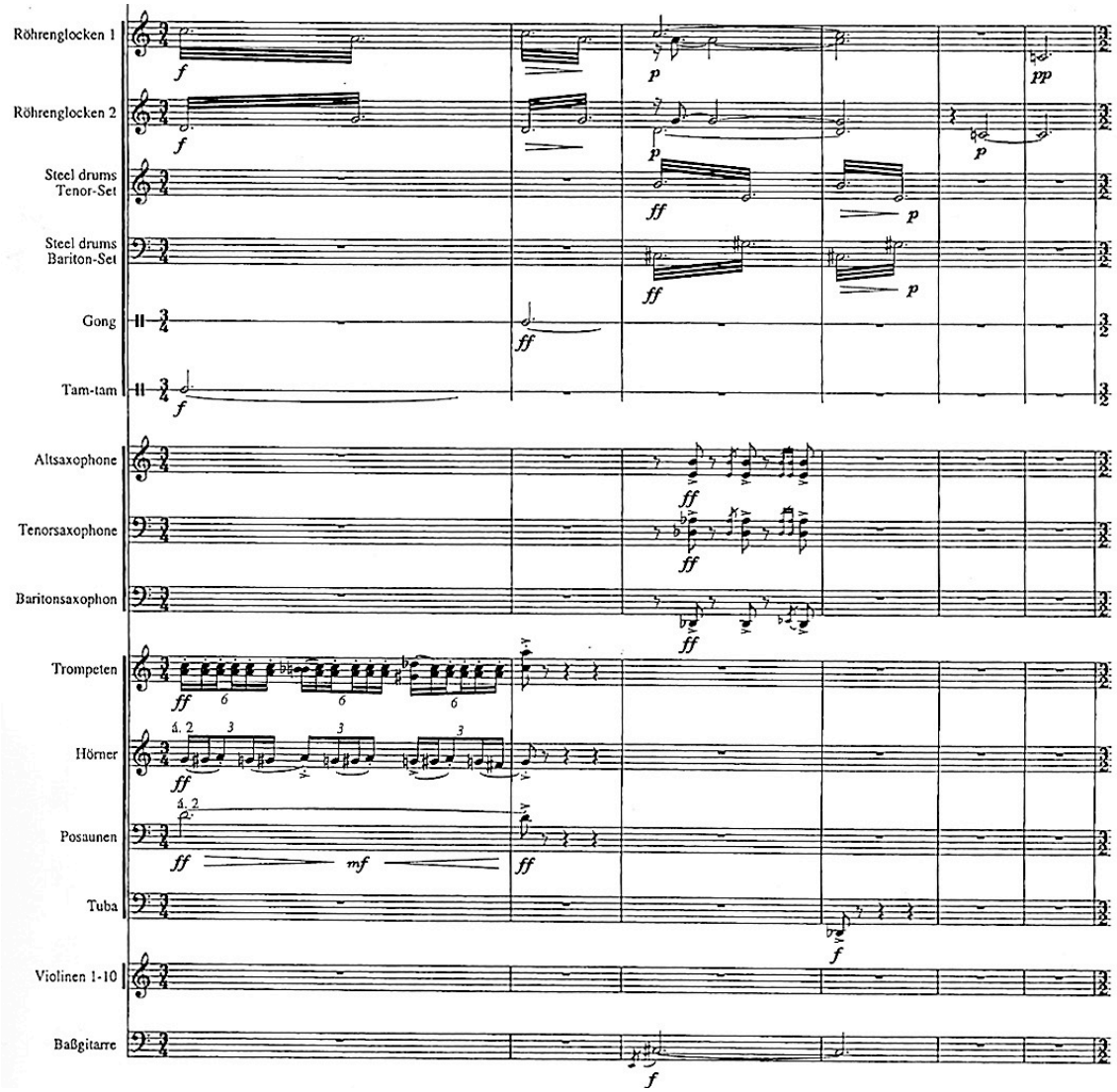
hat.[336] Die klassischen Gruppen des Orchesters, Holzbläser, Blechbläser und Streicher werden in sich aufgefächert und wirklich in Gruppen, erinnernd an die Registergruppen bzw. Manuale der Orgel verwendet:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* II, „Das neue Gebot"; S.27, T 9ff, Text Lugo Laagland, zehnfache Teilung der Violinen

[336] Erinnert der Untertitel hier naheliegend an Stockhausens „Gruppen für Orchester" von 1955-57, so ist doch die Verwendung im Blarrschen Werk, entsprechend seinem Interesse für alte Musik in der Anwendung eher entsprechend der Art der alten Venezianer wie bei Giovanni Gabrieli oder Claudio Monteverdi: „*Zur Musik sei angemerkt, dass das Ganze auf der Idee der Mehrchörigkeit basiert, wie wir sie in der Musik von San Marco in Venedig finden und wie sie Heinrich Schütz von dort nach Deutschland gebracht hat und wie sie Igor Strawinsky in seinem – „Canticum sacrum" von 1951 aufgegriffen hatte. In meiner Partitur verwende ich vier Klanggruppen, verteilt im Raum. Kinderchor, Blechbläser und Schlagzeugensemble und die Orgel im Westen. Die größte Gruppe ist im Altarraum im Osten postiert, der gemischte Chor, gestützt von einem Flügel und fünf Saxofonen. Eine Extrarolle spielen die vier Flöten mit ihren österlichen Vogelgesängen und die zehn Solo-Violinen, die einen farbigen Regenbogen über das ganze spannen*." Blarr, O. G.: *Vorlage zum Programmheft der Bad Homburger Teilaufführung von 2007*. Archiv Blarr.

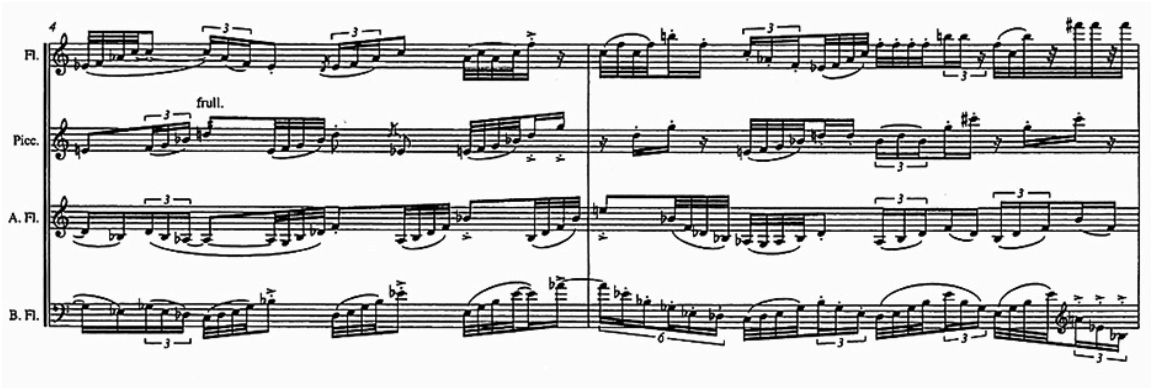
Das „t'ruah", die Fanfare der Bläser kommt mehrfach vor, charakteristisch zu Beginn des Kapitels 21 aus der Offenbarung des Johannes:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XVI, Offenbarung 21; S.183, T 1ff

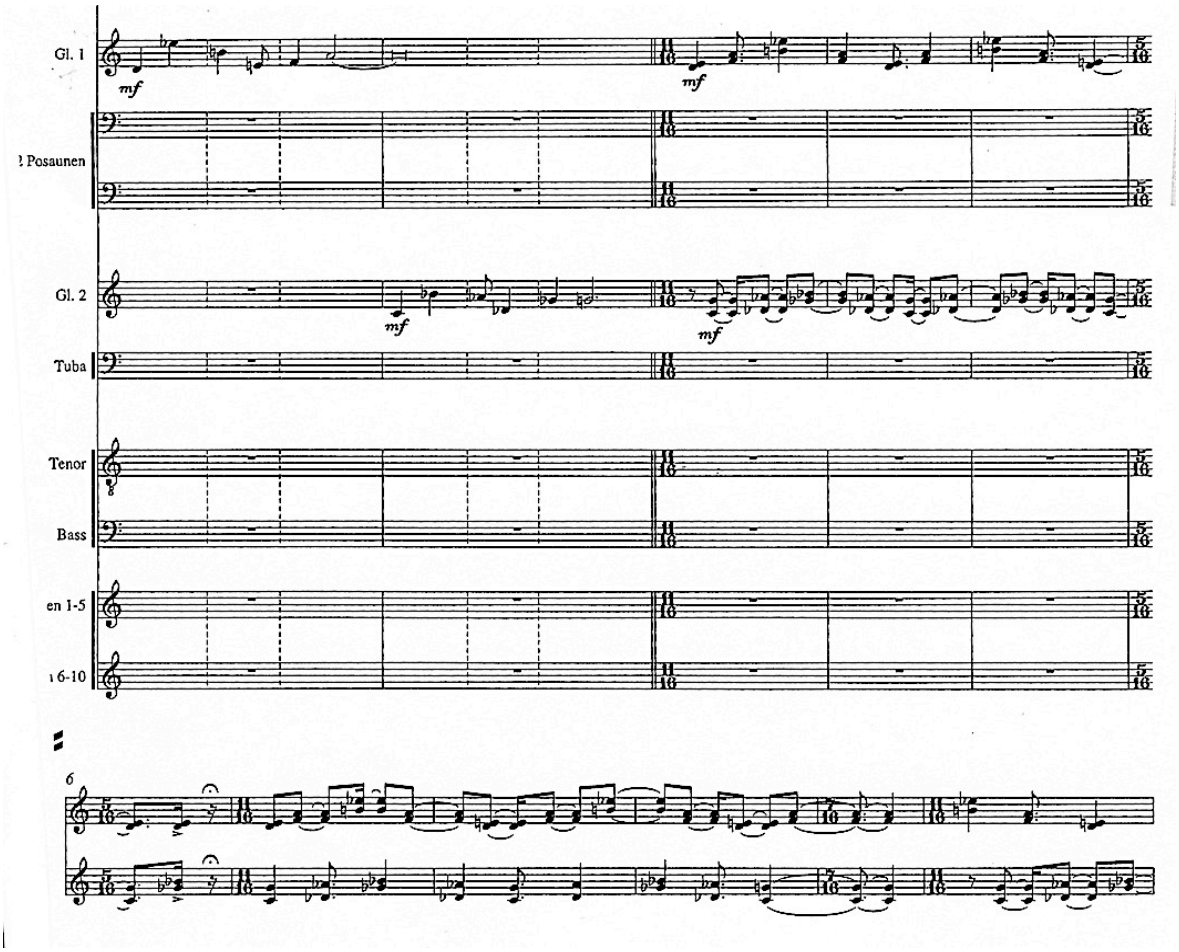
Die ebenso gewagte wie klanggewaltige Kombination mit Röhrenglocken, Steeldrums, Gong und Tam-tam, dazu Bassgitarre, lässt die Erinnerung an die Klangfarben der „magrepha" im Oratorium Jesus-Geburt wach werden. Die Orgel ist hier allerdings nicht vertreten. Das hier ebenfalls sichtbare Terzett aus Alt-, Tenor- und Basssaxophon ist eine weitere tragende Gruppe im Gesamtwerk, die aufgrund ihrer Mischungsfähigkeit auch häufig zur Stützung der Singstimmen herangezogen wird.

Exquisit im Klang ist das Flötenquartett, wiederum mit verschiedenen Baugrößen der Instrumente, nämlich normale Flöte, Piccolo, Alt- und Bassflöte. Hier ein Beispiel aus „Die sieben Lieder der Vögel":



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst..,* IX, „Die sieben Stöße der Posaune, die sieben Lieder der Vögel"; S.107, T 4ff

Der titelgebende Satz auf den Text von Ingeborg Bachmann „Wenn du auferstehst, wenn ich aufersteh" beginnt mit einem großen Glockengeläute. Die Glocken bilden damit innerhalb der Percussionsgruppe noch einmal eine eigene Untergruppe:



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XIV, „Wenn Du auferstehst, wenn ich aufersteh"; S.153, T 1ff

Welche literarische Assoziation, der Faustsche Osterspaziergang oder der wunderbare Beginn des „Erwählten" von Thomas Mann, hier der Erfindung Pate gestanden hat, ist nicht zu entscheiden. Sehr gut sichtbar ist satztechnisch aber zweifelsfrei, wie stark Blarr nach wie vor der Idee der Zwölftönigkeit verbunden ist: Es handelt sich um zwei Hälften einer Reihe, die jeweils einem Spieler zuge-

wiesen sind und zunächst ganz klar vorgestellt werden, bevor die doppelte Zweistimmigkeit des „Geläutes“ beginnt.

Das umfangreiche Instrumentarium, wie schon bekannt meist selektiv, ja kammermusikalisch verwendet, verfügt weiter über Vibraphon, Marimba, Harfe und Klavier, wobei letzterem im Gesang der „Marien am Grabe“ (Nr. VII) spezielle Flageolets mittels Radiergummi entlockt werden: Mit Selbstverständlichkeit stehen die einstmals erprobten Mittel der Avantgarde zur Verfügung, werden aber nur selten eingesetzt,[337] hier John Cages beliebtes Mittel eines durch Präparation veränderten Klavierklanges.[338] War dies 1946 bzw. 1948 beim Erscheinen von dessen „Sonatas und Interludes“ eine musikalische Sensation, ging es doch um die Einführung der nicht exakt definierten Tonhöhe, des aleatorischen Moments ins musikalische Gefüge und somit um die Befreiung der Komposition von der vollständigen Festlegung des Ergebnisses, so ist die angestrebte Veränderung von Klang und Ton bei Blarr freies Stilmittel einer nachavantgardistischen Zeit, auch hier zwar ein Grenzbereich der Determination, jedoch nicht als Selbstzweck sondern als möglicher Aspekt.

Die insgesamt achtzehn Abschnitte des Oratoriums sind in drei Teile gegliedert, wobei der erste Teil die alttestamentlichen Quellen zum Schwerpunkt hat, der zweite den konkreten Auferstehungsbericht und das enge Umfeld thematisiert, der dritte die subjektive Begegnung des heutigen Menschen und seine eigene Auferstehung. Auch dieses Werk geht wie schon die „Jesus-Geburt“, die zweieinhalb Stunden etwa dauert, über die gängige Länge zeitgenössischer Oratorien heraus, die Cäcilie Kowald mit etwa 70 min. ermittelt hat.[339]

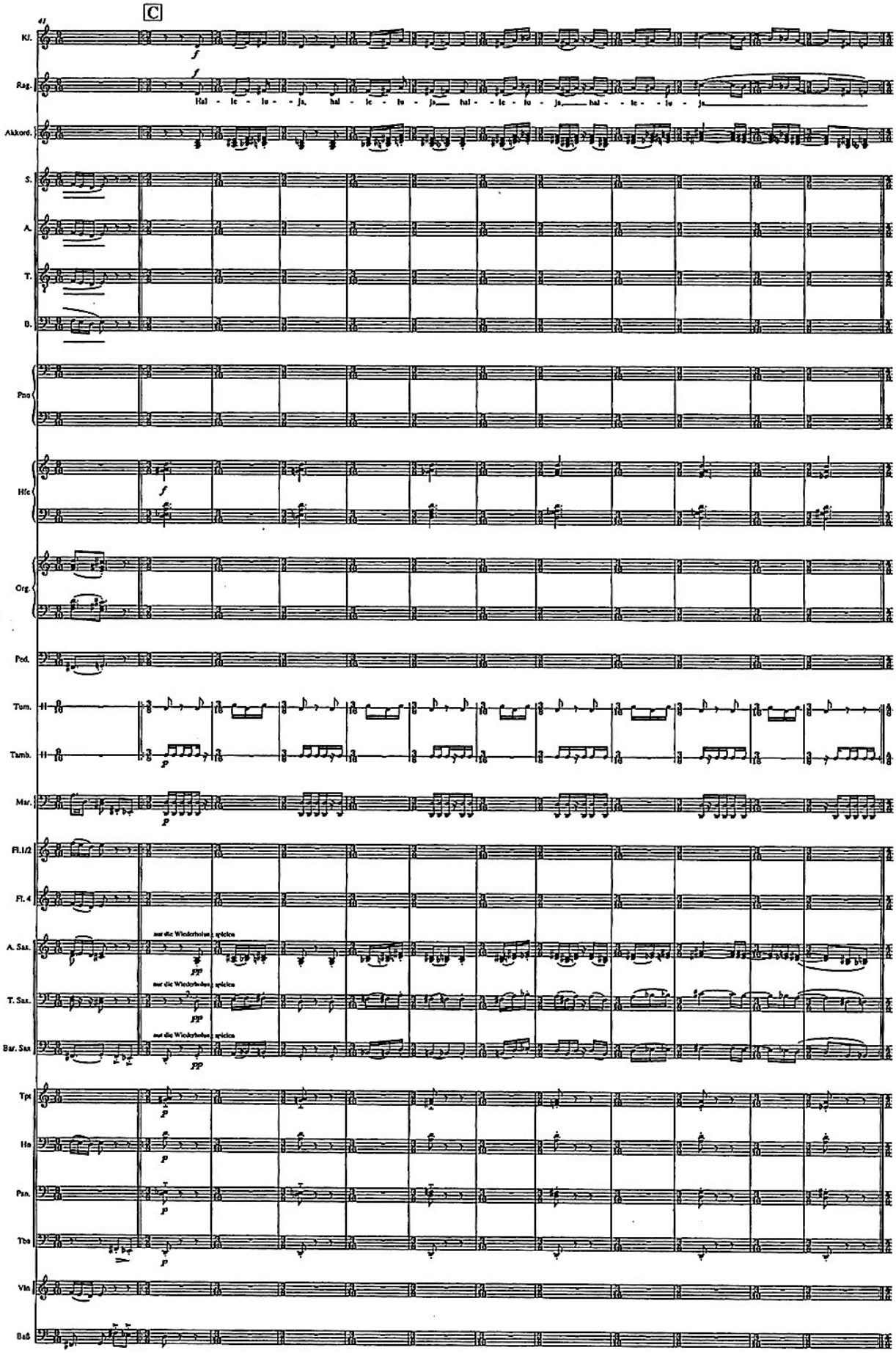
Blarrs Osteroratorium kann von der Gesamtdimension der Anlage als der umfangreichste Beitrag in einem Guss zu dieser Thematik in der Musikgeschichte angesehen werden. Gerade hierin liegt natürlich auch eine Schwierigkeit der Realisation. Entstanden ist das Werk als Auftragskomposition für die Kirchenmusikwoche in Mannheim und fand dort 1996 seine Uraufführung.

Es schließt mit einem rhythmisch prägnanten, eingängig freudigen und großangelegten „Halleluja“, das Blarr aus seiner zweiten Symphonie, die er im gleichen Jahr für Orgel und Altstimme bearbeitet hatte, entlehnt hat und in der Instrumentation angepasst zitiert:

[337] vgl. Notenbsp. oben S. 154

[338] Über die von Cage verwendeten Materialien und die dabei von ihm gleichwohl angestrebte klangliche Genauigkeit näher: Fürst-Heidtmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg 1979, S. 44 ff.

[339] Kowald, C.: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto*; a.a.O., S.103



Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...*, XVIII, Schlußchor, Halleluja; S. 204, T. 41ff.

B. 2.3.2. Zu den Sinfonien

Weniger experimentell in der Tonsprache sind Blarrs Sinfonien, die für Aufführungen mit Dienstorchestern bestimmt sind. Drei sind Porträts herausragender historischer Persönlichkeiten: In der ersten Sinfonie ist dies Janusz Korczack, in der dritten Immanuel Kant und in der vierten Nikolaus Kopernikus. Letzere enthält große Chorpassagen und Soli und rückt so formal in die Nähe eines Oratoriums, bleibt aber ohne Handlungsgeschichte. Die Zweite Sinfonie *Jerusalem* ist durchgehend textiert, der Psalm 116 mit seiner intensiven Hinwendung in die Fügung Gottes wird in hebräischer Sprache von einem Solobariton (alternativ Soloalt) zur Gänze vorgetragen.

Die dritte, die „Kant"-Sinfonie (BlarrVz II-10) und die vierte Sinfonie „Kopernikus" (BlarrVz II-13) entstanden 2003/4 und 2010, somit in enger Nachbarschaft zum vierten Oratorium „Die Himmelfahrt" und werden dementsprechend mit dem Spätwerk untersucht.[340]

B.2.3.2.1. Sinfonie I „Janusz Korczack" (BlarrVz II-7)

Zugrunde liegt der Sinfonie Nr. 1 eine Passacaglia für Klavier von 1985, geschrieben für die israelische Pianistin Varda Nishry.[341]

Der Untertitel „Rembering Janusz Korczack und Stefania Wilczynska" verweist auf zwei herausragende Menschen der Judenverfolgung im Warschau des Jahres 1942.

Janusz Korczack war ein bedeutender Pädagoge, der für bedürftige jüdische Kinder das Waisenhaus „Dom Sierot" in Warschau gegründet hatte. Hier erarbeitete er mit seinen Mitarbeitern erfolgreich neue pädagogische Prinzipien einer zugewandten und humanen Betreuung, die die Rechte des Kindes im Vordergrund sieht, die auch heute noch Gültigkeit haben.[342]

1940 mussten die Kinder ins Ghetto umziehen, 1942 kam dann der Befehl, die Kinder ins Vernichtungslager Treblinka zu bringen. Korczack und Wilczynska, die hätten frei bleiben können, begleiteten ‚ihre' Kinder in den Tod.

[340] S. 213ff. und S. 242ff.
[341] Blarr, O.G.: *Passacaglia Janusz Korczack*. Bad Schwalbach 1986
[342] vgl. *Auf den Spuren von Janusz Korczak und seiner Pädagogik.* Hrsg. von Rosemarie Godel-Gaßner, Horst Niesyto u.a.; Ludwigsburg 2007/2008

Das bekannte Denkmal für Janusz Korczack in Yad Vashem von Boris Saktsier, Foto Berthold Werner[343]

Nach eigenem Bekunden bewegte Blarr die Korczak- Thematik schon länger[344]. Varda Nishry, die ein eigenes Zentrum für Bach-Interpretation in Tel Aviv betrieb, wollte eigentlich kein Stück, das weiter die Erinnerung an den Holocaust thematisierte, führte das Werk dann aber schließlich doch auf.

Von hoher technischer Schwierigkeit ist das Stück für den Pianisten wegen der dichtgepackten, dennoch immer unterschiedlichen und präzise festgelegten Drei- Fünf- und Sechsklängen der Einleitung in jeder Hand, mit der Blarr seine Idee der Überwindung des Clusters durch farbige spezifizierte Gefüge fortsetzt und entwickelt. Die eigentliche Passacaglia, nach einer Introduktion, gründet sich ganz klassisch auf ein Bassthema im ¾- Takt wie bei Blarrs Vorbild Bach. Das Thema ist 14 Takte lang (verweist dadurch auf Bach) und verbindet Elemente eines Sonogramms auf den Namen Janusz Korczak mit den Kriterien einer Reihe. Die zweite Variation zitiert ein jiddisches Kinderlied, in dem die Kinder Abschied von den Eltern nehmen. In der achten und letzten Variation verarbeitet Blarr einen alten jüdischen Gesang, dessen verkohlte Reste in Neumen er im Beth hatfuzoth-Museum in Tel Aviv gefunden hatte. Die Reste stammen aus einer verbrannten sephardischen Synagoge in Spanien.[345]

In der Sinfonie bildet die Instrumentation des ursprünglichen Klavierstückes für reich besetztes Orchester in Mahlerschen Dimensionen, wobei auch die Nebenformen der verschiedenen Instrumentengattungen zur Anwendung kommen, den dritten Satz. Der Satz trägt hier den Titel *„Warschau am 5. August 1942“ (Introduction, Passacaglia und Versus)*. Der ‚Versus' entspricht dabei der ursprünglichen 8. Variation der Klavierfassung. Die Umsetzung der Klavierklänge in den Bildungen der so typischen ‚farbigen Cluster' auf einen Orchesterapparat führt zu einer stärkeren Hervorhebung des Tonhöhenelements. Als Äquivalent des perkussiven Anteils des Klaviertones bezieht Blarr Xylophon, Vibraphon und Glockenspiel ein.

[343] wikipedia commons, Abruf Dezember 2012
[344] ausführlicher Bericht Blarrs S. 430
[345] vgl. Bericht Blarr S. 431

Der zweite Satz „Die Nacht vor dem letzten Tag“ ist ein Kabinettstück eklektizistischer, quasi kammermusikalischer Instrumentation mit Viola d’amore, scordiertem Kontrabass, Flötenquarttet in den verschiedenen Größen, zwei Harfen, Baritonsaxophon, solistischen bzw. geteilten Streicher und Percussionsgruppe, in der die kleine Trommel eine signifikante Rolle als „Militärsignal“ spielt, sowie zwei Tuben.

Die „Intrada“, der erste Satz ist wiederum ein ‚T’ruah’, eine Bläserfanfare, die von einem Solo von sieben glissandierenden Maschinenpauken ihrerseits eingeleitet wird. Mit den gewaltigen Akkorden des vierfachen Blech kontrastieren die verfremdeten Klänge der Viola d’amore. Die Assoziation zur Welt der Kinder wird durch eine Mundharmonika hergestellt.

Das gut dreißigminütige Werk wurde 1992 von den Düsseldorfer Symphonikern unter der Leitung David Shallons aufgeführt. Die zeitliche Nachbarschaft des kompositorischen Prozesses zum Oratorium „Jesus-Geburt“ ist deutlich im harmonisch-melodischen Gestus und der Art der Instrumentierung. Dem entspricht auch die Eindringlichkeit der Gestaltung und die Wucht der Wirkung. Gleichwohl muss dieser Erstling der Gattung in seinem Werk ohne Text auskommen. Dabei ist förmlich zu spüren, dass der Komponist Bild und Text der Ereignisse mitdenkt. Verfehlt wäre dennoch der Begriff „Programmmusik“. ‚Akustisches Denkmal’ , tönende Plastik, das träfe wohl eher auf den Gestus des Werkes zu.

Ähnlich wie beim Weihnachtsoratorium werden hier noch einmal in Bezug auf die Rezeption die Grenzen des bürgerlichen Konzertwesens und seiner Klangapparate ausgereizt bzw. überschritten. Dabei trifft es in ein Umfeld, dessen Programmgestalter mehr denn je die sichere Retrospektive kulinarischen Musikgenusses aufsuchen, ganz im Sinne vieler Abonnenten. Dieser Widerspruch wird zum Nachteil des Werkes nicht aufgelöst; der Anspruch wird zwar benannt, kann aber nicht in gebührendem Maße wirken. Shallon, der Dirigent mit dem Mut zu dieser und anderen Uraufführungen, ging bereits 1993 wieder weg von Düsseldorf.

B.2.3.2.2. Sinfonie II „Jerusalem“ (BlarrVz II-8)

Die Uraufführung der zweiten Sinfonie findet dementsprechend auch nicht in der Düsseldorfer Tonhalle statt, sondern in Mannheim als Auftragswerk der Musikalischen Akademie Mannheim und der dortigen Landesbank. Mit ihrer ganzen Anlage ist diese zweite Sinfonie eher ein geistliches Werk als eine ‚Sinfonie’ für den Konzertsaal mit dem Psalmtext des Ps. 116 als persönlichem Credo, das das pietistische Verständnis, der Beziehung zwischen Gott und Mensch zum Ausdruck

bringt.[346] Die Assoziation zu Mahler, dessen Sinfonien an ihm wesentlichen Punkten auch der Textebene nicht entbehren können, verfestigt sich. Der lange und umfangreiche Text des Psalmes wird nicht reduziert. Wort für Wort wird die hebräische Vorlage umgesetzt und durchgearbeitet. Eine klassische Satzfolge erlaubt das nicht, wenngleich reminiszierende Elemente durchschimmern, wie das Scherzo zu Beginn des zweiten der beiden Großsätze, die jeweils in kleinere Abschnitte unterteilt sind:

Satz 1:
- 1. Entrada
- 2. Campana I
- 3. Canto I
- 4. Ludus
- 5. Pastorale - Canto II

Satz 2:
- 1. Canto III (Scherzo)
- 2. Recitativo I
- 3. Tromboni di Michelangelo
- 4. Campana II
- 5. Canto IV
- 6. Recitativo II
- 7. Ballo
- 8. Coda

Die Gesamtaufführungsdauer beträgt 34 Minuten. Dabei verteilen sich die insgesamt immerhin 19 Psalmverse auf die Sätze wie folgt:

Verse 1-6 Canto I
Verse 7-9 Canto II / Pastorale. (Dieser Satz, im entsprechenden ruhigen 9/8 bzw. 12/8 Takt, vertritt im Gesamtablauf der dreizehn Teile den langsamen Satz des klassischen sinfonischen Viersatzgefüges.)

[346] Ich liebe den HERRN, denn er hört die Stimme meines Flehens. 2 Er neigte sein Ohr zu mir; darum will ich mein Leben lang ihn anrufen. 3 Stricke des Todes hatten mich umfangen, / des Totenreichs Schrecken hatten mich getroffen; ich kam in Jammer und Not. 4 Aber ich rief an den Namen des HERRN: Ach, HERR, errette mich! 5 Der HERR ist gnädig und gerecht, und unser Gott ist barmherzig. 6 Der HERR behütet die Unmündigen; wenn ich schwach bin, so hilft er mir. 7 Sei nun wieder zufrieden, meine Seele; denn der HERR tut dir Gutes. 8 Denn du hast meine Seele vom Tode errettet, mein Auge von den Tränen, meinen Fuß vom Gleiten. 9 Ich werde wandeln vor dem HERRN im Lande der Lebendigen. 10 Ich glaube, auch wenn ich sage: Ich werde sehr geplagt. 11 Ich sprach in meinem Zagen: Alle Menschen sind Lügner. 12 Wie soll ich dem HERRN vergelten all seine Wohltat, die er an mir tut? 13 Ich will den Kelch des Heils nehmen und des HERRN Namen anrufen 14 "Ich will meine Gelübde dem Herrn erfüllen" "vor all seinem Volk." 15 Der Tod seiner Heiligen wiegt schwer vor dem HERRN. 16 Ach, HERR, ich bin dein Knecht, der Sohn deiner Magd; du hast meine Bande zerrissen. 17 Dir will ich Dank opfern und des HERRN Namen anrufen 18 "Ich will meine Gelübde dem Herrn erfüllen" "vor all seinem Volk" 19 in den Vorhöfen am Hause des HERRN, in dir, Jerusalem. Halleluja!, Ps. 116, Lutherbibel, revd. Stuttgart 1984

Verse 10-11 Scherzo/ Canto III.

Auch dieser sehr motorisch und schnell angelegte Satz, basierend auf der bekannten maqam-Reihe, entspricht dem klassischen Formgefüge. Blarr behandelt hier die Stimme fast perkussiv: Repetitionsketten im Sprachmetrum und (ganz ungewöhnlich für ihn) häufige Textwiederholungen und Wiederholungen ganzer Textabschnitte in steigernd angelegter Umsetzung machen die Singstimme zu einem weiteren sinfonischen Instrument innerhalb des orchestralen Apparates, das als neue Klangfarbe hinzutritt und dabei in sich selbst changiert durch die wechselnden Vokale und Anlaute. (Die Behandlung von Stimme bzw. Stimmen und Sprache als Instrument wie auch der umgekehrte Vorgang der Verwendung von Instrumenten zur Abbildung von Sprache waren bereits bei der Erörterung von Orgelsonate und Oratorien Thema.)[347]

Vers 12 Recitativo I
Verse 13-14 Canto IV
Vers 15 Recitativo II
Vers 16-19 und Halleluja: Ballo

Die kompositorische Umsetzung des „Halleluja“ ist eine Übernahme aus dem Osteroratorium. Dessen Thematik inspiriert den „Ballo“ als Ganzes.

Das von Blarr auch hier verwendete Hebräisch ist ebenso wie das Deutsche eine an Klangsilben im Verhältnis zum übermittelten Inhalt recht kurze Sprache. Nur so ist die Verteilung des umfangreichen Textes, zumal mit den mehrfachen Wiederholungen innerhalb des Scherzo, auf die textierten Abschnitte des Gesamtwerkes möglich. Das Hebräische enthält wesentlich mehr Vokale als das Deutsche: annähernd jeder zweite bis dritte Buchstabe hat vokalen Klangwert, die Zahl der stimmlosen Konsonanten und Verschlusslaute ist ebenfalls hoch. Diese Eigenarten der lingualen Struktur erlauben gute Durchsetzung und Hörbarkeit gegenüber dem umfangreichen Orchesterapparat.

Die Orchesterbesetzung verlangt dreifaches Holz, mit den jeweiligen Sondergrößen Piccolo bzw. Altflöte, Bassethorn und Bassklarinette sowie Kontrafagott. Fünf Hörner sind gefordert, drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba stellen den Blechsatz. Die Harfe ist doppelt besetzt, neben dem Paukisten werden vier Schlagwerker benötigt, je zwei für die beiden Abteilungen mit jeweils Röhrenglocken, großer Trommel, Guiro und weiteren Perkussionsinstrumenten auf beiden Seiten der Bühne.

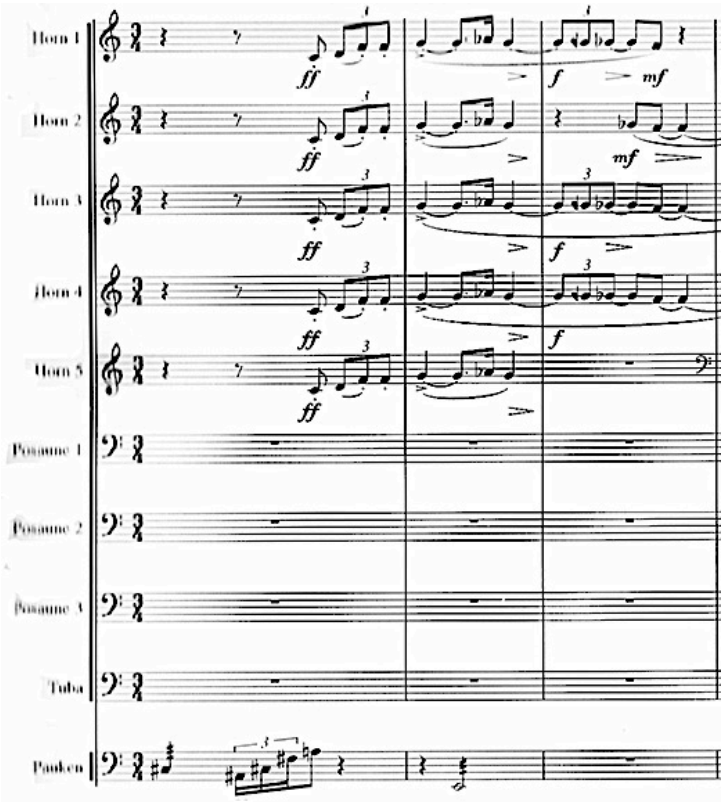
Die Instrumentation ist dementsprechend vielfarbig und subtil zugleich. Besondere Spieltechniken werden vor allem von den Streichinstrumenten gefordert:

[347] vgl. die Ausführungen unter B.2.2.1.; B.2.3.1.; B. 2.3.2. und B. 2.3.3.

Spiel mit dem Plektrum *in modo mandolino* im „Ballo“[348], Pizzicato - Glissando in „Ludus“ [349]. Das rituelle Blasen der Schofarim, *T’ruah* ist auch hier wirkungsvoll abgebildet: in der Entrada, Satz 1, Teil 1[350] und den „Tromboni di Michelangelo“ Satz 2, Teil 2.[351]

Die in vielen Werken immer wieder angestrebte Verwebung von Harmonik und Melodik hat in der zweiten Sinfonie einen sehr hohen Vollendungsgrad erreicht.

Für die Anordnung der Intervalle spielt Symmetrie eine entscheidende Rolle: Keimzelle ist ein viertöniges Motiv aus großer Sekunde, kleiner Terz und wiederum großer Sekunde. Die Spiegelachse ist der Ton innerhalb der kleinen Terz, der zunächst gar nicht erklingt. Mit einer solchen Folge, „c-d-f-g“, beginnen die Hörner. Sie assoziiert das Initium eines Psalmtonmodells. Ebenfalls symmetrisch das vorhergehende Paukensignal aus kleiner Terz, Quarte, kleiner Terz,als symmetrischer Viertonakkord ein häufig vorzufindender Lieblingsakkord Blarrs. Danach markiert die Pauke das tiefe „E“ und damit den Ton in tiefer Lage zitierend, der die Ellipse des Initiums der Hörner war. 9 Töne des chromatischen Totals sind nun bereits horizontal und vertikal festgelegt.



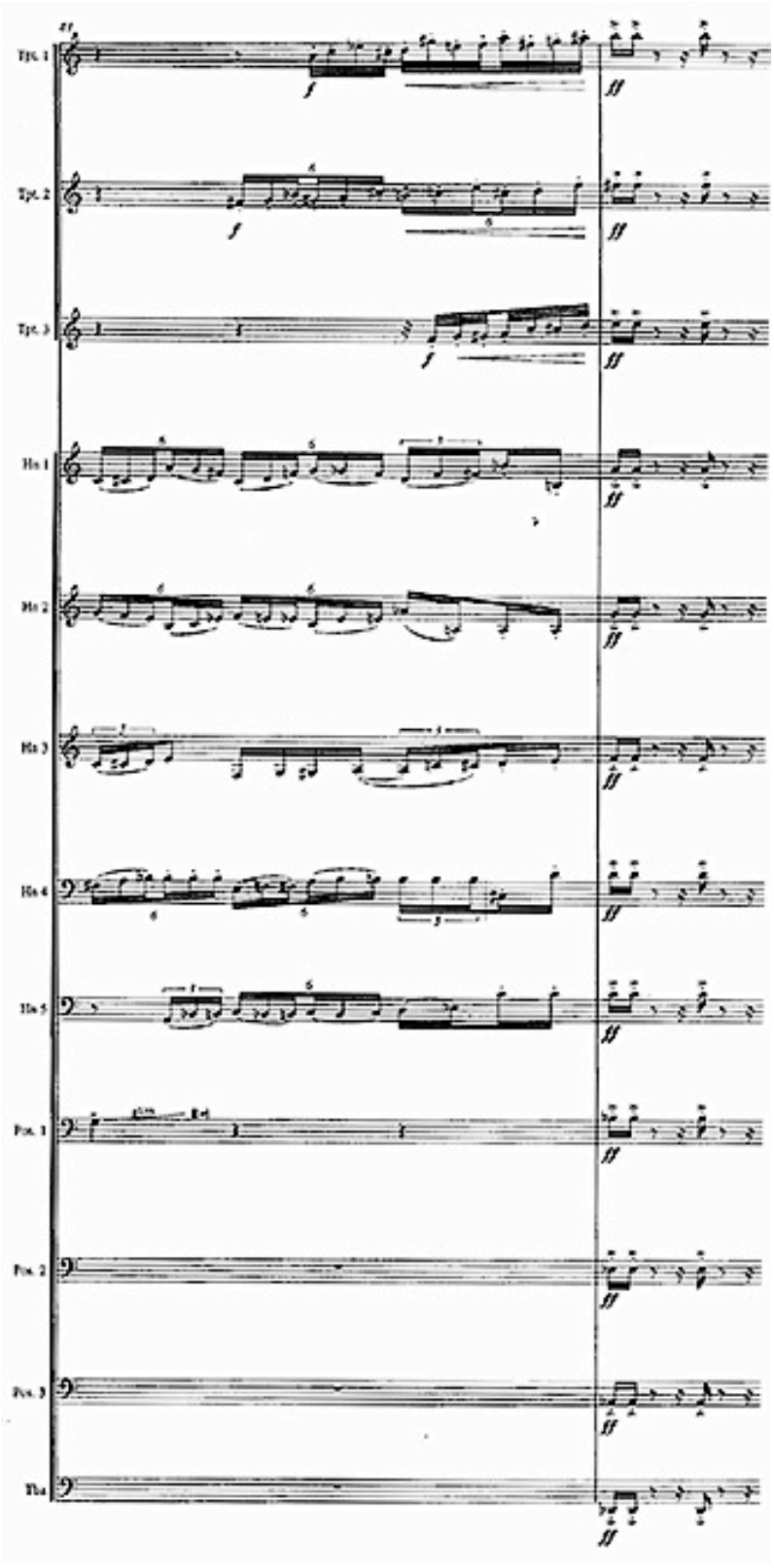
Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“,* Beginn T. 1-4

[348] Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“*. Bad Schwalbach o. J.; Partitur S. 119
[349] ebd. S. 46
[350] ebd. S. 7ff.
[351] ebd. S. 91ff.

Aufsteigend und absteigend in unterschiedlichen Zeitebenen entwickeln nun die Hörner Linien aus dem Blarrschen ‚Ur-maqam'[352], somit die kleine Sekunde als mögliches Intervall der Konstruktion markierend. Als Schritt über das chromatische Total hinaus wurde ein Vierteltonschritt markiert, der aber konsequent nur in je äquivalenten Kontexten erscheint.

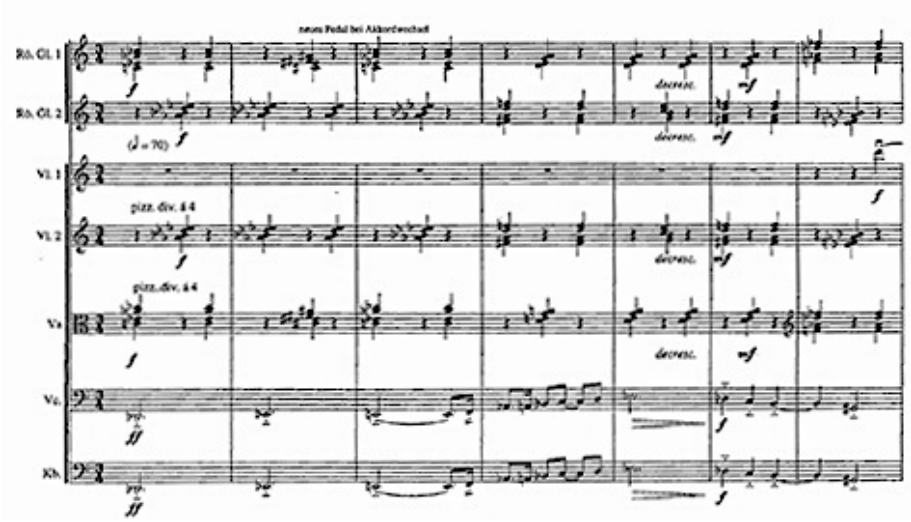
Volle symmetrische Anordnung der zwölf Töne der Chromatik entfaltet sich als Höhepunkt dieser Entrada in den zwölf Blechbläsern, wobei die Hörner in diesem Falle eindeutig zum Blech zu rechnen sind. Die Intervallreihenfolge von unten nach oben: Quinte-Quinte-Quinte- gr. Sekunde- gr. Sekunde - kl. Terz- gr. Sekunde - gr. Sekunde - Quinte- Quinte - Quinte. Die letzte Quinte musste im vorliegenden Beispiel aus Gründen des Tonumfanges um eine Oktave nach unten versetzt werden und wird so in die zweite Trompete transferiert. Das als Initium beschrieben Eingangsmotiv bildet die Mitte dieses zwölftönigen Akkords.

[352] Notenbsp. S. 15



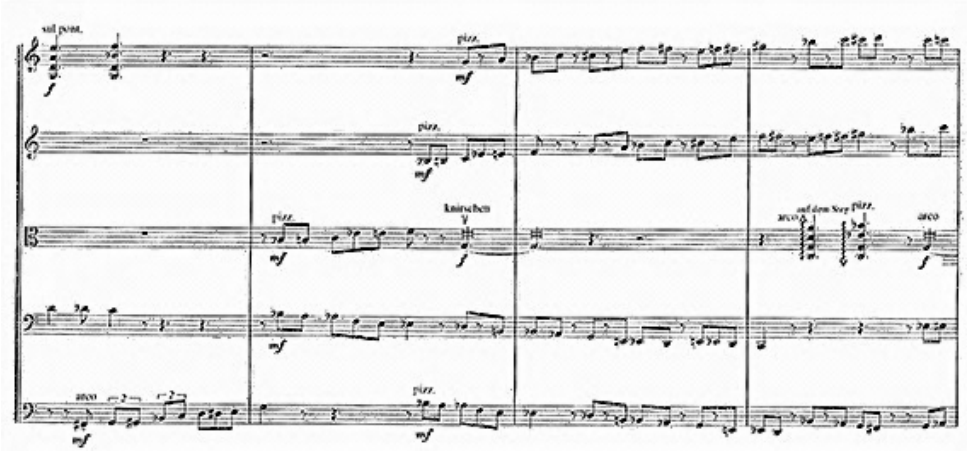
Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“,* T 41 f., symmetrischer, zwölftöniger Akkord der Bläser

Damit ist das gesamte harmonische und melodische Material der zweiten Sinfonie benannt und organisiert. Aus diesen Keimzellen werden die klanglichen Ereignisse der Sinfonie entwickelt.



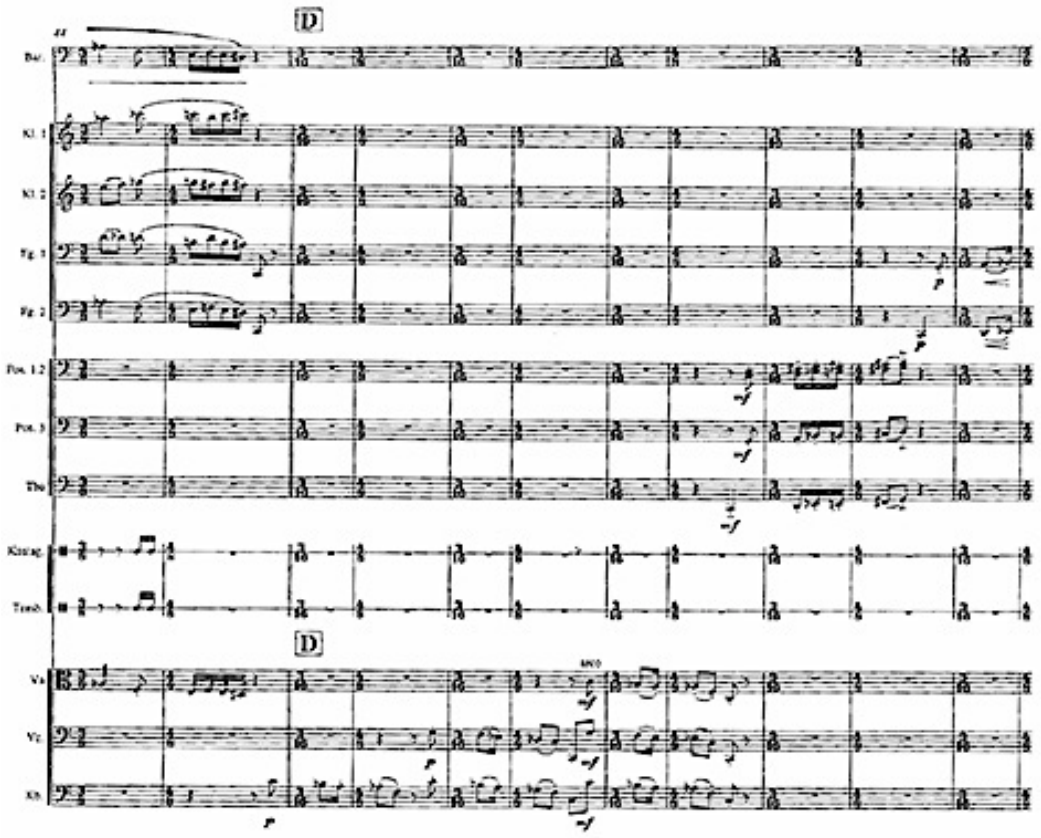
Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“;* Campana I, T 55 ff., harmonische und lineare Verarbeitung

Eine sehr hohe kontrapunktisch und rhythmisch determinierte Dichte erreicht Blarr im Scherzo:



Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“;* Scherzo, T.62 ff.

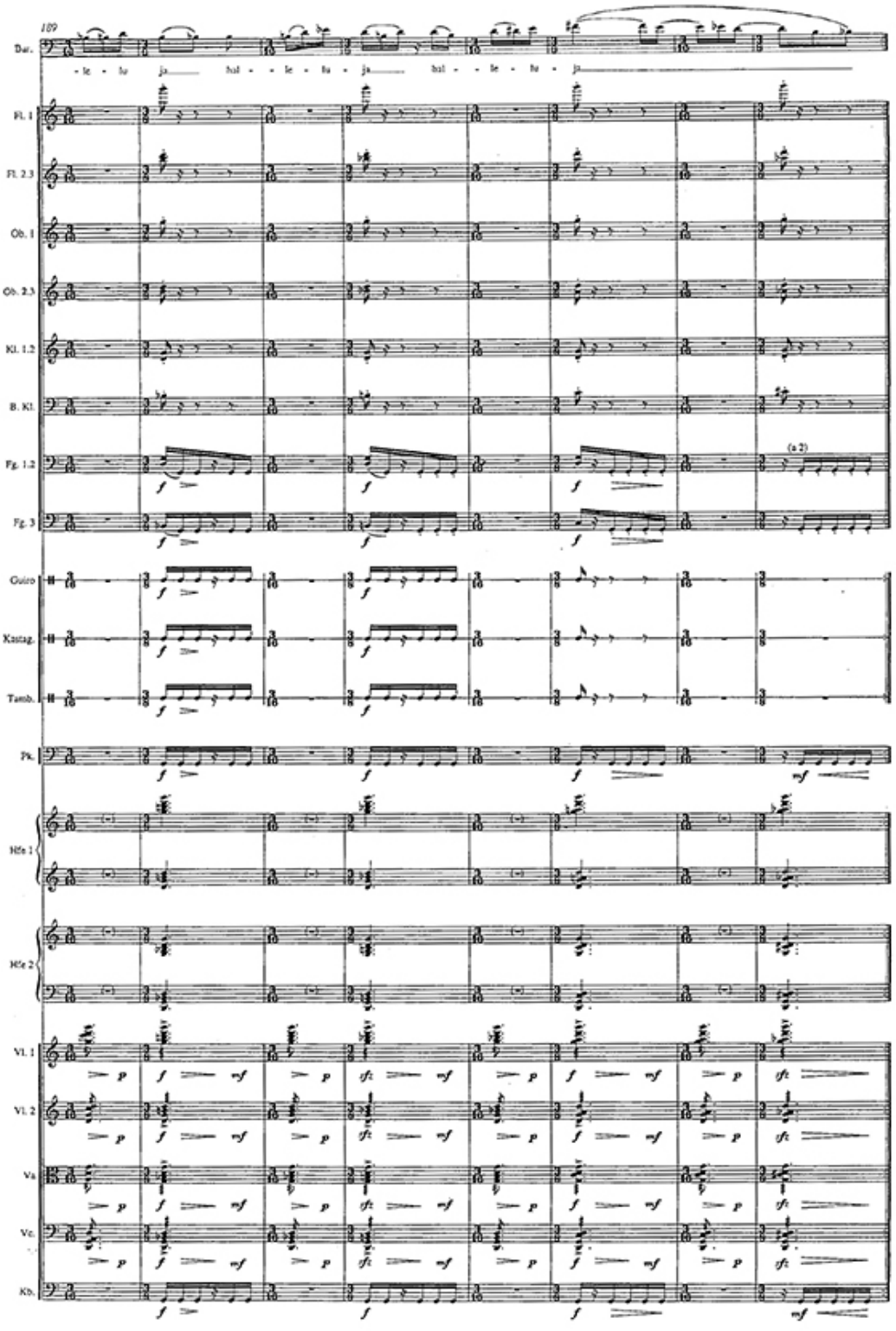
Der ‚Ballo' verweist in der Anordnung der Taktmetren auf das Vorbild Strawinskys:



Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem“;* Ballo, T. 46 ff.

Die konsequente Auskoppelung und Verarbeitung viertöniger Motive aus den ursprünglich festgelegten Modellen des zwölftönigen symmetrischen Akkords und dem ‚maqam' ergeben eine kompositorische Dichte und Konsequenz, die in Blarrs Gesamtwerk an dieser Stelle zum ersten Male erreicht wird.

Gattungsgeschichtlich sind wie bereits angesprochen Mendelssohns Lobgesang und Strawinskys Psalmensinfonie Bezugspunkte zur Verwendung von Psalmen in der Sinfonik. Beide sind bekanntermaßen stark auf den Chor zentriert, auf den Blarr aber ganz verzichtet: Das subjektive Bekenntnis des gläubigen Individuums ist nur solistisch von einer Stimme darstellbar. Die Forderung des Textes „ICH liebe den HERRN“ markiert die Beziehung des einen Menschen zu seinem einzigen Gott.



Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem";* Ballo, Halleluja, T.189 ff

Im Jahre 1996 besorgt Blarr eine Fassung für Altstimme und Orgel, die von Elisabeth Graf und dem Verfasser in der Neanderkirche und in der Kirche St. Franziskus-Xaverius in Düsseldorf aufgeführt wurden. Diese erweiterte Blarr um den ursprünglichen Schlagzeugapparat für die Aufführung beim „Orgelpunkt Europs" 1998 in der Neanderkirche. Christian Roderburg und Ensemble traten als Interpreten hinzu. Die Orchesterfassung erfuhr eine zweite Aufführung in der City Festival Hall von Osaka/Japan unter Leitung des Komponisten im Jahre 1997.

In Blarrs eigenem Schaffen liegen weiter zwei sinfonische Psalmvertonungen vor: Der „Salut für Doctor Martinus“ für Chor und Orchester (BlarrVz IV-11) als Auftragskomposition des Lander NRW zum Lutherjahr und „Kol Haneschamah“ für Orgel, Männerchor und Orchester über den Psalm 150 (Blarr VZ IV-10). In beiden findet sinnentsprechend der Chor seinen Platz. Blarr möchte daher diese Werke den Kantaten zugeordnet wissen, letzteres Werk mit dem Untertitel ‚Psalmkonzert‘[353]. „Salut für Doctor Martinus“ hat in Anspruch und Besetzung sinfonisches Format und weist so voraus auf die Verwendung des Chores mit dem Apparat des Sinfonieorchesters in der späten Kopernikussinfonie (BlarrVz II-13).[354]

B. 2.4. Besetzungen und Aufführungssituation der Kammermusik

Von Beginn an hat sich Blarr der Kammermusik zugewendet. Dabei verwendet er selten die klassischen Formationen wie Streichtrio, Trio bzw. Quartett mit Klavier oder die Form der Solosonate. Ein einziges Streichquartett entstand 1977 als Auftragskomposition. Spannender sind für ihn farbige Besetzungen, auch in eher ungewöhnlichen Konstellationen. So sind bereits die frühen Variationen über Luthers Credolied von 1960 nicht etwa ein Orgelwerk, wie man ja angesichts des zu Ende gehenden Studiums der Kirchenmusik erwarten könnte, sondern eine Kammermusik für Flöte, Violine, Violoncello und Klavier als Tasteninstrument: Die Ähnlichkeit mit der Besetzung des Musikalischen Opfers darf als beabsichtigt angesehen werden; wobei zu der Zeit erst sehr wenige Cembali zur Verfügung standen.

Wie stark der Eindruck Pendereckis und seines gleichnamigen Werkes gewesen ist, lässt sich daran ablesen, dass eine ganze Reihe unterschiedlich besetzter Kammermusikwerke der siebziger Jahre den Titel *Threnos*, „Klagegesang“, trägt; nämlich Threnos I für Oboe d’amore (verlegt ist die Fassung für Klarinette), Threnos II für Viola d’amore, Threnos III für Bass und Orgelpositiv auf Texte von Rose Ausländer und Threnos IV für Violoncello, drei Schlagzeuger und Orgel, deren Uraufführungen allesamt in der Neanderkirche stattfanden. Die Verfügbarkeit von Spielern und Instrumenten spielt oft ebenfalls eine wichtige Rolle bei der Auswahl einer Besetzung.

Mit manchen Interpreten verbindet ihn eine jahrelange Zusammenarbeit. So können in gegenseitigem Austausch Entwicklungsprozesse stattfinden, bei denen die kompositorischen Anforderungen die Möglichkeiten des Spielers und seines Instrumentariums erweitern und umgekehrt der Komponist, Spieltechniken und Spezifika der einzelnen Instrumente immer genauer kennenlernt.

[353] vgl. Gespräche mit Blarr, ausführlich S. 443ff.
[354] vgl. S. 242ff.

Stellvertretend für viele mag hier zunächst Christian Roderburg stehen, der auch heute noch zu Blarrs bevorzugten Interpreten gehört. Das nicht zuletzt für Blarrs Ideen und Anforderungen von mehreren Schlagzeugern angesammelte Instrumentarium umfasst mittlerweile drei große bis unter die Decke vollgestopfte Kellerräume im Düsseldorfer Stadtteil Bilk. Die Vielfalt der Klangerzeuger, die dort vorrätig ist, ist beeindruckend.[355] Für das Instrument Flöte seien Christiane Oxenfort und das VIF-Flötenquartett genannt, das Blarrs Wünsche nach allen Größen von Querflöten vom Piccolo bis zum Kontrabassquerflöte erfüllt und ihn sowohl zu Originalwerken (etwa „Arab'a challilim" von 1989) wie manchen Bearbeitungen und Intavolierungen auch Alter Musik inspirierte. Ein enge Zusammenarbeit verband ihn mit der Altistin Elisabeth Graf oder dem Tenor Henner Leye. Sehr früh setzt er auch den Altus als Männerstimme mit Klaus Haffke ein. Dass die Harfe von der Solobesetzung bis hin zur dreifachen Verwendung in größeren Werken ganz häufig vorkommt, ist sicherlich auch der Harfenistin Sabrina von Lüdinghausen (geb. Kunze) zu verdanken, die durch die Offenheit für experimentelle Anforderungen an die Harfe dem Instrument zu einer Weiterentwicklung verhalf. Die Violinistin Lisa Domnisch, die Klarinettistin Dorothea Becker oder der Organist Martin Schmeding, der für zwei Jahre Blarrs Nachfolger an der Neanderkirche war, machten ebenfalls viele Werke Blarrs einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Wie wichtig Blarr diese Beziehungen zu den Interpreten seiner Werke sind, zeigt sich darin, dass er heute noch ohne nachzuschlagen zu den meisten Werken die Musiker der Uraufführung benennen kann und mit einigen nach wie vor Zusammenarbeit pflegt, wo es die Lebenswege erlauben.[356]

Der ökonomische Arbeitsstil Blarrs der sich mit einer positiv besetzten, durchaus als pädagogisch anzusehenden Menschennähe verbindet, zeigt sich darin, dass spezifische Kammermusikbesetzungen vorausweisen auf die Verwendung des entsprechenden Instrumentariums im Zusammenhang eines Großwerkes: So entstehen vor allem während der Arbeit an der „Jesus-Geburt" Werke für Holzbläser, die Aspekte der neuen Zusammensetzungen erproben. Dabei geht es um chorische Besetzungen der kleinen bis großen Bauformen, so etwa in „Animal Triptic" von 1987, in dem die tiefen Formen der Flöte und Klarinette erprobt werden und in Beziehung gestellt werden zur Piccoloflöte. Ein anderes Werk dieser Funktion ist „Kommen, Gehen, Bleiben" von 1988 für Klarinetten, Hörner, Fagotte, dass deren Kombinationsmöglichkeiten ausleuchtet. Es scheint eine neue Inspiration für Blarr von der in diesen Jahren mehr und mehr Verbreitung findenden Bewegung Alter Musik.

[355] Eine eigene Untersuchung zu Blarrs Arbeit mit Schlaginstrumenten im Hinblick auf Klangästhetik und ihre spezifische kompositorische Verwendung könnte von Interesse sein, steht aber außerhalb der Thematik dieser Arbeit.

[356] Weitere Informationen hierzu anhand vieler Werke finden sich in den Gesprächen mit Blarr im Quellenteil.

Besetzungen über das Klangspektrum von hoch nach tief im Bläserbereich versucht er mit dem Instrumentarium, wie es im Sinfonieorchester vertreten ist, durch Einbeziehung der großen bzw. kleinen Bauformen abzubilden.

Das von Blarr als Ersatzinstrument für das jüdische Schofar erwählte Flügelhorn findet neben seiner Rolle im Oratorium eine eigene Verwendung in der „Fanfare to a new year“ von 1992.

Ausgesucht experimentelle Besetzungen spielen ebenfalls eine Rolle: So kombiniert „Wird sein Musik“ von 1992 ein Saxophonquartett mit zwei Singstimmen (in der Uraufführung Sopran und Alt) und einem ausgesuchten Schlagzeugapparat. Das ‚Instrument' des Stückes „Was mich nervt“ ist Papier in unterschiedlichen Formen. Die „Wandersteine“, Lieder mit Sopran von 1996, verwenden Harfe, Altsaxophon und Steel-Drums als Partner der Singstimme. Die Scheune des „Museum Insel Hombroich“ in der Auenlandschaft der Erft mit dem Atelier und den Werken Anatols war Uraufführungsort mehrerer Werke dieser Serie. Eine gewagte Wahl des Klangkörpers hingegen konnte 1991 in der Neanderkirche präsentiert werden, „My body is my instrument“, bei dem sechs Schlagzeuger ihren freien Oberkörper als Klangerzeuger nutzen. (Blarr genoss in seiner Gemeinde inzwischen weit größere Freiheiten als in den sechziger Jahren.)

Dem Text, gelegentlich in der Form des Klavierliedes, häufiger in der des kammermusikalisch ausgesucht besetzten Liedes, kommt eine große Rolle zu. Blarr vertont Abschnitte der Psalmen auch in kleineren Formen. Texte von Rose Ausländer oder Else Lasker-Schüler finden mehrfach Verwendung; Ingeborg Bachmann und Ernesto Cardenal sind schon genannte Bezugspunkte. Evangelien-Perikopen finden ebenfalls Verwendung, auch in der Kammermusik.

Auskoppelungen aus Großwerken, Uminstrumentierungen vorhandener Werke für andere Aufführungsgelegenheiten, ein durchaus kreativer Umgang mit dem eigenen Opus macht es nicht ganz einfach, gerade in diesem Bereich gültige Versionen festzulegen. In aller Regel bezieht sich das unten aufgeführte systematische Werkverzeichnis auf die Form der Uraufführung und soweit vorhanden auf eine gegebene Verlagsfassung. Dazu passt, dass zu bei den an vielen Stellen gedruckten, meist selbst angegebenen Kurzbiografien ganz unterschiedliche, auch kleine Werke als Beispiele und Exponenten seines Schaffens genannt werden, je nachdem, was ihm gerade zu diesem Zeitpunkt als Schwerpunkt wichtig war.

B. 2.4.1. Zwei auf Düsseldorf bezogene Werke der Instrumentalmusik und Kammermusik

Die Stadt Düsseldorf hat eine durchaus respektable Anzahl an Persönlichkeiten hervorgebracht, die in der abendländischen Geistes- und Kulturgeschichte eine kleine oder auch größere Rolle spielten. Wenige Geister der Vergangenheit, die dort geboren sind oder gewirkt haben, hatten überragende kulturelle Bedeutung. Für die Musik waren dies sicher Mendelssohn, der die Stadt aber sehr schnell wieder verließ und Schumann, dessen Wirkungszeit von 1850 an auch nur recht kurz war und ab 1854 in der Bonner Heilanstalt endete. Für die Literatur sind zu nennen Heinrich Heine, der als junger Mensch Düsseldorf verließ und nicht zurückkehrte sowie weit vor dem 19. Jahrhundert - um das Jahr 1600 - Friedrich Spee, dessen Wirken als Theologe und Schriftsteller sich eher in Paderborn, Köln und Trier abspielte als in Düsseldorf. Blarr bemühte sich um die Genannten: Als Denkmal für Mendelssohn möchte er die unter seiner Federführung konzipierte Orgel der Auferstehungskirche Oberkassel verstanden wissen[357], Schumann ehrte er mit Bearbeitung bzw. Rekonstruktion und Wiederaufführung von dessen Fassung der Bachschen Johannespassion. Weitere Werke Blarrs widmen sich ebenfalls Themen, die mit der Düsseldorfer Geschichte oder deren Personen verbunden sind. Es sind ihm beliebte Anknüpfungspunkte wie *„Kennen Sie die Geschichte der schönen Herzogin Jacobe“, Moritat für Orgel* oder der immer weiter ausgebaute Zyklus für Klavier „*Eine Stadt am Fluss*“.

Für die vorliegende Betrachtung von Wichtigkeit sind hier die Heine bzw. Spee gewidmeten Kompositionen.[358]

B. 2.4.1.1. „Trutz – Nachtigall“, Doppelkonzert für Saxophon, Schlagzeug und kleines Orchester (BlarrVz II-4)

Das dreisätzige Werk steht auf der Grenze zwischen den großen Orchesterwerken und der Kammermusik. Wie viele Werke Blarrs ist auch dieses für ein bestimmtes Ensemble und eine konkrete Aufführung hin geschrieben.

Marc-Andreas Schlingensiepen hatte 1983 mit Studenten aus dem Umfeld Günther Beckers ein Spezialensemble für Neue Musik gegründet, dass auch heute noch unter dem Namen „notabu“ den wesentlichen Klangkörper für die Musik der Avantgarde im Düsseldorfer Kulturleben darstellt. Für ein Konzert dieser Gruppe in der Tonhalle im Jahre 1988 konnte Blarr ein großangelegtes Stück

[357] vgl. S. 295ff.

[358] Die Orgelsinfonie „Der Lobende“ für Joachim Neander (BlarrVz III-21) ist wegen ihrer besonderen Registrierangaben unter diesem Aspekt vorgestellt, S. 304f., sowie allgemein in der Quelle S. 491 ff. beschrieben.

schreiben, ohne Rücksicht auf die Fähigkeiten bzw. ohne auf mögliche Vorbehalte in puncto Spieltechnik oder Klanglichkeit Rücksicht nehmen zu müssen.

Das Ergebnis unterscheidet sich in seiner Tonsprache durchaus wesentlich von den Werken dieser Zeit, die für konventionellere Gruppierungen, seien es Kantoreien oder klassische Sinfonieorchester, geschrieben sind. Blarr konnte sozusagen rücksichtslos vorgehen, was seine Phantasie sichtbar und hörbar beflügelte.

Die Sätze beziehen sich jeweils auf Lieder von Friedrich Spee, deren Text und Melodie von ihm stammen: für den ersten Satz ist es „Wann Morgenröth sich zieret"; für den zweiten Satz das allgemein bekannte Adventslied „O Heyland reiss die Himmel auf", der dritte Satz zitiert das Passionslied „Bey stiller Nacht, zur ersten Wacht". Die cantus firmi der Sätze eins und drei entstammen der Speeschen Liedersammlung „Trutz-Nachtigall", die der 1591 geborene Spee kurz vor seinem Tod im Jahre 1635 vollendet hatte und die neben der berühmten Apologie für die verfolgten Hexen[359] wohl sein wichtigstes Werk darstellt. Zum zweiten Satz erläutert Blarr:

„Die Sätze 1 und 3 bedürfen kaum einer Erklärung. Satz 2 vielleicht doch. Einmal bezieht er sich auf Spees Wahlspruch Dum spiro, spero – solange ich atme, hoffe ich, zum anderen ist er ein imaginäres Streitgespräch mit dem ebenso imaginären Großinquisitor, wobei die beiden Solisten, Saxophonist und Schlagzeuger, ständig ihre Rollen als Ankläger und Verteidiger tauschen. Als ein Anachronismus mag die Verwendung einer Landsknechtstrommel der Hitlerjugend erschienen. Ich kann aber die Nachrichten über den Hexenwahn des 16. und 17. Jahrhunderts nicht lesen, ohne eine Beziehung herzustellen zum Vertilgungswahn, wie ihn die europäischen Juden und Andersdenkenden aller Couleurs durch die Nazis zu erleiden hatten." [360]

Die Sonderstellung der Trutz-Nachtigall in seinem Schaffensprozess ist Blarr unmittelbar bewusst: *„Während im Orgelkonzert*[361] *eher traditionelle Elemente zum Zuge kommen, auch bedingt durch die traditionellen Klangträger (Orgel, Orchester, Männerchor), bot das Kammerkonzert durch das solistische Saxophon und Schlagzeug die Möglichkeit zu klanglichen Neuansätzen. Dabei habe ich die Anregung und spielerischen Potenzen der Solisten einkalkuliert. Die Trutz-Nachtigall ist sicherlich meine an bruitistischen Aspekten reichste Partitur."* [362]

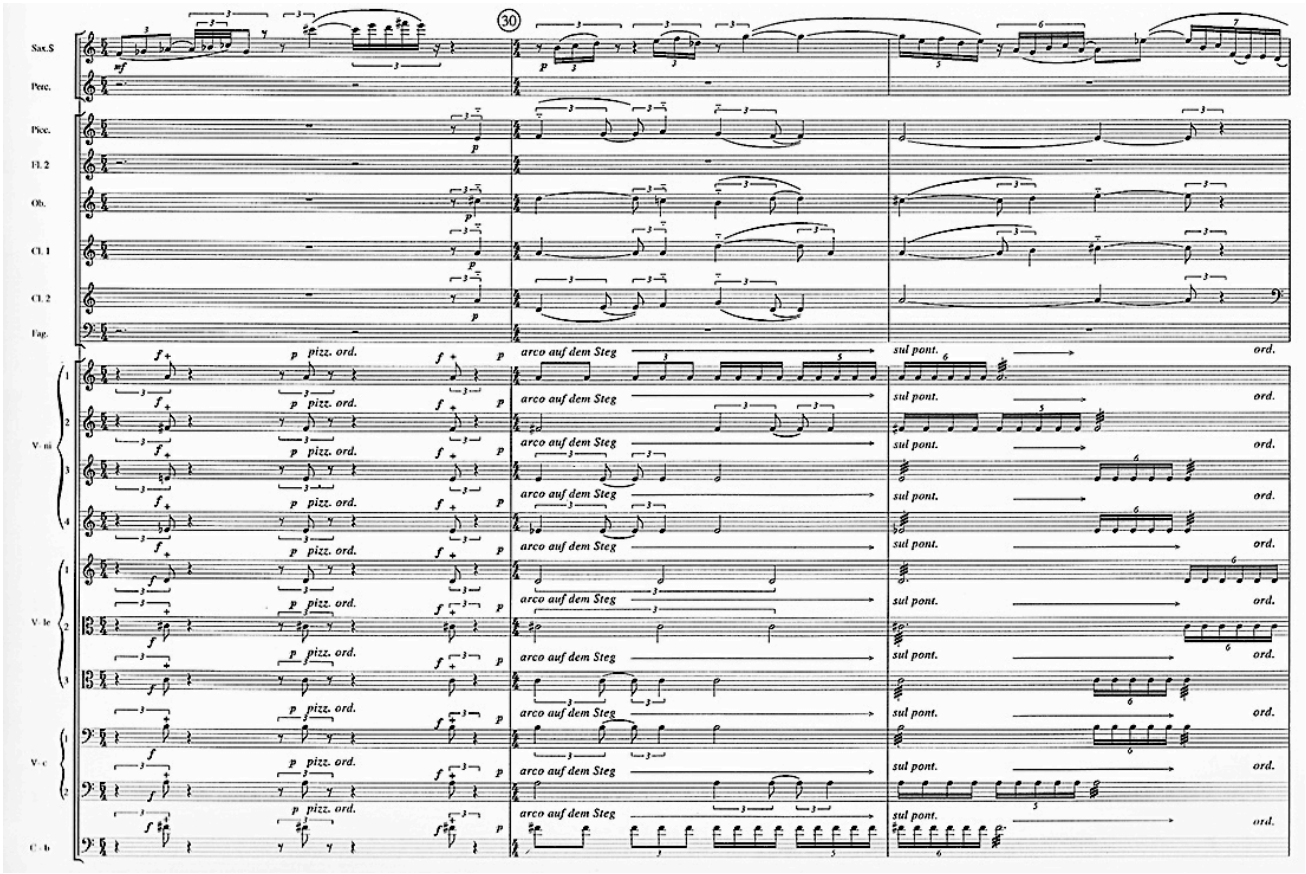
[359] Spee, Friedrich: *Cautio criminalis.* Erstdruck o.O. 1631; Frankfurt 1649; neu DTV, München 2000

[360] Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall, Doppelkonzert für Saxophon, Schlagzeug und kleines Orchester.* Bad Schwalbach o. J. (EG 172. Die Seite der Einführung ist fehlerhaft mit EG 132 bezeichnet.)

[361] Gemeint ist „kol haneschamah" von 1987

[362] Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall*, a.a.O.; Einführung

Die Verbindung zum Orgelkonzert und auch zur Jesus-Passion stellt der immer weiter fortspinnbare Intervallfächer dar. Blarr ist wichtig, dass die Begrenzung der Oktav verlassen wird. Hier eine prägnante Stelle mit gleichzeitig harmonischer und linearer Verwendung dieses Fächers:

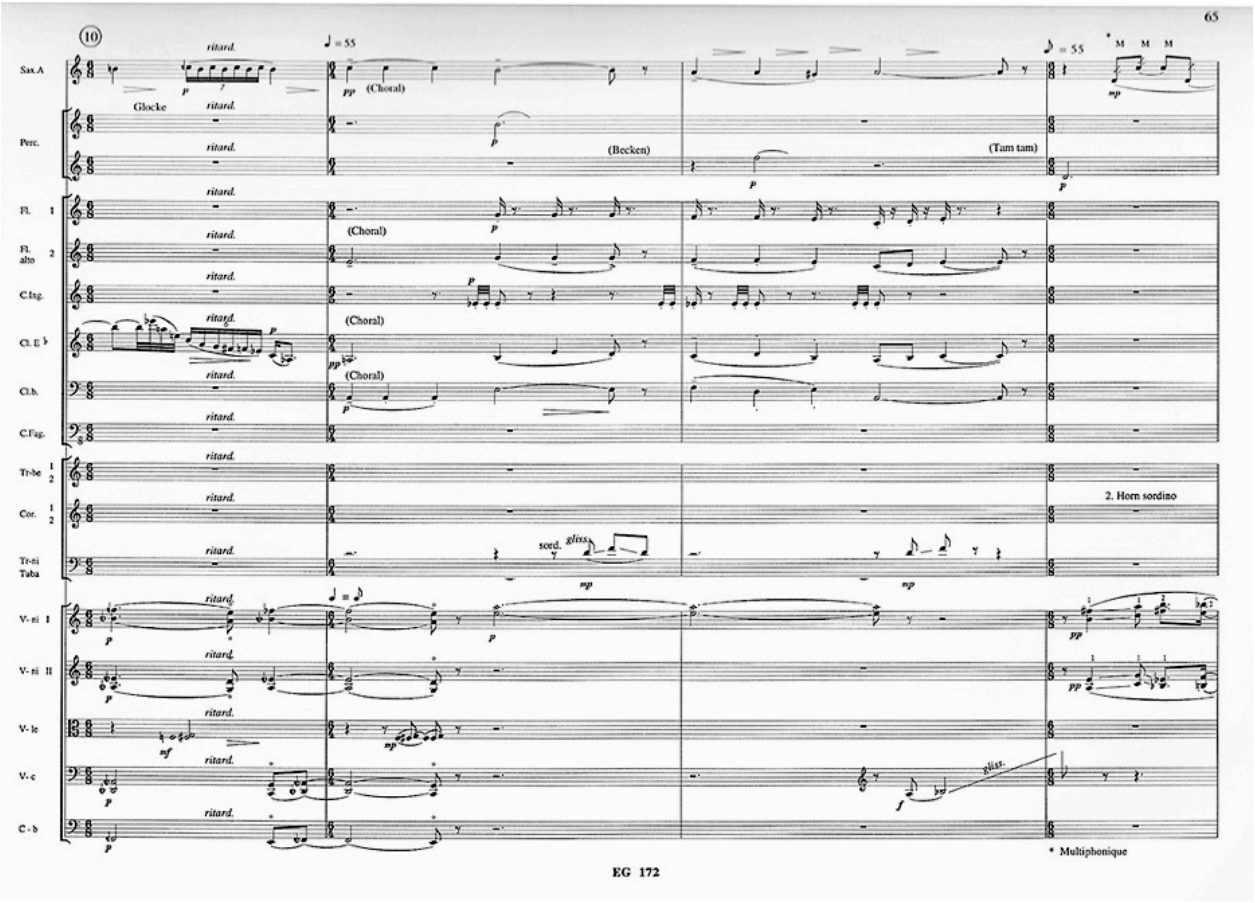


Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall*. Gravis, Bad Schwalbach; S.1., T. 29 f.

Wir sehen zuerst einen linearen Ausschnitt in der Passage des Saxophon Takt 29, sodann eine harmonische Umlegung in einen zehntönigen Akkord, dessen Spiegelachse zwischen cis' und d' liegt, wobei in die vertikale Schichtung durch rhythmische Strukturierung ein Element der linearen Vergegenwärtigung eingearbeitet ist.

„Bruitistische Aspekte" liegen in der Schlagzeug-Besetzung mit u.a. Side drum, 3 Hupen, Flexaton und Windmaschine neben den konventionelleren Intrumenten wie Vibraphon, Marimba, Glocken, Gongs, Tamtam[363] und der bereits als akustischem Verweis zum dritten Reich apostrophierten kleinen Trommel, vor allem aber auch in der Verwendung des Orchesterinstrumentariums mit verkleinertem klassischen Bläsersatz und Streichern im Hinblick auf die unterschiedlichsten Spielweisen:

[363] Gong und Tamtam sind hier unterschiedliche Instrumente: Der (javanische) Gong weist in der Mitte einen Buckel auf und ist aus dickem Material; das Tamtam ist die bekannte große, dünne Scheibe.



Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall.* S.3, T.10

Glissandi, Flageolets, Multiphonix im Beispiel oben, weiter col legno Effekte und genau apostrophierte Bogentechniken stellen einerseits hohe Anforderungen an die Spieler, machen andererseits aber auch den besonderen Reiz dieses Konzerts aus.

Erst im Spätwerk wird Blarr wieder zu einer so konsequenten Anwendung und Diskussion kompositorischer Mittel kommen wie im vorliegenden Stück. Der Choral mit mehreren Cantus firmi als Rückgrat bleibt gleichwohl bestehen. Offen bleibt die Frage nach dem Potential einer Entwicklung seiner Kompositionsweise, wenn weitere Werke für solche Spezialistenbesetzungen entstanden wären.

B. 2.4.1.2. Heine Music II (BlarrVz I-15)

Als ein weiteres typisches Werk für Blarrs Kammermusik dieser Periode sei „Das Lied vom roten Sefchen“ betrachtet, das eine biographische Episode aus dem Leben des jungen Heinrich Heine zum Gegenstand hat. Die Original Version von 1983/84 ist für Klarinette (in B, in der Kammermusik notiert Blarr im Unterschied zu den Orchesterpartituren, die alle Instrumente meist klingend darstellen, häufig transponierend), Violoncello, Klavier und Sopranstimme geschrieben. Für eine spätere Aufführung 1999 erstellt er eine Fassung für Klavier und Sopran, die eini-

ge wenige Abweichungen aufweist, die im wesentlichen den Möglichkeiten der Klavierapplikatur geschuldet sind.

In seinen Memoiren schildert Heinrich Heine seine Begegnung mit Josepha, genannt Sefchen: Josepha entstammt einer Scharfrichterfamilie aus Goch am Niederrhein. Ihr verstorbener Onkel war Scharfrichter in Düsseldorf. Sie wächst bei ihrer Tante auf, eine auch als Hexerin, Brauerin von Liebestränken und ähnlichem bekannten Person, deren Erfolge und vor allem Misserfolge Heine gewohnt ironisch charakterisiert.

Die schlanke Gestalt der Josepha, ihr langes, rotes Haar *„.....war roth, ganz blutroth und hing in langen Locken bis über ihre Schultern hinab, so daß sie dasselbe unter dem Kinn zusammenbinden konnte. Das gab ihr aber das Aussehen, als habe man ihr den Hals abgeschnitten und in rothen Strömen quölle daraus hervor das Blut....*“ und ganz besonders ihre Stimme *„....daß die Stimme der Josepha mit der meinigen eine so große Aehnlichkeit hatte...“*[364] faszinieren den gerade 16 jährigen Jungen Mann. Mit eben dieser Stimme singt nun Sefchen ihrem Heinrich das schreckliche Liedchen der Ottilje vor, die, zur Hinrichtung verurteilt, das Werkzeug wählen soll, mit dem sie zu Tode kommen wird. „Oder willst Du küssen das blanke Schwert, was der liebe Gott beschert?“ Im weiten Verlauf der Erzählung erlebt Sefchen, wie ihr Onkel und seine Kumpanen nächtens nach alter Tradition ein Richtschwert, das nach 100 Hinrichtungen seinen Dienst aufgrund magischer Zuordnung beendet hat, mit großem Ritual begraben. Dieses Schwert wird später von der Tante für ihre Zaubereien wieder ausgegraben und befindet sich im Hause.

Die Bilder, die Heine hier verwendet, angefangen von den „*blutrothen*“ Haaren, die unheimliche, an Edgar Allan Poe erinnernde, das Mädchen zu Tode ängstigende Beerdigung des Schwertes, schließlich das Haus der Scharfrichterswitwe mit seinen Geistererscheinungen aus abgeschnittenen Fingern Hingerichteter verweisen auf das Genre der schwarzen Romantik.

Blarr verzichtet erstaunlicherweise ganz auf die Wiedergabe der Prosa-Textteile und der intensiven Bilder. Er beschränkt sich auf das Lied der Ottilje und die spätere überraschende Pointe: Als das Sefchen Heine auf seine Veranlassung das berüchtigte Schwert zeigt, ironisiert dieser: „*Ich will nicht küssen das blanke Schwert, ich will das rothe Sefchen küssen*“, was er dann auch tut. So steht für Blarr die Beziehung Heines zu seiner Jugendliebe im Vordergrund, weniger das morbide Kolorit. Er selbst schreibt zu seiner Fassung von 1999: „*Das Lied vom roten Sefchen schrieb ich im April 1983 für Sopran und kleines Ensemble. Auf den Text aus Heines „ Memoiren“ hatte mich Joseph A. Kruse, Direktor des Heine- In-*

[364] Heine, Heinrich: *Memoiren*. Neuausgabe Hamburg 2012

stitutes aufmerksam gemacht: Der Text sei a) -o Wunder- noch nie vertont worden b) so interessant und c) habe er etwas mit Düsseldorf zu tun. Nach zwei sehr erfolgreichen Aktionen mit der Sopranistin Alexandra von der Weth im Bereich alter Musik wollte ich sie für die Mitwirkung bei meinem Oratorium „JESUS-PASSION" Ende März des Jahres in der Tonhalle gewinnen. Frau von der Weth äußerte Skepsis der neuen Musik gegenüber: Die alten Komponisten hätten besser für Stimmen geschrieben. Das fand ich nun nicht und ich fertigte für sie eine Klavierfassung des ‚Roten Sefchen' an in der Hoffnung, Alexandra von der Weth für neue Musik zu gewinnen....."[365]

Mehrere für Blarrs Schaffensprozesse typische Elemente sind hier in großer Dichte zu finden:

- Die Anregung zur Komposition geht von einer Bezugsperson aus, die zu einer bestimmten Thematik eine kundige Autorität darstellt.
- Es gibt einen direkten Bezug zu Düsseldorf und seinen Institutionen
- Der Schaffensprozeß ist, hier erneut im Fall der Bearbeitung, auf einen ganz bestimmten Interpreten bzw. auf einen künstlerischen Entwicklungsprozess mit diesem gemeinsam hin orientiert.

Nimmt man einen kleinen Abstand zu den Sujets ein und blendet für einen Moment die spirituelle und theologische Dimension der Passion Jesus aus, so verdeutlicht sich auch eine Parallelität der Bilder zwischen der Heineschen Erzählung und einzelnen Bildern der Passionsgeschichte: Blut, Hinrichtung und Düsternis. Heines Sprache beschwört eine Atmosphäre des Schreckens herauf, die so in einigen bildlichen Darstellungen der Passion sich ebenfalls vorfindet. Selbst die roten Haare der Josepha mögen ihre Entsprechung in der Person der Maria Magdalena finden, die zwar nur am Rande in der biblischen Passionserzählung des Matthäus vorkommt, doch mit ihrem langem feuerroten Haar geradezu einen Topos der entsprechenden Darstellungen bildet.

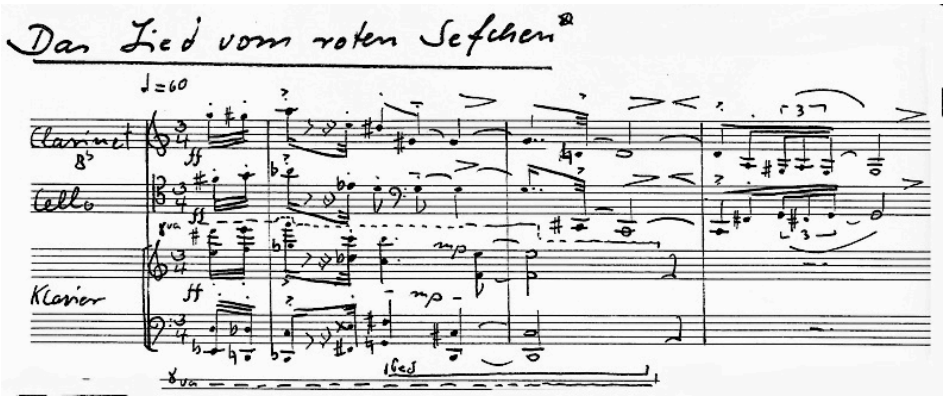
Die „*Ästhetisierung des Schreckens*" ist der Musik des 20. Jahrhunderts nach Auschwitz und Hiroshima zweifellos ein Anliegen. 1984, in zeitlicher Nähe zum Oratorium „Jesus-Passion", erscheint mit genau diesem Titel eine Studie von Heinz Gramann.[366] Der griffige Ausdruck stammt ursprünglich aus einer Schrift von Karl Heinz Bohrer, auf die Gramann ausführlich Bezug nimmt.[367] Ein Schlüsselwerk zu dieser Thematik bildet für ihn Pendereckis den Opfern von Hiroshima

[365] Blarr, O. G.: Anmerkung in der Klavierausgabe; vgl. auch S. 428
[366] Gramann, Heinz: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn 1984.
[367] Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens.* München/Wien 1978

gewidmeter „Threnos“, Klagegesang für 52 Streichinstrumente, den Gramann unter dem Gesichtspunkt des ‚extremen Geräuschs’ ausführlich beschreibt.[368]

Wir dürfen voraussetzen, dass Blarrs seinerzeitige Wahl von Penderecki als Kompositionslehrer sicher auch in Kenntnis und Faszination dieses Stückes erfolgte: Wie beschrieben verwendete er selbst mehrfach den Titel „Threnos“.[369] Die Vertonung des Heine - Liedes erfolgte zeitparallel zur Arbeit an der Passion, so dass auch hier eine enge Verbindung gegeben ist. In der Tat könnte bei entsprechender Textierung die Musik auch eine Arie innerhalb der Passion bilden.

Bestimmendes Intervall ist die große Septime, die in großem räumlichen Abstand von hoch und tief spiegelbildlich in diesen Ecklagen gegeneinander geschoben wird. Auch die akkordisch-harmonische Ebene des Instrumentalsatzes wird von diesem Intervall bestimmt, dergestalt, dass bis zu zehntönige Klänge aus nacheinander angeschlagenen und mit Haltepedal verbundenen großen Septimen gebildet werden.

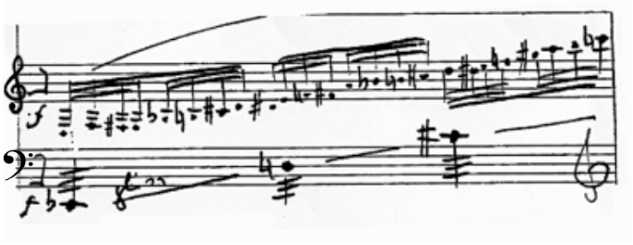


Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. Manuskript, T. 1-3

Wiewohl die Heinesche Textvorlage gerade die wörtliche Wiederholung in immer wieder geändertem Zusammenhang als formbildendes Mittel nutzt, vermeidet Blarr insbesondere auch in rhythmischer und melodischer Hinsicht gleichlautende Wiederholungen. Eine Beziehung zur zweiten Wiener Schule, insbesondere zur Tonsprache von Berg und Webern, wird hier sichtbar, die Blarr kaum benannt hat, deren charakteristische Mittel er sozusagen in einem verborgenen Fach seines kompositorischen ‚Werkzeugschrankes’ aufbewahrt hatte.

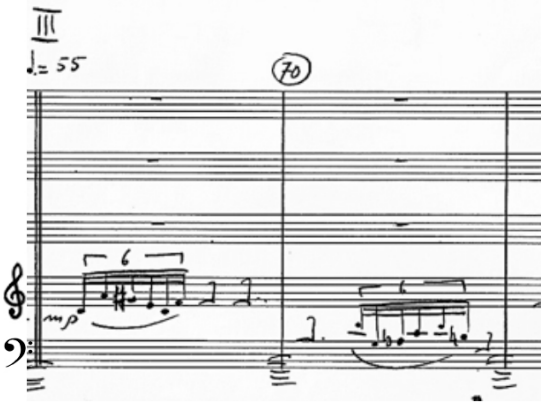
Linear liegt weiter wiederum eine dem Blarrschen ‚maqam’- Begriff entsprechende Reihe zugrunde, in deren Abfolge jeweils 8 Töne im Abstand der kleinen Sekunde folgen, dann ein 1 ½ Tonschritt folgt, dann wieder 8 Töne im Halbtonabstand usf.. Erst nach drei Oktaven erreicht diese Reihe wieder ihren Ausgangspunkt.

[368] Gramann, H.: a.a.O., S. 158
[369] BlarrVz I-7, I-9, I-10, I-11 sowie für III-4



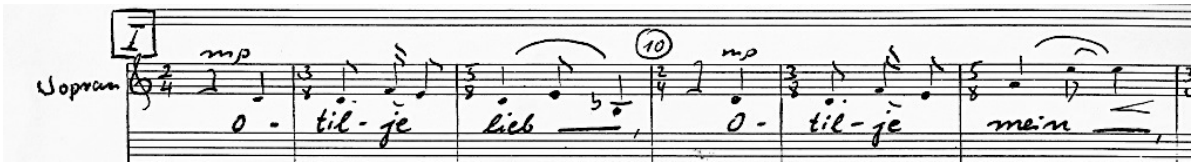
Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*.T. 20, Klar. (in B)+ Vc.

Ebenfalls zum melodischen Material gehört eine Drehfigur im Quintraum, der die fast diatonische Abfolge „d-e-f-gis-a zugrunde liegt, die durch den 1 ½ Tonschritt die Verbindung zum maqam markiert:

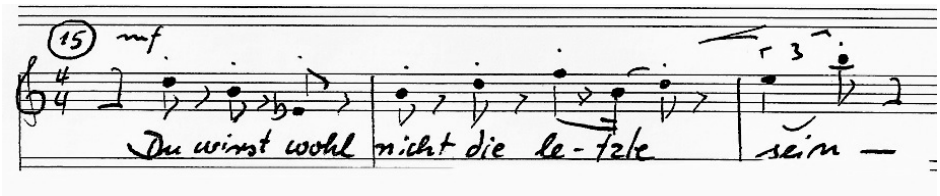


Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 69f., Klavierpart

Verglichen mit der so recht komplexen Intervallstruktur des Instrumentalsatzes ist die melodische Linie, beginnend im Doppelquintraum d-a-e, durch Einbeziehung diatonischer Elemente tatsächlich gut sanglich, stellt aber hohe Anforderungen an den Stimmumfang. Der Raum zwischen „d^1“ und „h^2“ wird gleich in den ersten Takten erschlossen. Im weiteren Verlauf wird der Umfang nach unten zum „h“ erweitert. Dazwischen bewegt sich die Singstimme an expressiven Stellen in großen Sprüngen, abgelöst von kleinräumigen engen Bewegungen:



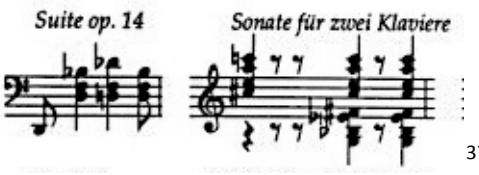
Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 7-12



Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 15ff.

Auch die Rhythmik vermeidet Wiederholungen. Permanente Entwicklungen, stets neue Deformierungen gerade gebildeter charakteristischer Motivfetzen bestimmen den Ablauf.

Die von Blarr so geschätzte Spiegelung, hier insbesondere zwischen sehr hohen und tiefen Klängen - vgl. auch die Verwendung der Extremlagen in Pendereckis oben genanntem Threnos- strukturiert. Im Verlauf der Entwicklung wird die große Septime gelegentlich aufgefüllt zum symmetrischen Akkord, indem jeweils eine kleine Terz, am oberen Ton nach unten, am unteren nach oben eingefügt wird. Damit entsteht wiederum der bekannte und von Blarr häufig verwendete symmetrische Akkord, den schon Bartok schätzte:

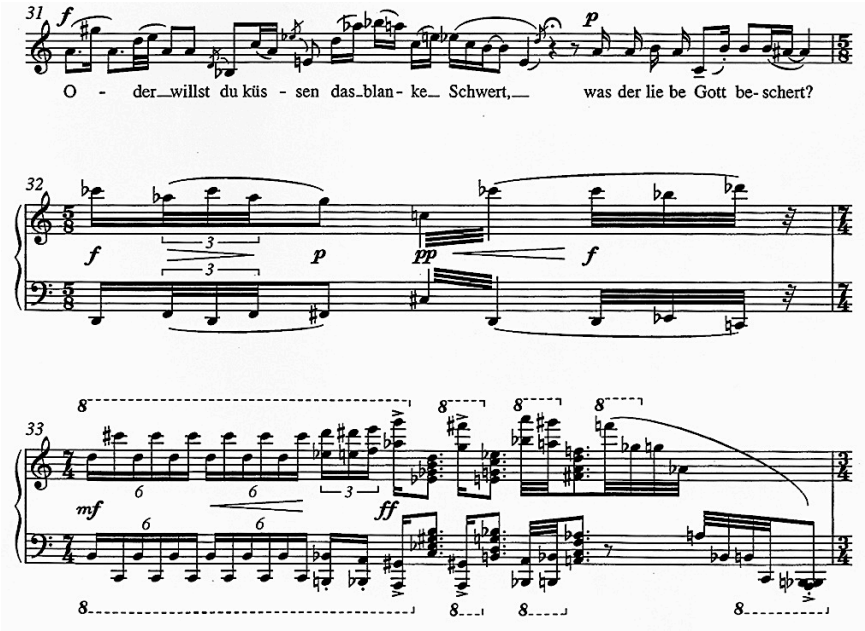


370

In den gegeneinander gesetzten Verschiebungen der Septimen bzw. der Akkorde ist das heterophone Element des sephardischen Gesanges noch einmal zu finden.

Den weit gespannten Lagen entspricht die Dynamik mit teils starken Kontrasten zwischen pp und ff. Der obere dynamische Bereich des Forte und Fortissimo wird häufiger verwendet als es sonst bei Blarr der Fall ist. Dem fast spielerisch schematischen Duktus des verwendeten lyrischen Textabschnittes, der Nähe zum Kinderlied suggeriert, wird so eine hochexpressive Klangwelt gegenübergestellt. Anders ausgedrückt: Die Prosaabschnitte des Heineschen Textes, die nicht melodisch umgesetzt sind, erscheinen um so stärker in Stimmung und Atmosphäre des Instrumentalsatzes wie gleichermaßen im Gestus der Singstimme.

[370] Szabó, Miklós und Mohay, Miklós, Hrsg., nach: Ernő Lendvais: *The Workshop of Bartók and Kodály*. (http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/lene/ch3.htm, Abruf 20. Jan. 2014, Kap.: Aufbauprinzipien der Harmonik)



Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. Eigendruck der Klavierfassung, Düsseldorf 1997; T. 31ff.

Das Unheimliche, der Schrecken findet hier seinen Raum; er wird, wie oben beschrieben einem ästhetisierenden Prozeß beigeordnet. Was in den frühen sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts bei Penderecki in der Emanzipation des Geräuschhaften angeregt worden war, wird hier in neuer Ausprägung übernommen (die durchgängige Verwendung der hochdissonanten großen Septime garantiert eine durchgehende Anwesenheit eines wie ein Geräusch wirkenden Elementes), dabei aber strikt motivisch und elementar durchstrukturiert, insofern in einem noch sehr viel stärkeren Maße artifiziell ästhetisiert. Bach, Beethoven und wie schon genannt die zweite Wiener Schule stehen hier Pate für Blarr.

Hier wie an vielen anderen Stellen seines Werkes fällt die schiere, große Anzahl verwendeter und zu produzierender Töne auf, ein Merkmal, was von den oben genannten für Bach auch zutrifft, während für Webern und Berg ja eher die Reduktion kennzeichnend ist. Damit wird bei Blarr aber selbst eine so kleine Miniatur, ein kammermusikalisches Lied komplex.

Gramann stellt bei seiner Analyse von Pendereckis Threnos 1984 die recht polemische, aber nicht unberechtigte Frage: „*Und wie wird ein heutiger Atomwaffengegner auf Pendereckis Hiroschima-Stück* [sic] *reagieren. Vielleicht wird ihm ein Haufen quietschender Streicher angesichts des real drohenden Grauens läppisch vorkommen?*“[371] Angesichts der Blarrschen Umsetzung des kindlich skurrilen ‚Volksliedes’ mag auch die Frage erlaubt sein, wieweit eine Diskrepanz entstehen mag zwischen dem Phänotyp des Textes als ‚Kinderlied’ (und der daraus entwickelten Erwartungshaltung des Hörers an das Werk) und der akustischen Offenlegung der Innenwelt der Erzählung mittels der fast aggressiven Tonsprache, die hier zum Tragen kommt, inwieweit also Darstellung durch Ästhetisierung gelingt oder befremdet.

[371] Gramann, H: a.a.O.; S. 159

B. 2. 4. Die Oper „Josef Süß Oppenheimer“ (BlarrVz V-1)

Im Jahre 2000 wird Blarrs Oper „Josef Süß Oppenheimer“, [372] für 10 Sänger und 10 Instrumentalisten’ uraufgeführt. Ebenso wie in den Oratorien und den Sinfonien 1, 3 und 4 steht hier eine männliche Zentralgestalt im Mittelpunkt. Aus dieser Wahl der Sujets heraus lag es nahe, dass Blarr den Weg zur Opernform finden musste. Gleichwohl findet die Uraufführung wiederum in einer Kirche statt, wobei die Architektur der 1910 vollendeten Düsseldorfer Kreuzkirche im Stil der wilhelminischen Neoromanik dem bedeutender Synagogenbauten des wilhelminischen Kaiserreiches nahesteht.[373] So stellt der Ort der Uraufführung ein dem Thema angemessenes Assoziativ dar, verwundert zunächst dennoch als Ort einer Opernaufführung, zumal einer Vertreterin dieser Gattung, die sich so gar nicht dem Genre der Kirchenoper nähert.

Auch die Wahl des Stoffes, auf den ersten Blick hinweisend auf Blarrs grundsätzliches Interesse am Judentum und jüdischer Kultur, verwundert beim genaueren Hinsehen. Der Mannheimer Kantor und Protagonist der Blarrschen Oratorien, Hermann Schaeffer, später Rektor der Kirchenmusikschule in Heidelberg, hatte Ende der 1990er Jahre eine Kirchenoper „David und Bathseba“ bei Blarr angeregt.[374] Diese Idee kam jedoch nicht zur Ausführung. Stattdessen wählt Blarr die vielschichtige und zwiespältige Geschichte des 1738 nach nur einigen Jahren des relevanten öffentlichen Wirkens in Stuttgart nach Haft, Verhör und Folter hingerichteten ehemaligen Finanzberaters des Herzogs von Württemberg, eben des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.

„*Lange nach dem denkwürdigen Ereignis der Hinrichtung behielt der ‚Jud Süß’ seinen Reiz für Nichtjuden und Juden. Davon zeugt eine eindrucksvolle, ebenso vielfältige wie kontinuierliche Überlieferung, die inzwischen einen Zeitraum von 250 Jahren umfaßt. ... wer ihn in unseren Tagen erwähnt, über vierzig Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges und dem Untergang des Dritten Reiches, beschwört bei den Älteren die Erinnerung an den halb dämonischen, halb erotisch verführerischen ‚Jud Süß’ eines nach 1945 verbotenen Kinostreifens mit Ferdinand Marian in der Titelrolle herauf, der ‚unter allen Nazifilmen der bekannteste’ war. So nachhaltig ist im Falle dieses Süß das Bild eines Menschen von späterer Wiedergabe und Neuherstellung geprägt, daß vielen dazu konkret als erstes eine Großaufnahme jenes deutschen Leinwandstars einfallen würde und bestimmt nur die wenigsten an Kupferstiche aus der Perückenzeit dächten*.“ So beschreibt Bar-

[372] Die Schreibweisen ss bzw. ß wechseln in den Vorlagen
[373] Ein prägnantes Beispiel ist in der Kölner Roonstraße noch erhalten.
[374] Schaeffer, Hermann in : *Resonanzen, Denkschrift für O.G. Blarr*. Hrsg. von Renate Zilian, Düsseldorf 1999 (Schriftenreihe der evg. Johanneskirchengemeinde, Düsseldorf)

bara Gerber den Stand der Rezeption zu dieser Titelgestalt der Oper in ihrer kündigen und detaillierten Darstellung aus dem Jahre 1990. [375]

Bekannt und verbreitet ist der gleichnamige Roman von Lion Feuchtwanger, dem auch die Textvorlage ihre Bilder entnimmt. Blarr bezog sich in der Aufbereitung des Stoffes nach eigenem Bericht auch auf eine 1926 erschienene Biographie von Curt Elwenspoek, die versuchte, eine sympathisch positive Darstellung zu geben. Gerber merkt zu Elwenspoek an: „*Weil er eine Menge Archivmaterial übersah, wurde er diesem hochgesteckten Anspruch nicht gerecht*." [376] Da ein Teil des Blarrschen Stammpublikums in Düsseldorf zum Jahre der Uraufführung wohl zu den „Älteren" zählte, wäre hier der Versuch einer Neuzeichnung des vom Nazi-Film geprägten Bildes womöglich sinnvoll. Für eine korrigierende Rehabilitierung in der breiten Wahrnehmung dürfte eine moderne Oper auch bei eventueller Aufnahme in aktuelle Spielpläne kaum genügend Hörer erreichen.

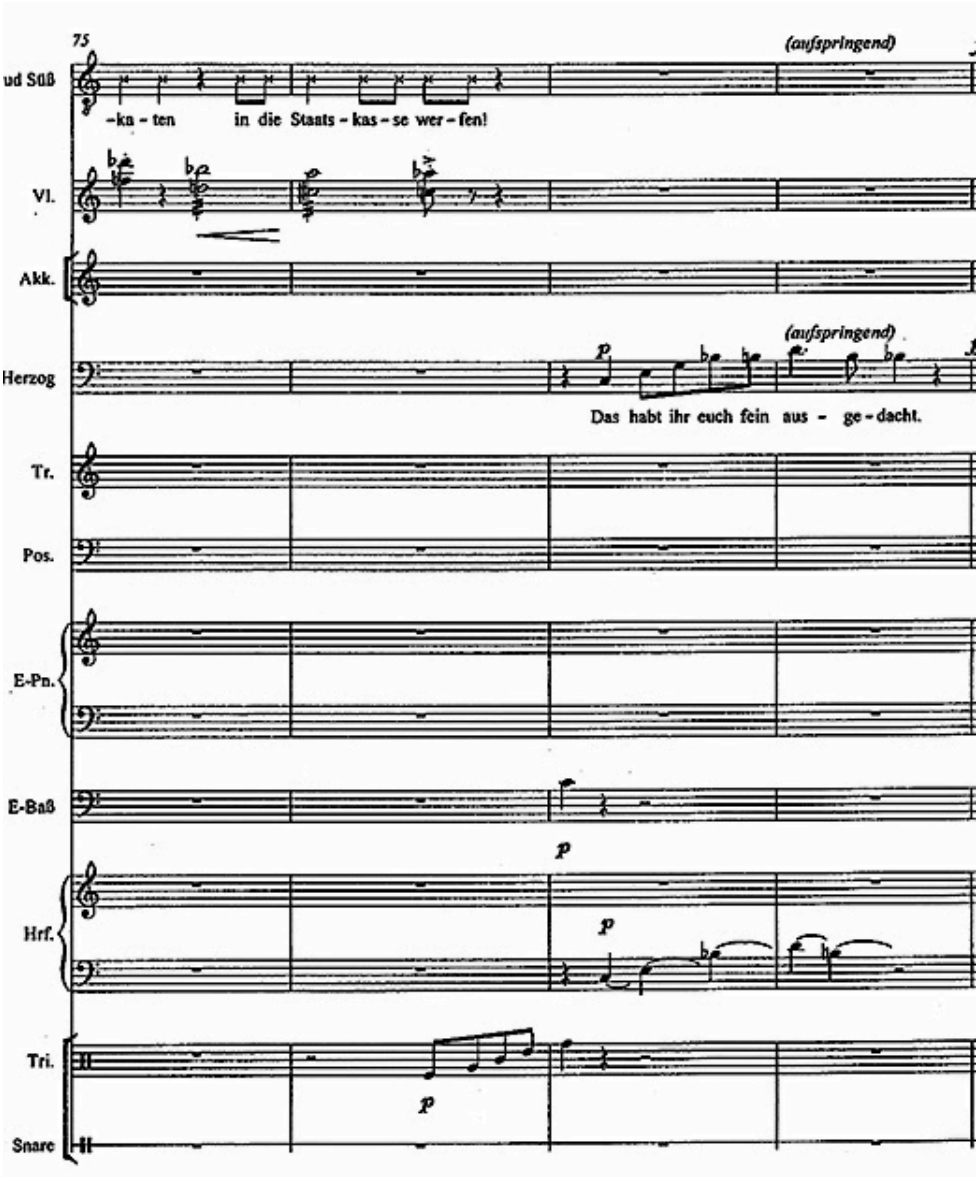
Eine Parallelität hingegen besteht in den Eckdaten des Lebensweges des „Josef Süß Oppenheimer" zu denen der zentralen Gestalt der Blarrschen Oratorien, zum Weg des Jesus von Nazareth: Herkunft aus einfacheren Verhältnissen, engagierter eigener Aufstieg, eine begrenzte Wirkungsphase in herausragender Stellung bzw. bei großem öffentlichen Interesse, Verrat, Leiden, Hinrichtung und umfangreiche, vielschichtige Rezeption.

Blarr selbst erwähnt diese Parallelität nicht. Gut möglich allerdings, dass die von ihm oft durchdachte Dramaturgie des Lebensweges Jesus noch eine andere Umsetzung erstrebte: in einem von den formalen Beschränkungen des Oratoriums, erst recht der Sinfonie freien Genre. Dennoch finden sich auch hier alle Merkmale seiner Oratorien: Psalmtexte, Chor, hebräische Sprache bei den Arien der jüdischen Hauptrollen bzw. das jiddische bei Jud Süß. Ein wesentlicher Träger der Handlung und des musikalischen Geschehens ist ein Chor. Die Anlage des Werkes besteht aus 16 Nummern, die in sich changieren zwischen Rezitativ, Accompagnato, ariosen Elementen, Melodram und Ensemble. Hier lässt sich keine formale Abgrenzung zum Oratorium feststellen. Auch Josef Oppenheimer, genannt „Jud Süß" singt am Ende sterbend das „Schema Israel", der Chor sekundiert mit „Adonai kadosch", ‚Heiliger Gott', so dass vollends der Eindruck bestehen bleibt, einer Oratorienaufführung beigewohnt zu haben. Somit stellt sich die Verwendung einer Kirche als Uraufführungsort in gewisser Weise als schlüssig dar.

[375] Gerber, Barbara: *Jud Süß, Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert, ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*. Christians, Hamburg 1990 (Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden Bd. 16), S. 18f.

[376] Gerber, B.: ebd.; S. 24

Die Verwendung von Leitmotiven widerspricht dieser Verwandschaft nicht. So ist etwa der ‚Herzog von Würtemmberg' [sic] durch ein ausgreifendes Motiv c-g-h-b-d charakterisiert:

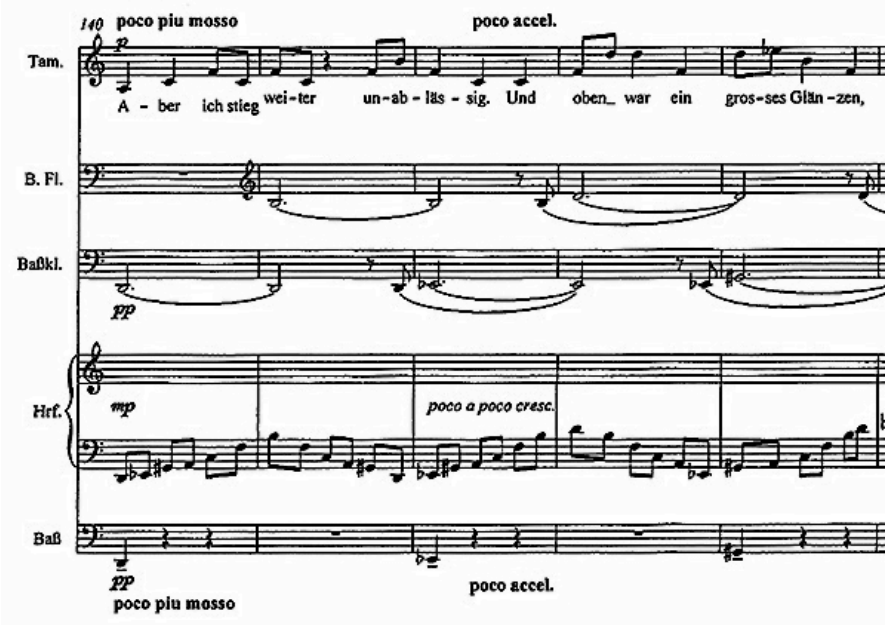


Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 1, T. 75 ff.[377]

Eine unmittelbar ansprechende Stelle ist das durch eigene Motive charakterisierte zweite Lied der Tamar, wie die Tochter des Oppenheimer hier genannt ist,[378] mit seiner scheinbar schlichten, dennoch fast atonal schwebenden Melodik:

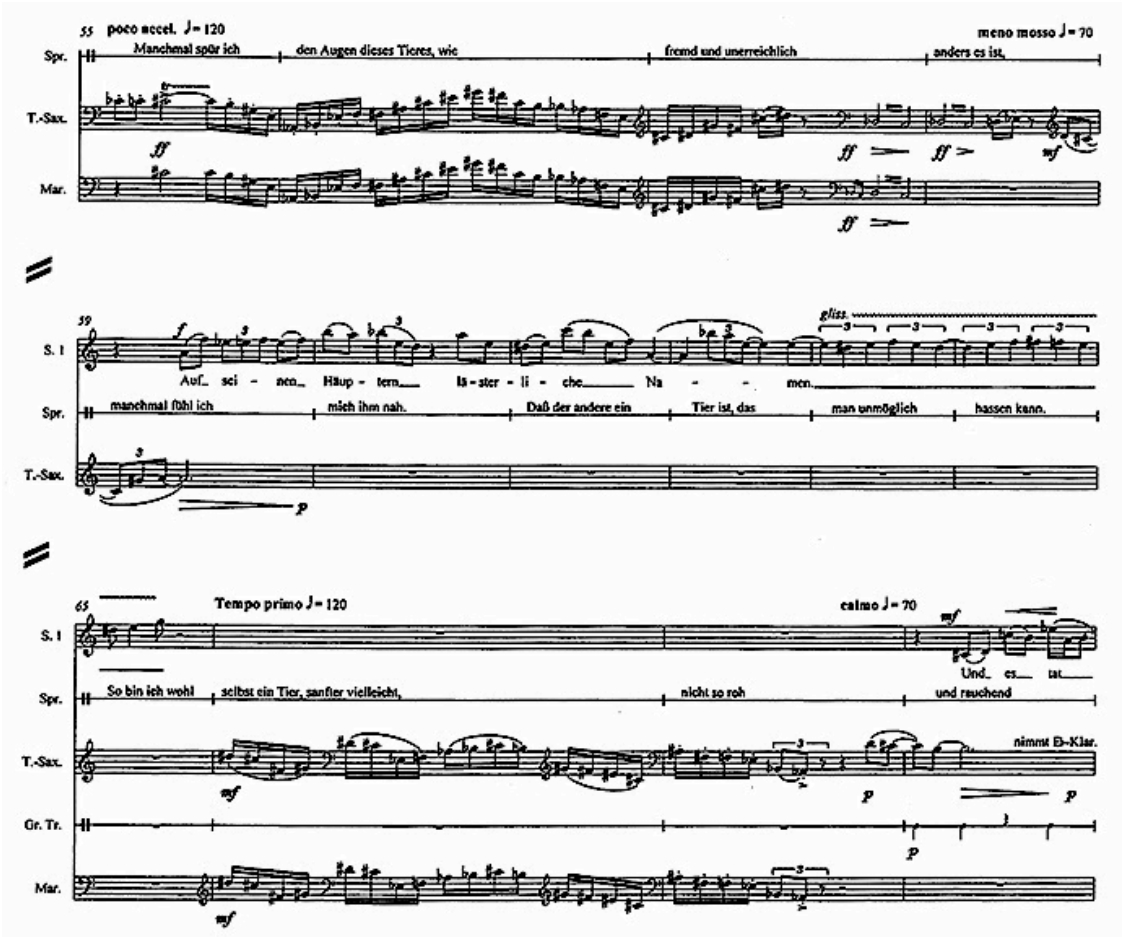
[377] Blarr, O. G.: *Josef Süß Oppenheimer.* Partitur, persönliches Archiv Blarr

[378] In der Partitur finden sich noch an zwei Stellen ausgestrichene und überschriebene Druckfehler mit dem bei Feuchtwanger genannten Namen „Naemi"



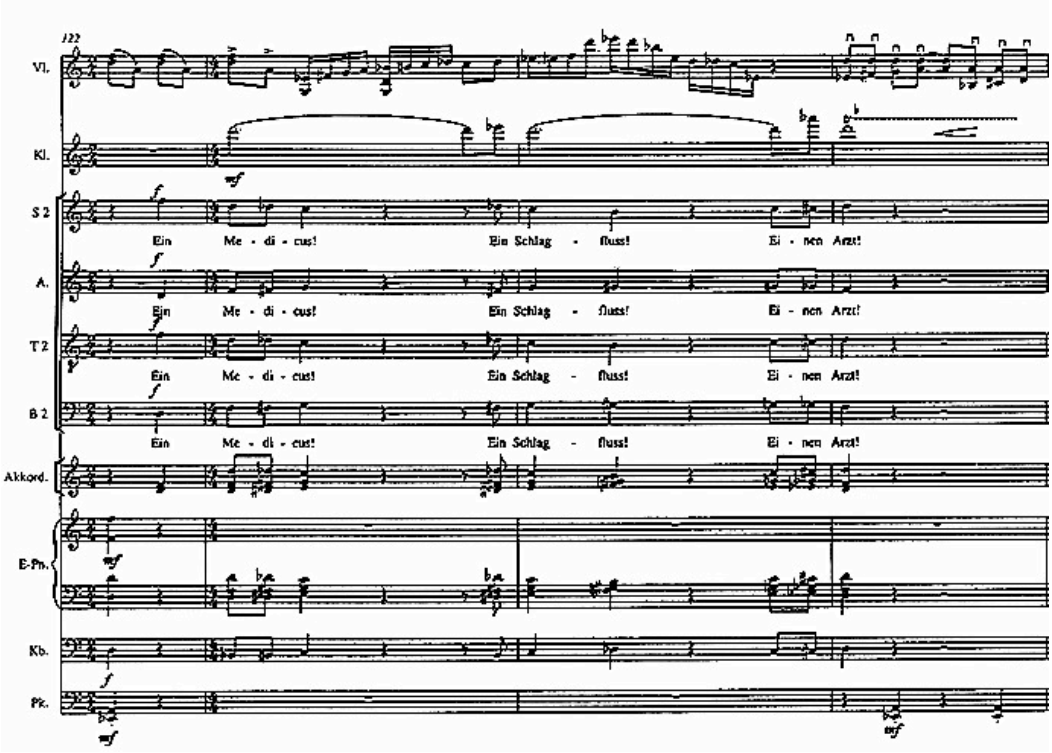
Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 11, T. 140 ff.

Die Uraufführung wurde getragen vom Düsseldorfer Ensemble „Theater Kontrapunkt“, das anschließend damit eine Tournee durch Deutschland machte. Für dessen Schauspieler wurden viele Textteile in freie oder rhythmisierte Sprechfassungen gesetzt, wie die alte Tradition der „opéra comique“ es nahelegt, auch simultan zu sängerischen Aktionen der Solostimmen:



Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 8, T. 55 ff.

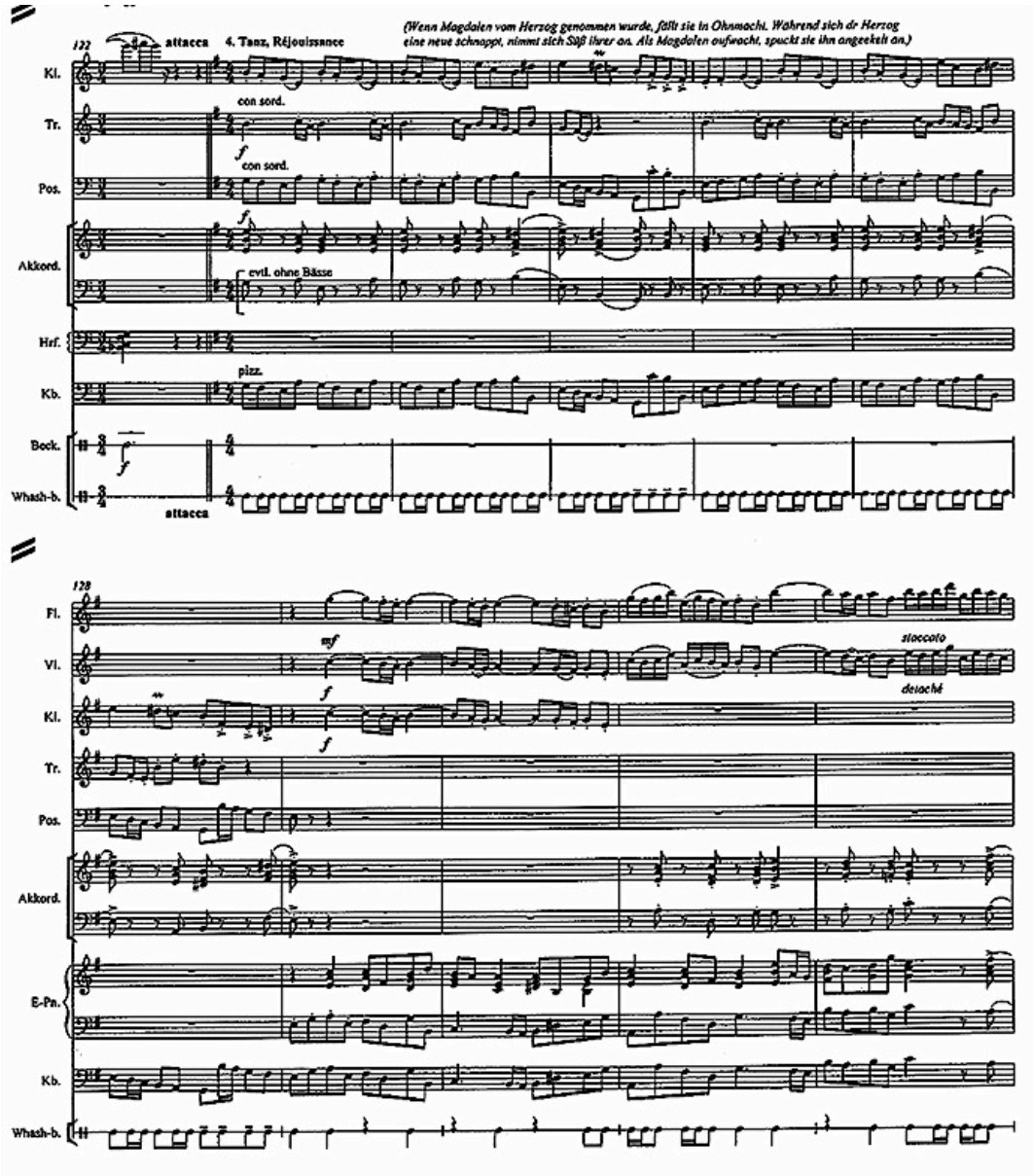
Die Titelrolle erfordert einen sehr beweglichen, hohen Tenor, auch Tamar und Magdalen sind als Sopran bzw. Alt mit anspruchsvollen Gesangspartien ausgestattet. Von begrenztem Schwierigkeitsgrad sind die Ensembles für die Chor-Stimmen, wobei dort den Instrumenten in ausgesuchten Kombinationen häufig wesentliche Elemente des musikalischen Gesamtzusammenhanges anvertraut werden:



Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 15, T. 122 ff.

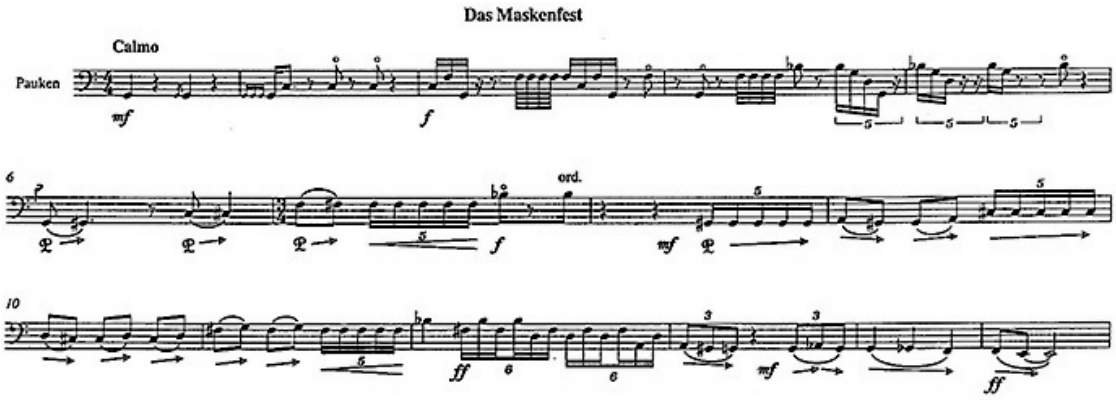
Bereits in seinen ersten Werken hatte Blarr sich ja schon auf Anknüpfungspunkte im Bereich der Alten Musik bezogen: Wie genannt in den Organa der „Hommage“ oder dem klassischen Vokalstil im „Canticum simeonis“.[379] In seinen Bearbeitungen und in der täglichen Praxis ergaben sich zahlreiche weitere Berührungen. Im „Josef Süß Oppenheimer“ finden sich nun verschiedene barocke Tanzformen in eigenwilligen und faszinierenden Instrumentationen, die die historische Zeitebene der Handlung erlebbar machen und die Szenen der höfischen Feste am Ludwigsburger Hof sinnfällig charakterisieren. Die dabei verwendeten Instrumentationen sind ebenso ungewöhnlich wie faszinierend, während Tonmaterial und Charakter etwa an Telemann denken lassen:

[379] vgl. oben S.73ff.



Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 15, T. 122 ff.

In die Großform übertragen nutzt Blarr, ähnlich wie oben bei der Erörterung des Heine-Textes beschrieben, nur wenige, hier vor allem dialogische Teile der gesamten Geschichte für die Vertonung. Den insgesamt auch farbig und eklektizistisch eingesetzten Instrumenten wird gleichsam die Rolle eines Erzählers ohne Worte anvertraut. Die spieltechnischen Möglichkeiten werden bis an ihre jeweiligen Grenzen ausgelotet:



Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 15, T. 1 ff., Pauken[380]

Den einzelnen Bildern und Handlungssträngen mit unterscheidlichen Interpolationen in ihrem logischen Zusammenhang wirklich zu folgen, ist abgesehen von der zweifelhaften Liebesgeschichte zwischen der Magdalena Sybille - von ihm zur Mätresse des Herzogs gemacht und somit als Frau korrumpiert - und Oppenheimer selbst, kaum möglich, wobei beide sich ungeachtet dessen in ihrer Liebe zur Macht finden. Magdalena wendet sich dementsprechend in dem Moment von ihm ab, als Oppenheimer die Macht abgibt als Sühne für seine Tochter Tamar, die sich lieber in den Tod stürzte, als sich ebenfalls an den Herzog zu geben. Die Fragilität der Figur des „Jud Süß“ , das Diffizile ihrer Bewertung, ist zwar angelegt, aber ohne Vorkenntnis der Geschichte und Reflexion des gelesenen Textes kaum nachvollziehbar. Ebenfalls schwierig zu rezipieren bleibt der politisch historische Hintergrund in Gestalt der konfessionellen Auseinandersetzung zwischen dem katholischen Landesherrn und seinem protestantischen Volk, gesteuert vom Vertrauten des Herzogs, eben dem Finanzverwalter„Jud Süß“.

Oper als Form bedarf durch ihre Aufführungsbedingungen einer Verdichtung von Handlung und Figur. Monolithische Thematik, klare Architektur, konzise Zeichnung von Licht und Schatten helfen bei der Rezeption. Intensive Gefühle, selbstredend auch Verwirrung, Verwandlung oder im Gegenteil Starre, wenn sie denn je intensiv und eindeutig genug sind, sind denkbar. Intrigen können spannend sein, wenn sie denn nachvollziehbar bleiben. Differenzierung, Dialektik, das Eine im Anderen, mehrere verschränkte Prozesse und unterschiedliche Perspektiven innerhalb eines Handlungszuges sind Sache der Oper hingegen nicht.

In Blarrs „Jud Süss“ ringt die Hauptgestalt zum Ende hin mit ihrer eigenen Moral, die erst durch den Gang der Geschehnisse entstanden ist. Das ist schwer zu erfassen, es transportiert sich nicht über die Rampe; denn es ist nicht der einzige Handlungsgang, auf den alles Geschehen sich dramaturgisch fokussieren müsste, um ihn theaterfähig werden zu lassen. Charles Gounod stand in seinem späten

[380] Eine solche Passage zeigt auf, dass Blarr durch sein eigenes Studium mit dem Schlagwerk exzellent vertraut ist.

Opernwerk „Margarete“ - ebenfalls geschrieben nach vielen Jahren kirchenmusikalischen Schaffens - möglicherweise vor ähnlichen Problemen des Sujets und der Methode: Er reduzierte die Personen, begrenzte die Handlung und griff auf den klassischen Fünfakter zurück, was zu einer geschlossenen und dadurch wirksameren Faktur des Werkes führte. Auch „Margarete“ entstand zunächst als „opéra comique“ mit einem großen Anteil gesprochenen Textes, konnte dann aber bald nach Annahme durch die Pariser Oper mit Rezitativen ausgestattet werden und in dieser Form zum Repertoire-Stück werden. [381]

Auch die kleineren Rollen haben bei Feuchtwanger Gewicht. Davon ist, gerade weil Blarr musikalisch die einzelnen Figuren so intensiv und farbig musikalisch charakterisiert, in seiner Oper vieles nachzufühlen. Diese parataktische Verwendung der Figuren schafft nun ein dramaturgisches Problem: Angesichts der Komplexizität der Titelfigur wäre eine deutlich Hypotaxe hilfreich für den Hörer gewesen. Wie in seinen Oratorien genügen Blarr kleine Anknüpfungspunkte der Handlung, um gewichtige und grundlegende Textpassagen des Alten Testamentes einzufügen, bevorzugt in der Originalsprache, gegebenfalls mit simultan gesprochener Übersetzung: Hier sind es der vollständige Dekalog und Auszüge aus dem ‚Hohen Lied’ Salomons. Es sind musikalische Höhepunkte des Werkes, gleichzeitig wird das Phänomen der Oper als einer formalen Kategorie fast überdehnt. Im Oratorium bestimmt ein solches Verweilen und Ausdeuten die Zugehörigkeit zum Genre. Die Oper kennt es auch, allerdings eher als Ausdeutung der emotionalen Verfasstheit einer Person, einer inneren seelischen Auseinandersetzung, denn als eine abstrakte Bezugsebene, die sich in ein politisches bzw. religiöses Äußeres richtet.

Von der Zeit ihrer Entstehung, der kompositorischen Anlage und Satztechnik her gehört die Oper „Josef Süß Oppenheimer“, gleichsam als Finale noch zu den Werken der mittleren Schaffensphase Blarrs vor den Weiterentwicklungen und neuen Ansätzen des Spätwerkes, wobei insbesondere die ausgereizte Instrumentation mit Flöte, Klarinette, Trompete, Posaune, Violine, E-Piano, Harfe, Akkordeon und Kontrabass zusammen mit dem überreich besetzten Schlagwerkapparat zu den großen Stärken des Werkes gehört, die auf die weitere Entwicklung vorausweisen.

[381] Charles Gounod, der Organist war und zeitweise Geistlicher werden wollte, steht in einem vergleichbaren Spannungsfeld gegenüber dem Genre. Die Verwendung der Orgel in der Kirchenszene des vierten Aktes der ‚Margarete’ soll in diesem Kontext nicht unerinnert bleiben.

B. 3. Spätwerk

B. 3.1. Biographische Notizen

Frei von kirchendienstlichen Pflichten kann sich Blarr ab Mitte 1999 ganz dem Komponieren widmen. So entsteht eine ganze Reihe von Werken in den verschiedenen Sparten, darunter die schon erwähnten Symphonien Nr. 3 und Nr. 4 sowie das vierte Oratorium „Die Himmelfahrt". Gleichzeitig veranstaltet er weiter Konzerte, die Reihe „3 Mal Neu" wird fortgeführt bis 2012, hinzu kommen Porträtkonzerte zu seinen Jahrestagen. Vorträge und Forschung ergänzen das Arbeitsprogramm. Mit seinem Nachfolger Martin Schmeding und dem ebenfalls neuen Kantor der Johanneskirche Wolfgang Abendroth[382] entwickelt sich eine gute Zusammenarbeit, die in mehreren Aufnahmen dokumentiert ist. [383]

Die politischen Verhältnisse erlauben inzwischen umstandslos und in einfacherer Logistik Reisen in die ursprüngliche Heimat nach Ostpreußen, ein Umstand den Blarr intensiv nutzt. Die ostpreußische Orgellandschaft mit ihrem unveränderten Reichtum alter Orgeln, die die Zeitläufte in zum Teil schauderhaften Zustand überdauert haben, ist ein neues faszinierendes Aufgabengebiet für ihn. Tonaufnahmen, Sammelaktionen für Rettungsprojekte, Expertisen und Konzerte sind Ergebnis dieser leidenschaftlichen Beziehung zu den Orgeln der ursprünglichen Heimat. Zeitweilig denkt er gar an einen Umzug zurück nach Ostpreussen, ein Gedanke, der sich durch den Tod seiner Frau Margret im Mai des Jahres 2003 noch verstärkt.[384] Doch es kommt anders: Blarr lernt Ewa Maria Guski näher kennen, die 2008 seine zweite Frau wird und die mit ihrem Sohn und dessen Familie zu Blarr nach Düsseldorf zieht. Die Hochzeit freilich findet in Bartenstein statt. Die Universität Allenstein und die Universität Königsberg interessieren sich für Blarrs Arbeit, eine Reise nach Königsberg (Blarr repräsentiert dabei als Präsident den Rotary-Club Düsseldorf) gibt den Anstoss zur Themenwahl der dritten und vierten Sinfonie. Mit einem Stipendium der Stadt Düsseldorf verbringt Blarr auch drei Monate in Jerusalem zur Komposition der Orgelsinfonie „Der Lobende".

Choralbearbeitung und Verarbeitung von Choralmelodien in Kombination mit Tanzformen geben einen neuen Impuls in diesem klassischen Feld protestanti-

---

[382] Mit dem Chor der Johanneskirche führt eine Konzertreise 2004 nach Chile.

[383] Blarr, O. G.: *Die Orgelwerke von 1954 -2004 (vol. 1+2)*: Wolfgang Abendroth spielt an den Orgeln der Johanneskirche und der Neanderkirche. Freiburg 2004.
Ders.: *Orgelwerke vol. 3:* Martin Schmeding an der Orgel der Auferstehungskirche, Düsseldorf-Oberkassel. Düsseldorf 2007

[384] *„Und ich war damals wild entschlossen, Düsseldorf zu verlassen. Ich wollte weg, also nach dem Motto: Mach was Neues, und ich dachte: heim! Ich hab ja ein romantisches Verhältnis zu meinem Großvater Gottlieb, dem alten Schmied, und das Grab ist zwar nicht erhalten, aber ungefähr die Ecke, wo er liegt, das ist bekannt, und da wollte ich dann eigentlich hin und mir auch ein Grab suchen. Und bis es dann so weit ist, wollte ich mir eine Hütte suchen. Ein Klavier in die Hütte, dann ein Hund vorm Haus, eine Ziege vielleicht oder ein Kalb oder was, Bäumchen … und dann …".*: hier S. 512

scher Kirchenmusik. 2006 erhält er hierfür [385] den Kompositionspreis der Stadt Neuss. Reisen führen weiter nach Masuren und ins Baltikum sowie mehrfach nach Israel zu Konzerten und Arbeitsaufenthalten. Albumblätter für Orgel entstehen für Freunde und nahe Bekannte. Die Stadt Naumburg vergibt einen Kompositionsauftrag an Blarr zu einem Orgelwerk für die Hildebrandt-Orgel dort.[386]

B. 3. 2. Besondere Perspektiven der Kompositionstechnik

Auch jetzt entwickelt und erprobt Blarr seine sich noch einmal fort entwickelnde Satz- und Kompositionstechnik an kleinen und mittleren Werken bevor eine Umsetzung in oratorische bzw. sinfonische Dimensionen erfolgt. Deshalb seien hier zunächst zwei charakteristische Werke, an denen die kompositorische Vorgehensweise überschaubar und gut nachvollziehbar darzustellen ist, näher untersucht:

B. 3.2.1. Orgelstück; „Sei willkommen“ (BlarrVz III-18)

Die Stadt Görlitz verbindet sich für den Orgelkundigen vornehmlich mit zwei Dingen: der „Sonnenorgel“ des Eugenio Casparini von 1703 in der Stadtkirche St. Peter und Paul sowie der „Görlitzer Tabulatur“ des Samuel Scheidt, gedruckt 1650.

Das erste größere Werk das er nach dem Ende seiner Amtszeit als Kantor an der Neanderkirche schreibt, heißt „Sei willkommen“ und verarbeitet eben diesen vierstimmigen Satz Scheidts. Gewidmet ist es dem Organisten der „Sonnenorgel“ KMD Reinhard Seeliger und dem Freundeskreis dieser Orgel. Die Uraufführung aus der Hand des Komponisten findet auch in St. Peter und Paul statt, allerdings nicht in Görlitz, sondern in Ratingen am 5. Dezember 1999. Die Restaurierung der Casparini-Orgel war Blarr damals ein wichtiges Anliegen. Bereits in seiner letzten Reihe der „Sommerlichen Orgelkonzerte“ in der Neanderkirche war dafür gesammelt worden und auch das Ratinger Konzert diente als Benefizveranstaltung diesem Zweck.

Das dreiteilige Stück[387] besteht aus einer kurzen Intonation, der Kolorierung und Tropierung des vollständig zitierten Satzes von Samuel Scheidt und einer fantasievollen kleinen Toccata. Der cantus firmus des „Sei willkommen“ ist das bekannte „Veni redemptor[388] gentium“. Die luthersche Übersetzung „Nun komm der Heiden Heiland“ ist wohl vertraut. Weniger bekannt dagegen der Text des

[385] Blarr, O. G. : *Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer*, vgl. unten S....
[386] Blarr. O. G. *Der Bachpokal, Introduction- Passacaglia- Choral.* Düsseldorf 2007
[387] Den folgenden Darstellungen liegt die Kopie des Manuskriptes aus meinem Besitz zugrunde. Druckausgabe: Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen für Orgel*. Mainz 2000
[388] Blarr, O. G.: Vorwort zu *Sei willkommen*.

Heinrich Held von 1658 „Gott sei Dank durch alle Welt“, dessen letzte Strophe schließlich die Textvorlage des Scheidtschen Choralsatzes von 1650 ist:

„Sei willkommen, o mein Heil, /Dir Hosianna, o mein Teil, /Richte du auch eine Bahn/Dir in meinem Herzen an.“ Blarr bezieht den zweiten Satz seines Stückes als Meditation auf 1. Mose 49, dort den Vers 18 für den Sohn Dan „Herr, ich warte auf dein Heil“; der dritte Satz wird verstanden als „Volksgeschrei“, entsprechend der Bibelstelle Matthäus 21, Vs 21 „Hosianna, dem Sohne Davids“. Beide Sätze zusammen bilden so ein „*mini-Dyptichon*“.[389] Ausdrücklich erwähnt Blarr die Wirkung des Liedtextes in die pietistische Literatur des 18. Jahrhunderts hinein.

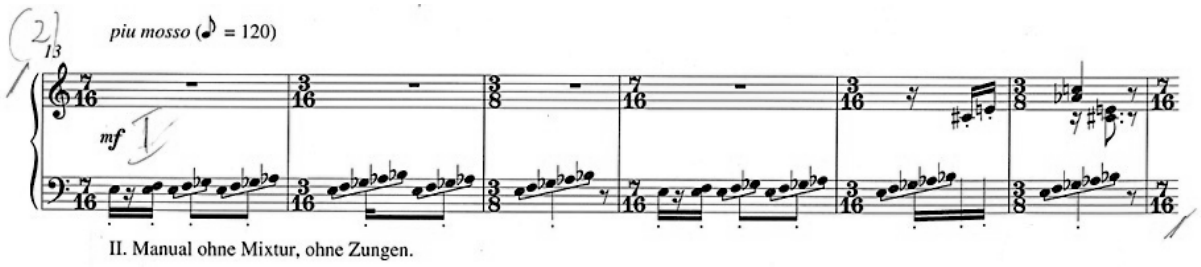
Ein Choralhymnus der Frühzeit als Grundlage, pietistisches Gedankengut im Hintergrund, die Orgel als Werkzeug: Die konstitutiven Lebenselemente des - ehemaligen- Kantors sind hier in schöner Dichte wiederum vereint.

Auch kompositorisch überzeugt das mittelgroß angelegte Werk (Dauer ca. 10 min.) durch seine Dichte:

In der Pianosphäre beginnend, mit extrem kurzen klangsymmetrischen Akkordpizzicati im 6/8 Takt, stets unterbrochen durch Pausen, beginnt die Intonatio. Die Intervallstruktur der Akkorde selbst, wiewohl freitonal, ist in den ersten 12 Takten auf einen Zentralton „d°“ bezogen. Zwischen dem feststehenden Rahmenintervall der großen Septime wandert ein Ton und nimmt verschiedene Positionen ein. Nach drei Viertaktphrasen folgt ein ‚piu mosso’: Kleine Cluster bauen sich auf, immer wieder beginnend mit „e°“, weiter staccatissimo in einem „groovigen“ Wechsel von Sechzehnteln und Achteln in unterschiedlichen Taktformaten, 7/16, 3/16, 3/8. Die perkussive Wirkung erinnert an Strawinsky und Bartok, Blarrs Vorbilder der fünfziger Jahre. Ihre rhythmische Struktur verweist scheinbar auf Blarrs Beschäftigung mit dem Jazz, bezieht sich aber grundlegend auf Sprachrhythmen, auf klassische Versmaße. Solche Asklepiaden, Daktylen, Spondäen und ihre Zusammensetzungen sind typisch für Blarrs Rhythmik. Er geht dabei auf die bei Augustinus geschilderten Metren und Versfüsse zurück.[390]

[389] Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen*, Vorwort

[390] vgl. Augustinus, Aurelius: *Musik, de musica libri sex, zum erstenmal in deutscher Sprache von Carl Johann Perl.* 3. Aufl. Paderborn 1962.



Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen für Orgel.* T. 13ff, S.1

In einer zweiten Phase ist der neue Fundamentton „fis°“, dann „ais°“, dann „c^{1}“, ein Ausschnitt aus einer Ganztonskala ab dem Ton „c“, dem der Ton „gis“ fehlt. Die Zusammensetzung der sechs- bis achttönigen Akkorde geht dabei, erstaunlicherweise fast unmerklich, vom rein intervallisch strukturierten Beginn über die genannten kleinen Clusters hin zu an Jazz erinnernde Klänge mit einem Dur-Akkord unten und dissonierenden Intervallen in höheren Lagen.

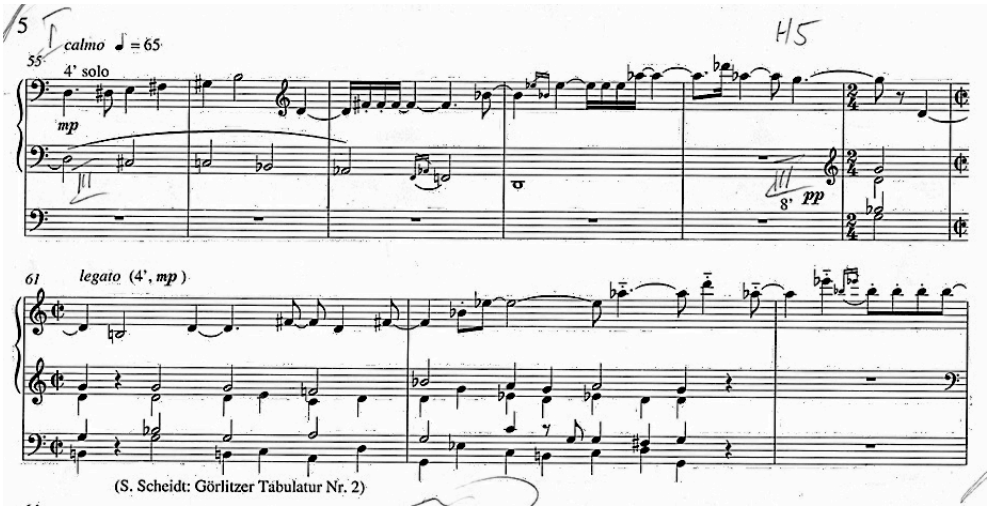
Die Steigerung mündet in eine Zäsur vor dem letzten Drittel, gefolgt von einem neuen fortissimo-Einsatz, erstmalig mit Pedal: A-Dur mit kleiner Septe und Oberquarte, ein Akkord, der in abgekürzter Bezifferung als „A 7-11“ geführt wird. Dessen tonaler Charakter wird durch die Verdreifachung des Grundtones noch einmal verdeutlicht. Auch die folgenden Akkorde sind so klar bestimmbar („G 7-9-11“ sowie „Fis 7-9-11-13“) wobei Blarrs ‚voicing’ [391] für strahlenden Klang sorgt. Der quasi auf der dritten Taktzeit der Vierergruppe um ein Sechzehntel verkürzte Achtelrhythmus – es entsteht zuerst ein 7/16 Takt - treibt vorwärts. Eingefügte Arpeggien im 4/8 bzw. 3/8 stehen dem als stauendes Element entgegen. Mit den Tönen a - a - g - c - a - h - a der Oberstimme begegnet als Hoquetus erkennbar zum ersten Male ein Element des cantus firmus. Ein schnelles Decrescendo auf ausgehaltenem „d^{2}“ beendet dieses kurze Aufleuchten im Brausen der Orgel. Einzeltakte des Beginns erscheinen, unterbrochen durch Generalpausen. Sie schließen die Intonatio unmittelbar ab.

Der zweite Satz, überschrieben mit ‚Calmo’ ist die eigentliche Durchführung des Chorals in der Vorlage von Samuel Scheidt. Originell ist die Grundanlage: Es handelt sich um eine große ausgeweitete Form des klassischen ‚canto fermo colorato’ mit Zeilenzwischenspielen, bei der als Cantus der komplette vierstimmige Satz, aufgeteilt auf linke Hand und achtfüßig registriertes Doppelpedal, erscheint. Nunmehr steht der Satz im originalen g-Moll. Vorangestellt ist ein Bicinium, das wieder vom „d°“ ausgehend eine gespiegelte Linie vorstellt, aus der das Material für die Koloraturen und Zwischenspiele gewonnen wird. Dieser „Fächer“ schreitet symmetrisch alle Intervalle ab, wobei hier in diesem Stück jeder Intervallschritt zweimal genutzt wird. Wie typisch für Blarr ist der Gesamtrahmen über

[391] Der Begriff ist dem Jazz entlehnt und bezeichnet die klangliche Eigenart des Akkordes, wie sie durch die Verteilung und Anordnung der Intervalle, insbesondere der dissonanten, bestimmt wird.

die Oktave hinaus ausgespannt, die zwar zunächst noch einmal erscheint, dann aber in größeren Tonschritten, große Terz und Quartenfolge verlassen wird.

Eine eigenwillig schwebende Wirkung der Koloratur entsteht durch metrische Verschleierung mittels Verschiebung der Schwerpunkte durch Überbindung, Auflösung des metrischen Grundpulses durch Sechzentelrepetition, wiederum überbundene Achtelketten und nicht zuletzt durch die häufige Verwendung mehrtöniger Vorschlagsgruppen. Auf diese Weise gewinnt die Koloratur einen ganz neuartigen Charakter von Verdichtung und Verdünnung, von Energiezentren und Entspannungszonen in enger Vernetzung der melodischen, harmonischen und rhythmischen Parameter.



Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* T. 55 ff., S. 5

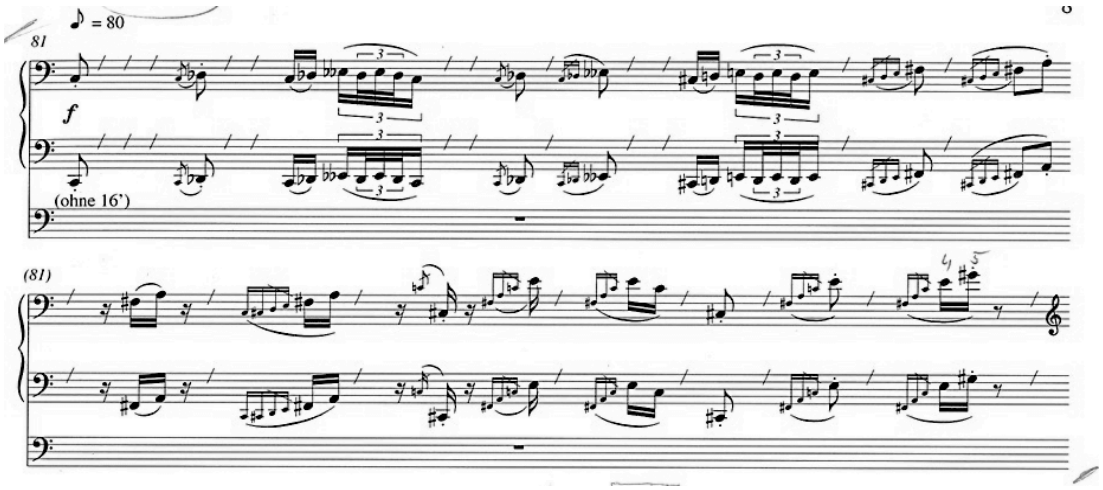
Streng, fast steif und starr wirkt dagegen der protestantische Kantionalsatz, wobei dessen harsche Chromatik für Blarr wohl Anreiz zur Bearbeitung gewesen ist. Sie ist es auch, die die Verbindung der beiden Achsen, Material der Koloratur und Satz, herstellt. Aus dem Kontrast von freier Melodik und strengem Satz entsteht eine spannungsvolle Kraft, die in den Intermezzi aufgefangen wird. Die Gliederung der Zeit erfolgt im selben Moment sowohl metrisch im zitierten Choral wie völlig frei losgelöst in der Solostimme.

Kontinuierlich steigt die Stimmenzahl dieser Zwischenspiele an. Zum einen bleibt der Spiegelkanon, darüber legen sich weitere Ranken der Koloratur. Auffällig erscheint die, so möchte ich es nennen, ‚zellulare Entwicklung', die für Blarrs spätere Werke typisch wird: Ein kleines Motiv, das auch bereits in der Anlage mehrstimmig sein kann, wird zuerst mit zwei, dann drei, dann immer mehr Elementen gebracht, wobei jeweils erneut vom Ausgangspunkt ausgegangen wird, ähnlich wie sich aus einer Zelle neue Zellen entwickeln: Zuerst wenige, dann immer mehr wachsen aus dem ursprünglichen Keim heraus. In dieser ausgereiften Gestalt zeigt sich dieses Prozedere als konsequente und taugliche Alternative zu periodi-

schen Formbildungen. Dabei ist es durchaus möglich, beides zu kombinieren, so dass Periodizität größere architektonische Ordnungen herstellt.

Dem Hörer bietet sich der Satz – wie übrigens schon der erste, die Intonation- als überzeugende Einheit in der Collage dar. Die aparte Registrierung mit Soloflöte 4', leisen Grundstimmen und „frechem" Zungenklang des Regal 8' tut ein Übriges, so dass der Rezipient gerne der „Meditation" lauscht.

Der dritte und letzte Satz beginnt mit einem rhapsodischen Unisono, wiederum in ‚zellularer Entwicklung'. Die einzelnen Zellkerne, um im Bilde zu bleiben, sind durch unterschiedliche Zäsuren getrennt.[392] Erst mit einem Ton, dann zweien, dann mit einer Gruppe, immer vom selben Ausgangspunkt sich entwickelnd, dabei alle Schritte jeweils wiederholend reicht der Bogen vom tiefen „C" bis zum „e^4", so die gesamte Klaviatur abschreitend.



Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* T. 81ff, S. 8

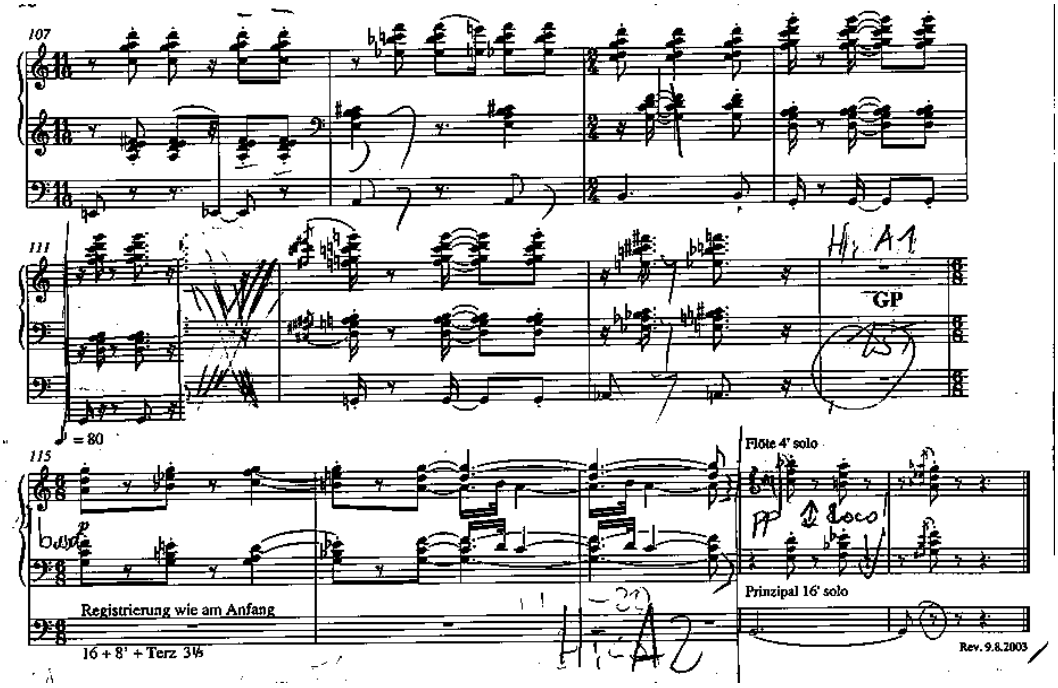
Hinzu tritt später im Pedal in gewaltigen Longen der cantus firmus. Diese Longen werden durch kleine Vorschlagsgruppen, quasi Miniaturkolorierungen, eingeleitet.[393]

Im folgenden Abschnitt (der Pedalcantus wird weiter durchgeführt) bilden die Cluster der Intonatio erneut das thematische Material, verdichtet und tokkatisch zwischen den Händen aufgeteilt. Die Entwicklung des Motivs zu breiteren akkordischen Klängen macht deutlich, dass deren Bildung der gleiche Intervallfächer zugrunde liegt, der zu Beginn des zweiten Satzes linear vorgestellt wurde. Wiederum wird der gesamte mögliche Raum der Orgelklaviatur von unten nach oben durchschritten, bevor in einem Presto-Teil wie eine Kaskade der ‚Intervallfächer' von oben in schnellem Unisono der Hände herabstürzt; ein kurzer Übergang -

[392] Das Manuskript verwendet hier den senkrechten Strich, das klassische Atemzeichen, ein-zwei- oder dreifach. Eine erste Druckfassung im Selbstverlag verwendet Achtelpausen, die endgültige Druckausgabe wieder die Atemstriche als gültige Version.

[393] Diese Vorschläge finden sich im ursprünglichen Manuskript noch gar nicht, sie werden bis zur Version drei der Druckausgabe immer umfangreicher.

ritentuto - zitiert den transponierten Beginn, auch die ff-Akkorde hieraus erscheinen wieder bevor eine kurze piano-coda – wie so häufig bei Blarr- mit dem Material der allerersten Takte das Stück abschließt.



Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* T. 107ff., S. 13
Handexemplar des Verfassers mit eingeklebten Korrekturen nach der vorherigen ersten Druckausgabe im Selbstverlag Blarrs

In diesem, verglichen mit den Oratorien und Sinfonien eher kleinen „*Stückchen*“ [394] zeigen sich verdichtet und auch vollendet wesentliche Elemente von Blarrs Tonsprache: Der Intervallfächer, hier kombiniert mit einer freien, oft mixolydisch bzw. zum Dur gehörenden Akkordik; die sprachgezeugte Metrik in der Tradition des Augustinus; der formale Aufbau von Rahmenform auf der oberen Ebene, einer gewissen Periodizität auf der mittleren Ebene und einer ‚zellularen' Entwicklung der einzelnen Abschnittsteile.

Klangsinnlich und spielfreudig ist „Sei willkommen“ in hohem Maße, die tägliche Erfahrung des Kantors steht Pate. So erfährt die alte Tradition der Orgelchoralbearbeitung hier eine ganz frische Beleuchtung.

B. 3.2.2. Quatuor, Olivier Messiaen in honorem (BlarrVz I-50)

Die im Abschnitt B vorgestellten Werke der ersten Phase in der Orientierung an den Vorbildern Messiaen, Zimmermann, Penderecki oder Strawinsky wiesen einen hohen Grad an Abstraktion auf, waren beeinflusst vom Serialismus, nahmen wenig musikantische oder musikpraktische Aspekte in den Blick.

[394] Blarr selbst darüber

Nach der Beschäftigung mit der völlig von Vorgaben befreiten Improvisation zusammen mit Pierre Courbois und seiner Gruppe, nach der von missionarischer Glaubensüberzeugung getragenen Produktion publikumsgeeigneter Geistlicher Lieder war, wie gezeigt, die zweite, selbständige Hauptschaffensperiode neben dem erforschten Wissen und Können seiner Lehrmeister noch einmal geprägt von den Einflüssen der Israelreisen. Hinzu kam, und das mochte ein wenig erstaunen nach den vorherigen Experimenten, eine starke Beobachtung der Aufführungsgegebenheiten im Hinblick auf die Möglichkeiten der Ausführenden wie der Hörer. Nur selten konnte und wollte Blarr zu dieser Zeit so ‚rücksichtslos' schreiben, wie beispielsweise im Porträt des Friedrich von Spee „Trutz-Nachtigall" für das aus professionellen Kennern der Neuen Musik zusammengesetzte Ensemble „notabu". Die Fähigkeiten seiner Instrumentalisten der Neander-Sinfonietta, auch der in musikalischen Berufen stehenden, wie der Sänger sowie der Choristen der Laienchöre hatten Technik und Anlage der Werke - aufgezeigt bei den Oratorien – mitbestimmt und teilweise begrenzt, ungeachtet des dennoch sehr hohen Anforderungsniveaus an die Kantoreien.

Dass die avantgardistisch-radikalen Erarbeitungen der frühen Jahre aber nicht verschwunden waren, nur ein Hintergrunddasein führten, zeigt das „Quatuor in honorem Olivier Messiaen", das 2004 entstand. Anstoß war der Wunsch eines Düsseldorfer Kammermusikensembles, das das berühmte „Quatuor pour la fin du temps" von Messiaen aufgeführt hatte, nach weiteren Programmpunkten für diese durch die Klarinette in der Literatur einmaligen Besetzung.

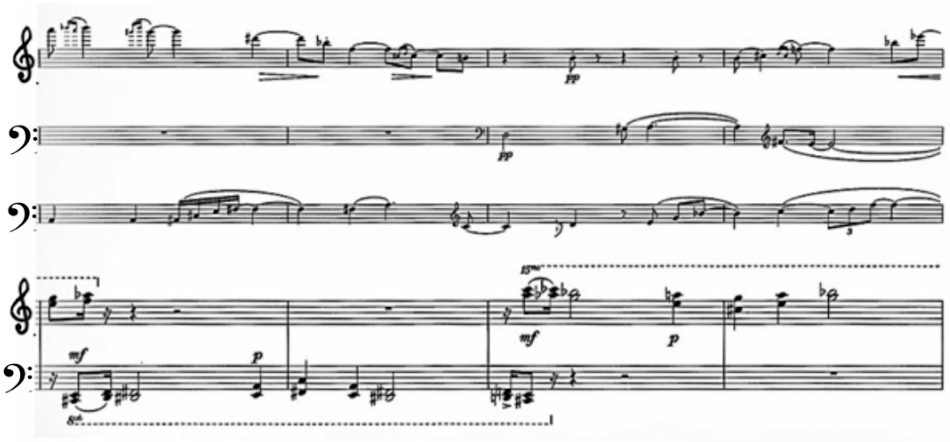
Blarr nimmt durch die Widmung den direkten Dialog mit Messiaens Werk im gleichen Programm auf. Auch die einzelnen französisierenden Satztitel weisen Beziehung auf: 1. Canon ritmique - 2. Chaîne - 3. Petit Magnificat - 4. Orni Prussiae - Ostpreußische Vögel.

Thema des rhythmischen Kanons ist zunächst eine Reihe mit kleinen Freiheiten in der Wiederholung, die zuerst in der Violine erscheint und einmal in Tonhöhe und Dauern recte und im Krebsgang läuft. Metrisch zwar in einen Viervierteltakt von der Notendarstellung her gefasst, ist diese Reihe mit einer prägnanten Rhythmik ohne Taktbindung versehen. Längen und Kürzen erwecken den Eindruck eines freien Schwebens im Sinne Messiaens, nicht aber in der Weise der Organisation.

In den folgenden Kanoneinsätzen von Klarinette und Violoncello wird die Intervallstruktur modifiziert, das Kopfmotiv auffällig zusammengepresst, wobei die Veränderung nicht beliebig ist: Die Violine hat einen Tritonus, der in die Quint des ersten Ausgangstones führt, beim zweiten Erscheinen ist es eine kleine Terz, die zur großen Terz geht und schließlich nur eine kleine Sekunde, die noch durch einen Viertelton (ein Intervall, das es ja bei Messiaen nicht gibt) aufgefüllt wird

und erst anschließend in die große Sekunde weitergeführt wird. Diese drei, Tritonus, kleine Terz und Sekunde, sind im Hinblick auf die sich in Dauer ausdrückende Innenspannung als kompatibel einzustufen. Weitere Intervallstauchungen und Spreizungen wie auch Änderungen der Bewegungsrichtung erfolgen im Laufe der Verarbeitung, stets unter Berücksichtigung dieser Zusammenhänge. Die Klarinette spinnt fort mit neuer Motivik, die schon ein wenig auf die Vogelstimmen im vierten Satz verweist, das Cello nimmt erst nach einem längeren Einschub den Krebsgang auf. In Takt 31 setzt das Klavier mit eigener Motivik aus glockenartigen Zweiklängen ein. Rechte und linke Hand je zweistimmig werden wiederum in rhythmischem Kanon in Gegenbewegung zueinander geführt. Parallel dazu erfolgt eine neue Einsatzfolge der drei Melodieinstrumente, bei der die ursprünglichen Intervallfolgen in den Instrumenten vertauscht und transponiert werden; so hatte anfangs die Klarinette beispielsweise d - f - fis, nun übernimmt die Violine mit g - b - h, die Klarinette zeigt den ursprünglichen Tritonus. Analog erscheint das fortspinnende, auf die Vögel vorweisende Motiv, nunmehr in der Violine. Die Klarinette absolviert Originalgestalt und Krebsgang ohne Unterbrechung.

Die beschriebenen Klaviereinwürfe gehen nur über wenige Takte; der Satz schließt, nachdem auch das Cello zu seinem Anfang zurückgefunden hat.



Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 1, T. 35ff
Beginn der Schlußdurchführung

Blarr gelingt in diesem Satz das Kunststück, Messiaens tonale und rhythmische Errungenschaften inhaltlich zu zitieren, ohne in irgendeiner Weise spezifische Techniken Messiaens zu kopieren, die dieser in seinen theoretischen Werken ausführlich dargelegt hat[395]. Wir hören ein neues Handeln auf der Grundlage der vorhandenen Ergebnisse.

Dahlhaus hatte betont: „*Der Rhythmus ist das entscheidende Moment in Messiaens Werk. Und das gleiche ließe sich von der seriellen Musik behaupten, deren*

[395] vgl. Messiaen, Olivier: *Technique de mon language musical*. Leduc, Paris 1944

charakteristisches Merkmal die Übertragung der Reihentechnik von der Tonhöhe oder Tonqualität auf die Tondauer, also die Einbeziehung des Rhythmus in die serielle Konstruktion ist. Ferner teilt Messiaens Technik, ohne seriell zu sein mit der seriellen das negative Moment, daß der Taktrhythmus, der seit dem 17. Jahrhundert uneingeschränkt herrschte, obwohl er manchmal als tyrannisch empfunden wurde, aufgehoben ist."[396]

Die hier vorliegende Anordnung der Längen ist weder seriell noch an nicht umkehrbaren Rhythmen oder außereuropäischen Rhythmen wie bei Messiaen orientiert. Sie ist frei assoziativ, der Taktstrich ist in seiner üblichen Bedeutung als Akzentzeichen aufgehoben. Die Lösung von der Taktmetrik ist vollzogen, die Innenspannung der rhythmischen Fortschreitung in Abhängigkeit vom Klangwert der Intervalle bestimmt die jeweiligen Dauern. Ohne konkrete Verwendung modaler messiaenscher Leitern charakterisieren wie selbstverständlich die Intervalle kleine und große Sekunde, Terz und Tritonus das Klangbild. Der Rhythmus ist aus dem melodischen Verlauf gleichsam linear entwickelt. Eine harmonische Komponente entsteht so aus dem Gang der linearen und rhythmischen Ereignisse, sie ist nicht als eigenständige Qualität vordefiniert.

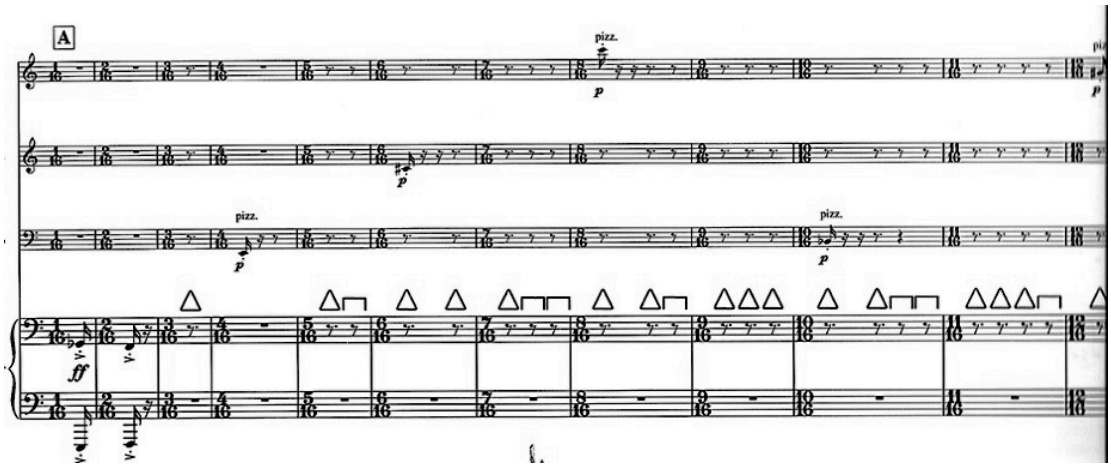
Eine Selbstverständlichkeit neuer Metrik, die die durch die vorhergehende Generation aufgelöste Taktbindung schon voraussetzt, definiert nun der zweite Satz, „Chaîne" (Kette), hier im Gegensatz erfahrbar durch deutliche Akzente, die wiederum durch Taktstriche markiert sind in folgender Anordnung:
1/16+2/16+3/16+4/16 usf. bis 12/16. Dieser strikt rationalen Anordnung wird ein, nennen wir es ruhig irrwitziges Moment der Irrationalität, entgegengestellt: Der Satz beginnt zunächst mit lauter Pausen und vereinzelten Tonpunkten, ein Kunstgriff bei einem metrisch bestimmten Satz, den wir in der Polka des ‚En Karem-Concerto' schon beobachten konnten. Der Takt, präzise ausnotiert ist ein „Chronos protos" (Georgiades), er entsteht zunächst für sich, dann im Kopfe des Interpreten und erscheint erst nach und nach als real, in Takt 37 wird er erstmalig, immer noch unterbrochen, im Klavierpart fassbar.

Im Sinne von Georgiades zielt dies auf die klassische Erscheinungsform des ‚leeren Taktes'.[397] Die Weiterentwicklung gegenüber dem leeren Takt der Wiener Klassik liegt darin, das jeder Takt immer um genau ein addiertes Sechzehntel länger ist als der vorhergehende, eben nicht gleich organisiert und damit zunächst nicht nachvollziehbar bzw. vorausfühlbar. Wir befinden uns wieder, wie seinerzeit bei der Diskussion des Zeitbegriffes in ‚Trinité' von 1963 in einem Grenzbereich der Wahrnehmung: Etwas ist nicht konkret hörbar, dennoch existent als Voraussetzung bzw. Auswirkung: Dort waren es die ins scheinbar unendliche ge-

[396] Dahlhaus, C.: *Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert*, a.a.O., S. 51
[397] vgl. auch die Ausführungen hier S. 55f.

streckten Dauern, die das Vibraphon gar nicht hergibt, die aber gleichwohl als Fiktum in der Vorstellung des Spielers, möglicherweise sogar des Hörers entstehen.

Folgen gleichlanger schneller Notenwerte organisiert das menschliche Gehirn in Gruppen zu Zweien oder Dreien, [398] wobei ausnahmsweise, aber nicht mehrfach hintereinander der musikalischen Erfahrung nach, auch die Einzelnote gefolgt von einer Gruppe auftreten kann. Größere Takte werden entsprechend untergliedert. Dass nun diese metrische Suborganisation von Anfang an mitzudenken ist, belegt der Notentext durch die mit den üblichen Dreiecken bzw. Klammer markierten Gruppierungen in zwei und drei vom Beginn des Satzes an, also auch der Pausen.

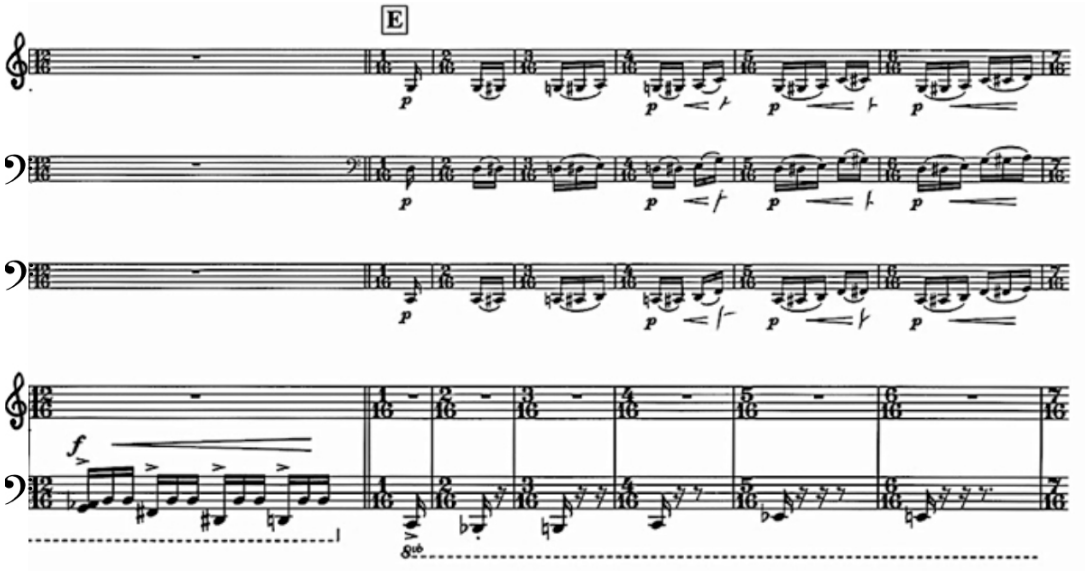


Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 2, Beginn

Inwieweit die Aufhebung dieser Grenze zwischen dem Fassbaren und dem ahnend Erlebbaren geplant ist oder sich lediglich aus der konsequenten Anwendung der kompositorischen Parameter ergibt, vermag hier nicht entschieden zu werden, es ist aber auch unerheblich, denn die musikalische Gesamtdimension des Satzes funktioniert vollendet.

Ab Takt 49, nach dem vierten Durchlauf des Gesamtmuster erscheint endlich eine Tonhöhenanordnung, mit der genau die Metrik nachvollzogen wird: g, g-gis, g-gis-a, g-gis-a-c usf. bis zur vollständigen Ausfüllung aller zwölf Sechzehntel mit der Folge von zwei kleinen Sekunden und einer kleinen Terz.

[398] vgl. Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand, neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim 2008. 3. Aufl. , S. 138/139. Georgiades beschreibt das gleiche Phänomen von der Sprache her: *„Beim Sprechen kann ich nicht anders als in 2 oder 3 gliedern; mehr als drei Silben muss ich untergliedern. Ich treffe gleichsam die Entscheidung >gerade oder ungerade<.* Georgiades, Th.: *Nennen und Erklingen*; a.a.O., S. 174; vgl. auch S. 56



Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 2, T. 49ff

Diese Folge liegt nahe beim vierten Messiaenschen Modus, entspricht dem aber nicht genau, da ja Messiaen Wert darauf legt, nach einer Oktave wieder am Ausgangspunkt anzukommen, gleichzeitig die Möglichkeit der Transposition zu begrenzen, während Blarr in seinen „maqamen", (das vorliegende war ja auch in der Jesus-Passion von Bedeutung) gerade die Überschreitung des Oktavraumes anstrebt. Dies maqam kommt wie gezeigt erst nach fünf [399] Oktaven zum Ausgangspunkt zurück. Da alle möglichen Kombinationen dann abgeschritten sind, ist eine Transposition im traditionellen Sinne nicht diskutierbar. Ähnliche Entwicklungen, dort in Form melodischer Zellen, hatten wir im wenige Jahre zuvor entstandenen „Sei willkommen" vorgefunden.[400]

Während nun die Intervallstruktur hier an Messiaen erinnert, ist die Ebene des Zusammenklanges abgesetzt: Violine, Klarinette und Cello absolvieren die Tonfolge in quint- quartparallelen Klängen. [401] Solche Mixturen waren gern verwendetes Mittel der neueren Kirchenmusik beider Konfessionen (Beispiele bei Ernst Pepping oder Hermann Schroeder), dann allerdings in einem oft eher diatonisch gefassten Kontext.

Das Klavier verstärkt die Akzente mit Ausschnitten aus dem Material in parallelen und gegenläufigen Bewegungsrichtungen. Allmählich wird der Klangraum nach oben erweitert, die Elemente unterschiedlich auf die Instrumente verteilt. Akkorde aus Paaren von kleinen Sekunden des Klaviers betonen zunehmend die Schwerpunkte, Trillerketten in den Melodieinstrumenten, schließlich achttönige

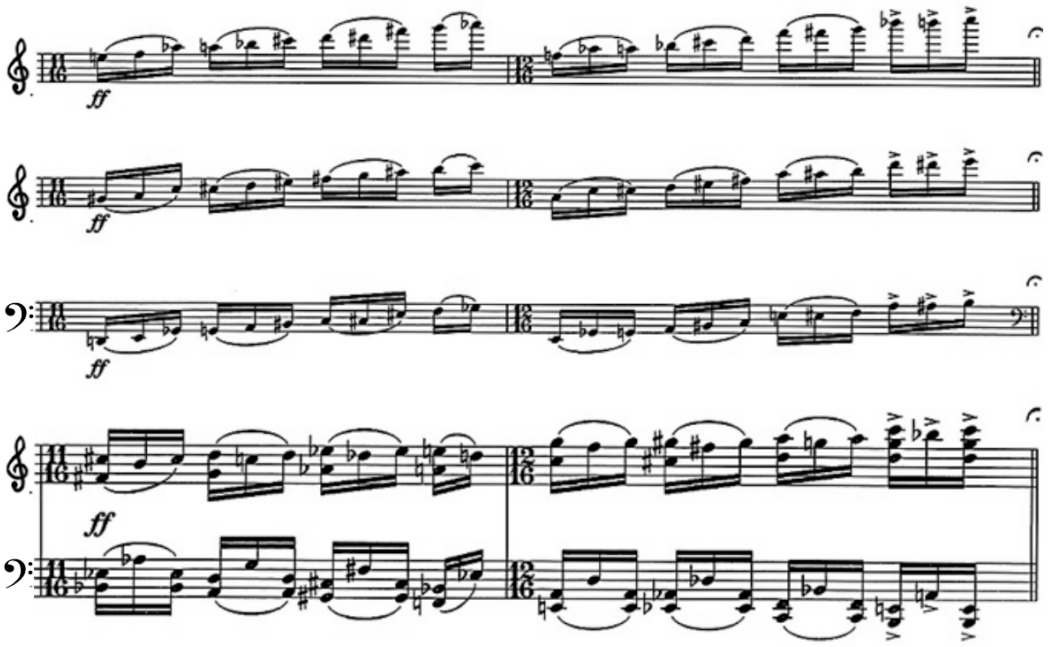
[399] Notenbsp. S. 15

[400] vgl. S.202. Auch im Orgelwerk „Der Bachpokal" (BlarrVz III-23) von 2007 findet sich ein so aufgebauter Satz: Passacaglia, Satz 2 e) als ‚Kettenrondo'. Vgl. auch die Ausführungen zur Sinf. III, unten letzter Absatz S.216f.

[401] vgl. hier angeführtes Beispiel T. 49

Akkorde des Klaviers schaffen eine weitere Steigerung. Dynamisch intensiviert, in der Instrumentation zunächst ausgedünnt, erscheint ab T. 181 ein reiner

G (-Dur) -Klang, natürlich über Repetitionen die metrische Kette beibehaltend, bevor eine erneute Verdichtung mit vollständigen Durchführungen der ursprünglichen Tonfolgeden eigentlichen Schluss des Satzes in eben diesem G-Klang vorbereiten, bei dem erstmalig nach neunzehn Durchgängen die Takte im zwanzigsten Durchlauf abnehmend von zwölf Sechzehntel zu einem Sechzehntel angeordnet sind:

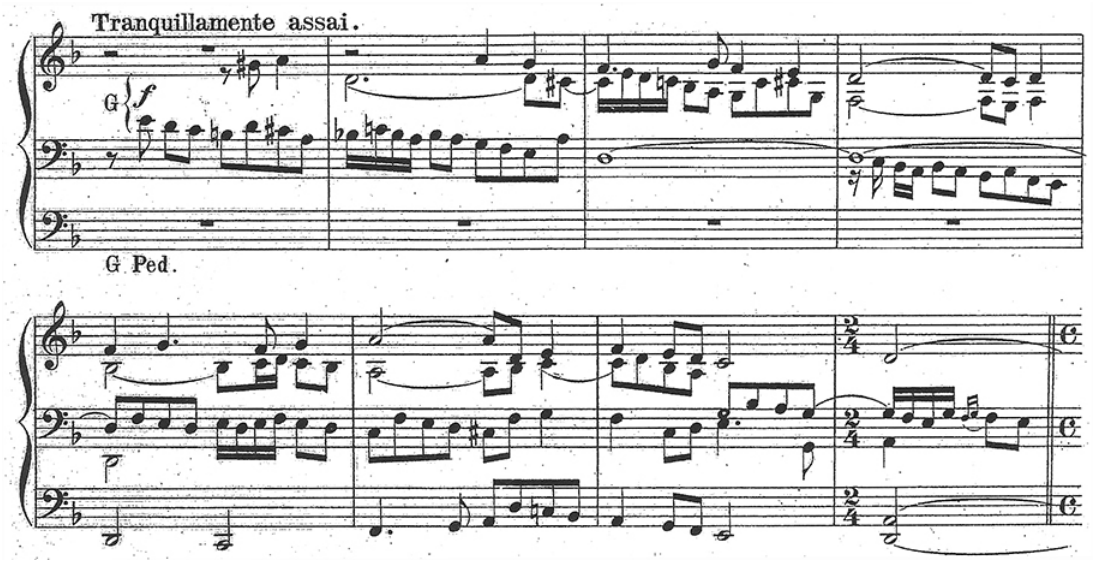


Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem,* Satz 2, T. 227f
Ende vorletzter Durchgang

Die Motorik der Sechzehntel hat über die ganze Ausdehnung des Satzes nicht ausgesetzt, eine brillante Toccata für diese Quartettbesetzung, die Reminiszenzen Messiaenscher Modi, transferiert ins Blarrsche maqam und gefasst in konsequent zu Ende gedachter Metrik wie bei Strawinsky vorgebildet, mit einer durchgängigen Anwendung permutativer Prinzipien verbindet.

Hatten die Instrumente dabei wenig Gelegenheit ihre melodischen Qualitäten hören zu lassen, setzt nun im dritten Satz, Petit Magnificat, im piano ein dichtes, eher kleinräumiges Liniengeflecht ein. Im Kopf des nunmehr ganz auf eine Oktave Umfang begrenzten freien Themas liegt wiederum, hier einem Initium als Vorimitation entsprechend, die kleine Terz. Nach diesem kurzen Duett von Violine und Klarinette erklingt ein Zitat: das in der lutherischen Tradition klassische Magnificat im „Tonus peregrinus“, der Schlußchoral aus Bachs Kantate „Meine Seel erhebet den Herrn“, in einem vierstimmig in Sechzehntel-Bewegung aufgelösten Satz mit einer Umspielung des Psalmtones, die der Klarinette anvertraut ist. Die lyrisch kontrapunktische Art der Kolorierung durch Blarr erinnert dabei

beispielsweise an die Verarbeitung des gregorianischen „Salve regina“ aus der Orgelsymphonie Nr. 2 von Charles-Marie Widor.:



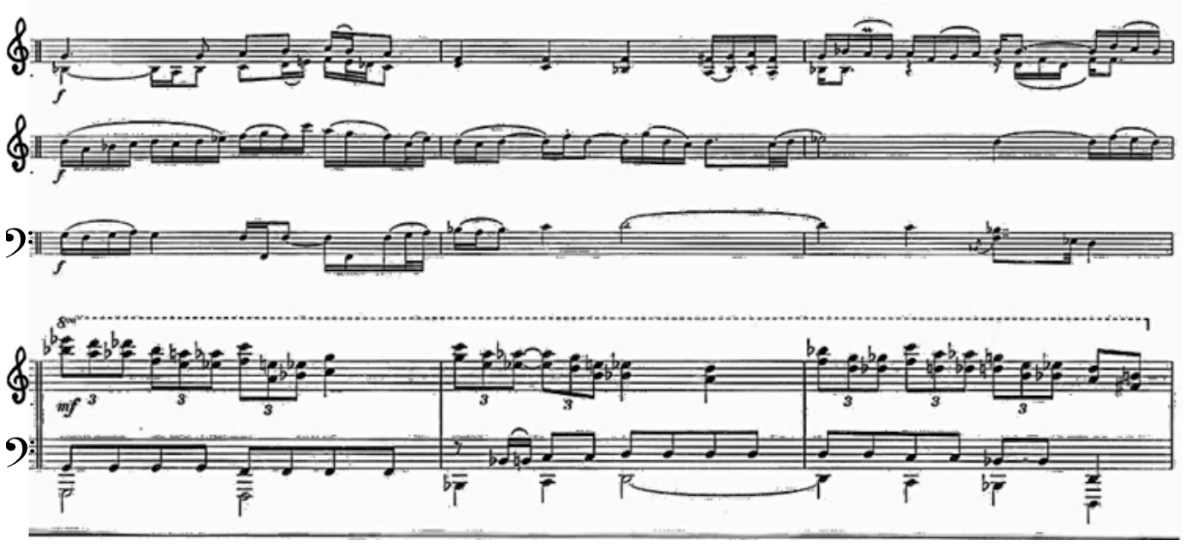
Widor, C.-M.: *Symphonie Nr. 2 D-Dur für Orgel*. Satz IV, Beginn 2. Abschnitt[402] (Vgl. Blarr, *Quatuor*, auf der folgenden Seite)

Die vier Abschnitte dieses Magnificatzitates werden jeweils unterbrochen von Teilen, die dem eingangs geformten freien Thema zuzuordnen sind. Bei jedem neuen Erscheinen erfolgen Umspielung, Tropierung, Brechung oder Umwandlung, wobei das Durchdringen einer dem Rondo ähnlichen Anordnung mit einer Variationsreihe das Ergebnis ist. Eine Variation der bekannten Folge von zwei kleinen Sekunden und kleiner Terz durchzieht auch die Veränderungen des freien Themas. Dichte Kontrapunktik und lineare Entwicklung, die jede Wiederholung vermeidet, bestimmen den Charakter dieses Satzes, der nun ganz einer vertrauten Taktmetrik im sehr langsamen Viervierteltakt zugeordnet ist.

Eine Ahnung von g-moll schwebt hinter den aus dem maqam gewonnenen Überlagerungen, die historische Distanz zwischen dem Magnificatsatz und dem postseriellen Geflecht wird aufgehoben. Aus den Überlagerungen der selbständigen Abläufe, die auseinandergehen und sich wieder treffen entsteht ein neues gemeinsames Drittes, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Das Erbe der Ideen Bernd Alois Zimmermanns wird in diesem schlichten Satz noch sichtbar; das Petit Magnificat geht aber doch in der dichten Verwobenheit und Bedingtheit der Elemente über nur Collagenhaftes hinaus. Gefasst in klassische Takte und Abschnitte entsteht wiederum eine Art der ungeordneten Ordnung jenseits einer wie auch immer strukturell bestimmten Anordnung der Parameter. Der Begriff „strukturell“ schließt hier reihentechnische, serialistische Ordnungsprinzipien ebenso ein wie die klassischen Gesetze der Melodiebildung, Harmonielehre oder

[402] Vgl. Blarr, *Quatuor*, auf der folgenden Seite

Rhythmik. Hatte Messiaen diese vorgefundenen Ordnungen mit der Entwicklung seiner eigenen Tonalitäts- und Rhythmuslehre und der konsequenten Verwendung seiner melodischen Modi durch eigene Systeme außer Kraft gesetzt, so ist Blarr jenseits davon: Frei entwickelt sich aus dem Spiel der Klänge und Linien ein Ganzes, dass gerade dadurch charakterisiert ist, dass es in sich zwingend und logisch erscheint, dabei Gebrauch macht von klassischen wie avantgardistischen Techniken. Es ist rational als Gesamterscheinung aber nur sehr bedingt kategorisierbar.



Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 3, T. 21

Der vierte Satz erfüllt den lange gehegten Wunsch, den Vögeln der ostpreußischen Heimat ein Denkmal zu setzen.

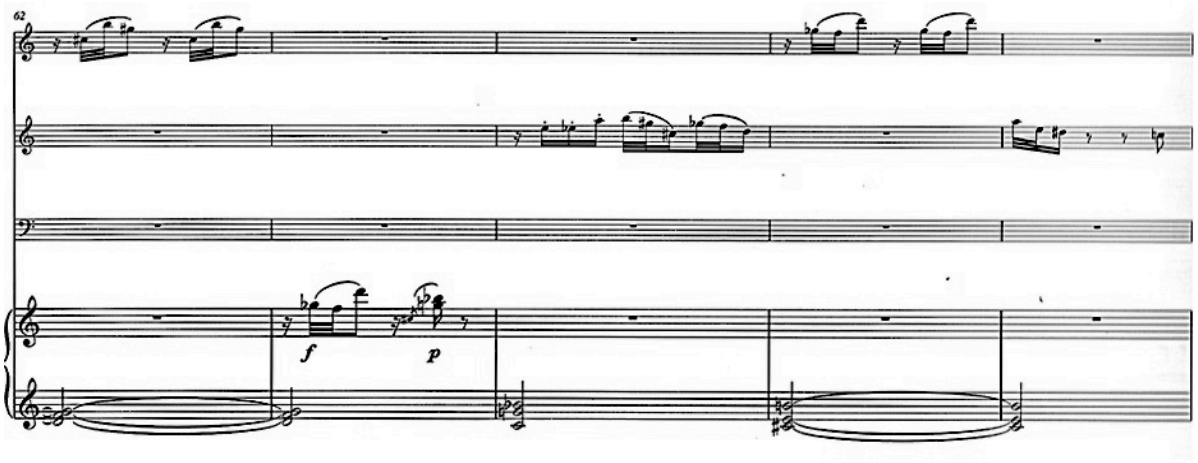
Doch zunächst beginnt der Satz mit einer Introduktion; ebenso wie die leise kurze Coda, die auch hier nicht fehlt, ist die Fanfare eines der kontinuierlich in den Werken auftauchenden Elemente.

Akkorde in Septolen prägen das Erscheinungsbild, unterbrochen von piano geführten Linien in schneller Bewegung die aus dem zugrunde liegenden maquam gewonnen sind. Pianissimo erhebt „Oiseaux I“, der erste Vogel seinen Gesang. Mehrere seiner Art scheinen in Staccati und Glissandi auf. Das Klavier bringt Triolenketten in Sechzehnteln, die das ‚maqam’ wiederum zitieren, gleichzeitig eine taktmetrische Größe definieren, wohingegen die Entwicklung der Vogelstimmen in der Klarinette diese verlassen, in den Glissandi von Violine und Cello noch unterstreichen: Es handelt sich in Abgrenzung zu Messiaen um keine ornithologisch geprägte Auswahl und Weiterverarbeitung, kein Ablauschen der Natur, sondern um eine künstlerische Einfassung und Anordnung.[403] Das gegebene allzu Freie

[403] Wenig bekannt ist, dass Messiaen neben anderen später ausgebauten Elementen in dessen Werk bei seinem Lehrer ersten Maurice Emmanuel bereits auf Vogelrufe ebenso wie modale Fortschreitungen traf. Messiaens spätere umfassende Aufzeichnungen realer Vogelstimmen haben hier einen ersten Anküpfungspunkt. Vgl. Linke, Ulrich: Von Vögeln und Modi- sowie

wird also, genau umgekehrt wie im vorigen Satz beobachtet, einem Prozeß unterworfen, der als Ergebnis wiederum einen dritten Zustand hervorruft.

Ein kurzes Intermezzo; ‚Vent I' folgt, kanonisch geführte Linien des ‚maqam' in schnellem Tempo aufwärts in Fünfer-, Sechser-, Siebener- und Achter- Gruppierung simultan, ein kurzer Moment jener Idee, die Richard Wagner, der sicher ein eher seltener Gast im Blarrschen Werk ist, in seinem ‚Fliegenden Holländer' zur Darstellung des Sturmes nutzt.



Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem.* Satz 4, T. 61 (aus Oiseaux II)

‚Oiseaux II', im Klavier als Kontrast beginnend, ist zunächst nah an Vogelstimmen orientiert, zart und transparent angelegt. Ein Calmo überschriebener Zwischenteil, konstituiert auf sechstönige Akkorde des Klaviers schließt sich an, eine eng verzahnte Verarbeitung von Vogelrufen und maqam folgt. Noch einmal ist der Wind, ‚Vent II' zu hören, bevor eine viertaktige Coda, Reminiszenz an den kleinen ostpreußischen cantus firmus „Lied der dunklen Wälder" das Werk abschließt.

Nach der strukturellen Dichte des ‚Canon ritmique', dem harten und stringenten Impetus der ‚Chaîne', direkt folgend auf die innige, dichte Kontrapunktik des kleinen Magnificat, überrascht dieser Schlußsatz durch sein offenes, fragiles Erscheinungsbild; wie ausgedünnt wirkt er als Teilchen einer Erinnerung. Bezeichnend ist der Schlussklang, der bereits auf das Cello und damit jede Tiefe verzichtet, eine große Terz in der Violine, die darüber liegende Quarte der Klarinette ergänzt zum d-Moll Sextakkord, zwei sehr hohe einzelne Achtel, wie Punkte mit dem Ton „c" im Klavier wirken wie ein Echo eines Vogelrufes darüber, lyrischer Ausklang eines Kammermusikwerkes, das die ersten Studien und Eindrücke des kompositorischen Lebensweges wieder aufgegriffen und weiterverarbeitet hat.

vom Tod und vom Weiterleben. Olivier Messiaens Lehrer Maurice Emmanuel, in: *Olivier Messiaen und die französische Tradition*, hrsg. von Stefan Keym und Peter Jost. Köln 2013

B. 3.2.3. Sinfonie III „Zum ewigen Frieden“ (BlarrVz II-10)

In dem biographisch durch das einschneidende Ereignis des Todes seiner ersten Ehefrau Margret (2003) geprägten Jahr 2004 entsteht außer dem genannten Quatuor das Requiem für seine Frau, die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (auch „Gotteszeit-Menschenzeit“, BlarrVz IV-24) und die dritte Sinfonie, die in Besetzung und Klarheit der Faktur am Stil der Wiener Klassik, insbesondere dem Joseph Haydns orientiert ist.

Gewidmet ist die Sinfonie dem ehemaligen Lehrer Krysztof Penderecki zu dessem siebzigstem Geburtstag im Jahre 2003. Blarrs eigener siebzigster Geburtstag im Jahre 2004 wurde durch die Uraufführung entsprechend gewürdigt.

Die Anlage ist viersätzig mit Assoziationen zu den klassischen Vorgaben. Alle Sätze weisen wie in den beiden vorhergehenden Sinfonien mehrere Unterteilungen auf:

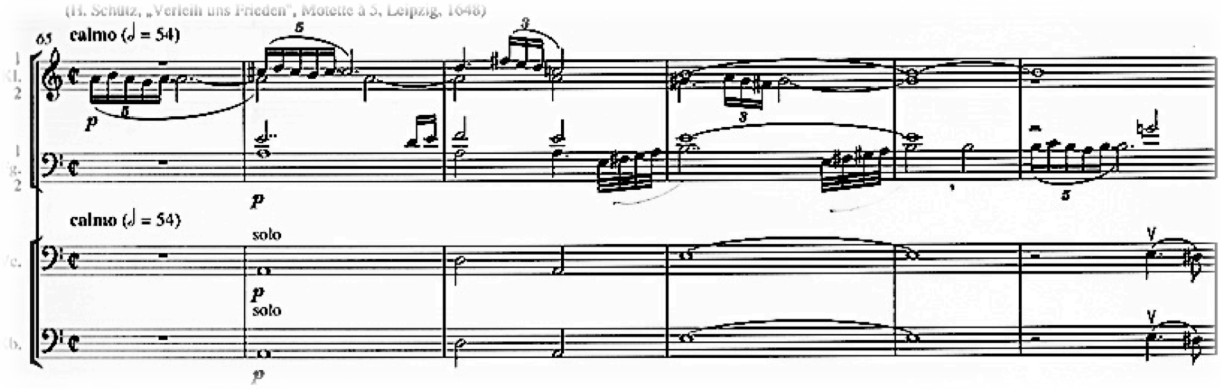
I. Dedicatio
   Calmo- piu mosso - Allegro - Tempo di marcia - calmo - Allegro -Finalis
II. Freies Spiel der Empfindungen
   (Fuga canonica)[404]
III. Kant und die Grasmücke
   Gartengrasmücke - Dornengrasmücke - Klappergrasmücke - Storchenquartett
IV. -„Feuer“
   ohne Angabe - calmo - piu mosso - Tempo calmo-„Orni prussiae“ (Sperlingskanon) - Calmo (H. Schütz, ‚Verleih uns’) -„Die Glocke von Königsberg“ - Coda (Tempo calmo)

Nach der politischen Wende von 1989 war es Blarr immer mehr möglich, Kontakt nach Ostpreußen zu suchen und zu pflegen. Seine 3. Sinfonie ist aus diesem Bestreben heraus dem Andenken Immanuel Kants gewidmet und stellt damit ein direkte Beziehung zum heutigen Kaliningrad (Königsberg) her. Der Untertitel „ Zum ewigen Frieden“ – in honorem Immanuel Kant - bezieht sich auf einen zentralen Begriff des kantschen Spätwerks, in dem unsere neuzeitliche Auffassung des Friedens in Politik und Gesellschaft durch dessen Bestimmung aus Vernunft und Recht entwickelt wird.[405] Kants Schrift mit ihren sechs Präliminarartikeln und drei Definitivartikeln nebst Zusätzen und Anhängen ist bis heute konstitutiv für die politische Ordnung geblieben.

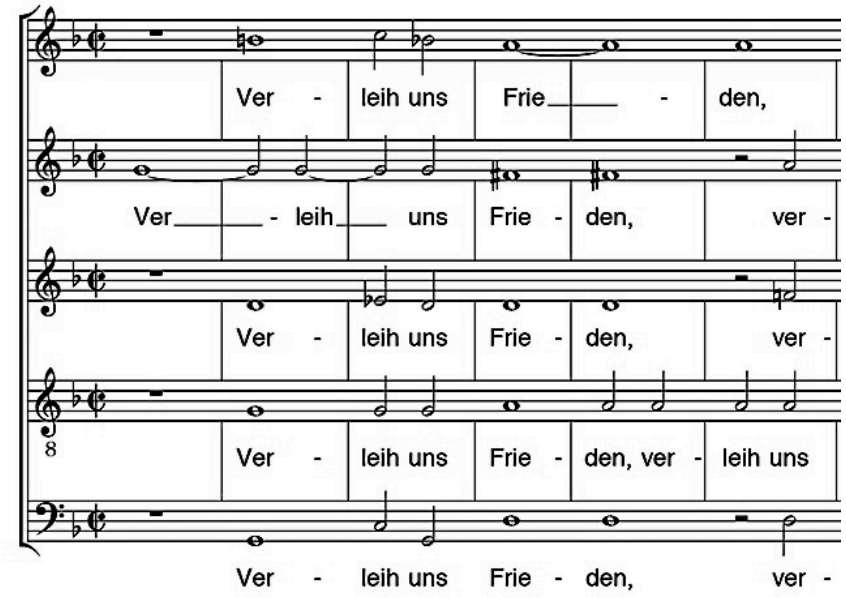
[404] Als Fuge beginnend enthält dieser Satz eine disparate Abfolge homophoner und kontrapunktischer Teile.

[405] Kant, Immanuel: *Zum ewigen Frieden*. 1. Auflage Königsberg 1795; hier nach: Otfrid Höff (Hrsg.) Immanuel Kant, Zum ewigen Frieden. 3. bearbeitete Auflage, Akademie-Verlag, Berlin 2011

Zur akustischen Darstellung des Begriffs nutzt Blarr den Satz „Verleih uns Frieden genädiglich“ von Heinrich Schütz,[406] intavoliert für Klarinetten, Fagotte, Cello und Kontrabass. Inwieweit die Verwendung und tropierende bzw. kolorierende Bearbeitung dieser Motette zu fünf Stimmen eine Brücke bildet zwischen der politisch-philosophischen Thematik und dem aktuellen persönlichen Erlebnis des Todes des nächststehenden Menschen muss dahingestellt bleiben.



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*. Satz 1, T. 65 ff, Intavolierung und Transposition[407]



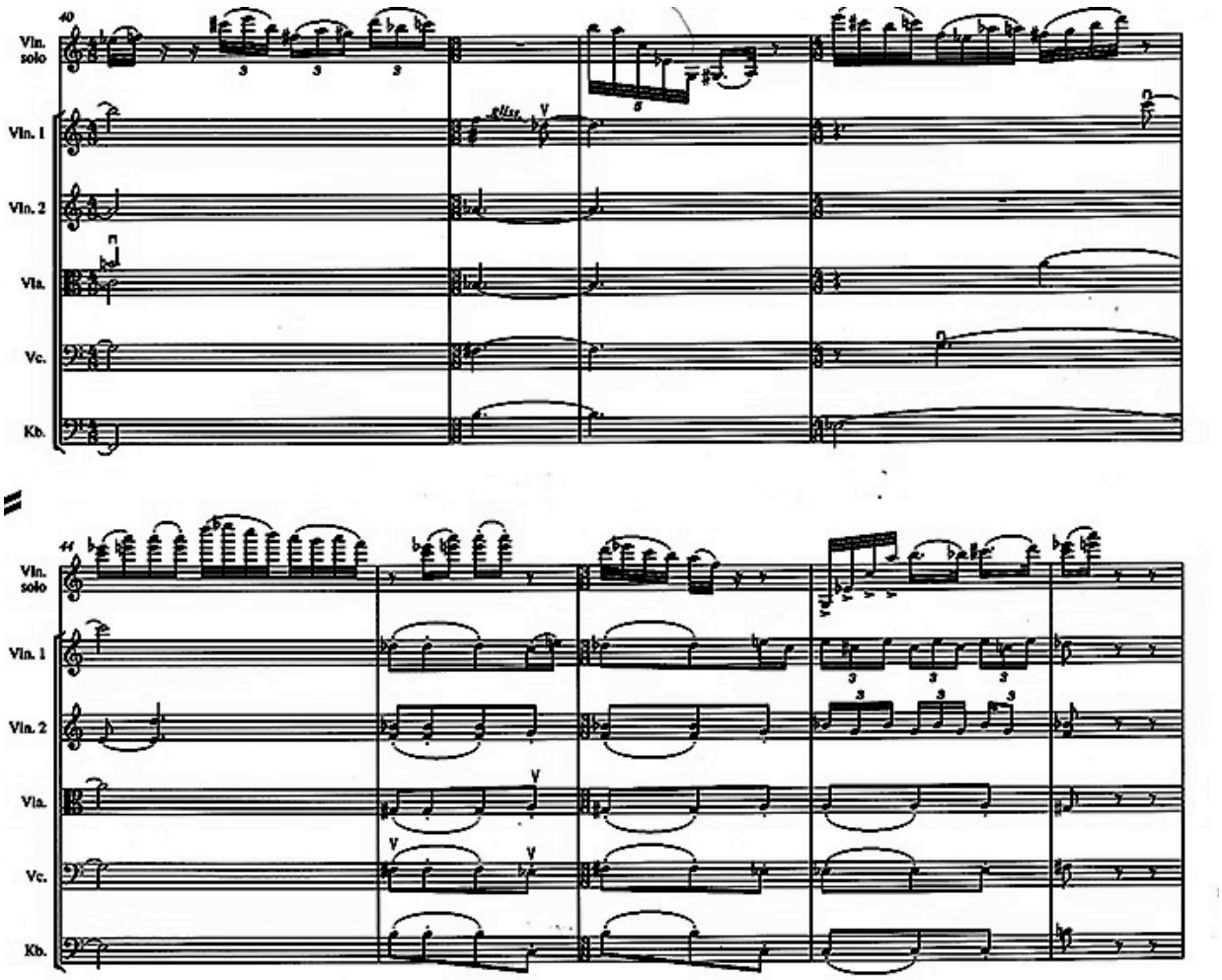
Schütz, H.: Motette *Verleih uns Frieden genädiglich,* T. 1-6

„Die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen (die von außen erzeugt werden), und das sich gleichwohl doch muss allgemein mitteilen lassen, kann nicht anders, als die Proportion der verschiedenen Grade der Stimmung (Spannung) des Sinns, dem die Empfindung angehört, d.i. den Ton desselben, betreffen; und in dieser weitläuftigen Bedeutung des Worts kann sie in das künstliche Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des Gesichts, mithin in Musik und Farbenkunst, ein-

[406] Schütz, Heinrich: *Verleih uns Frieden genädiglich*, Motette zu 5 Stimmen, Leipzig 1648
[407] Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Düsseldorf 2004. Die Transposition verweist auf den zu Schütz Zeiten höheren ‚Chorton’. Die Differenz nimmt Blarr hier mit einem Ganzton an.

geteilt werden“ definiert Kant selbst.[408] Blarr verwendet den Begriff titelgebend für den zweiten Satz.

Mit einem anderen Bild, der bekannten Geschichte von der Grasmücke wird ein weiteres Moment aus Kants Biographie, eingeführt: Kant wurde allgemein ein großes Interesse an Vögeln nachgesagt. Das Ausbleiben einer Grasmücke im Frühjahr, die ihn regelmäßig besucht hatte, bereitete ihm Sorge.[409] Recht bekannt ist auch der Roman „Kant und die Grasmücke“ von Hermann Harder aus dem Jahre 1933.[410] Dieses Motiv greift Blarr auf.



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* T. 40 ff, „Dornengrasmücke“

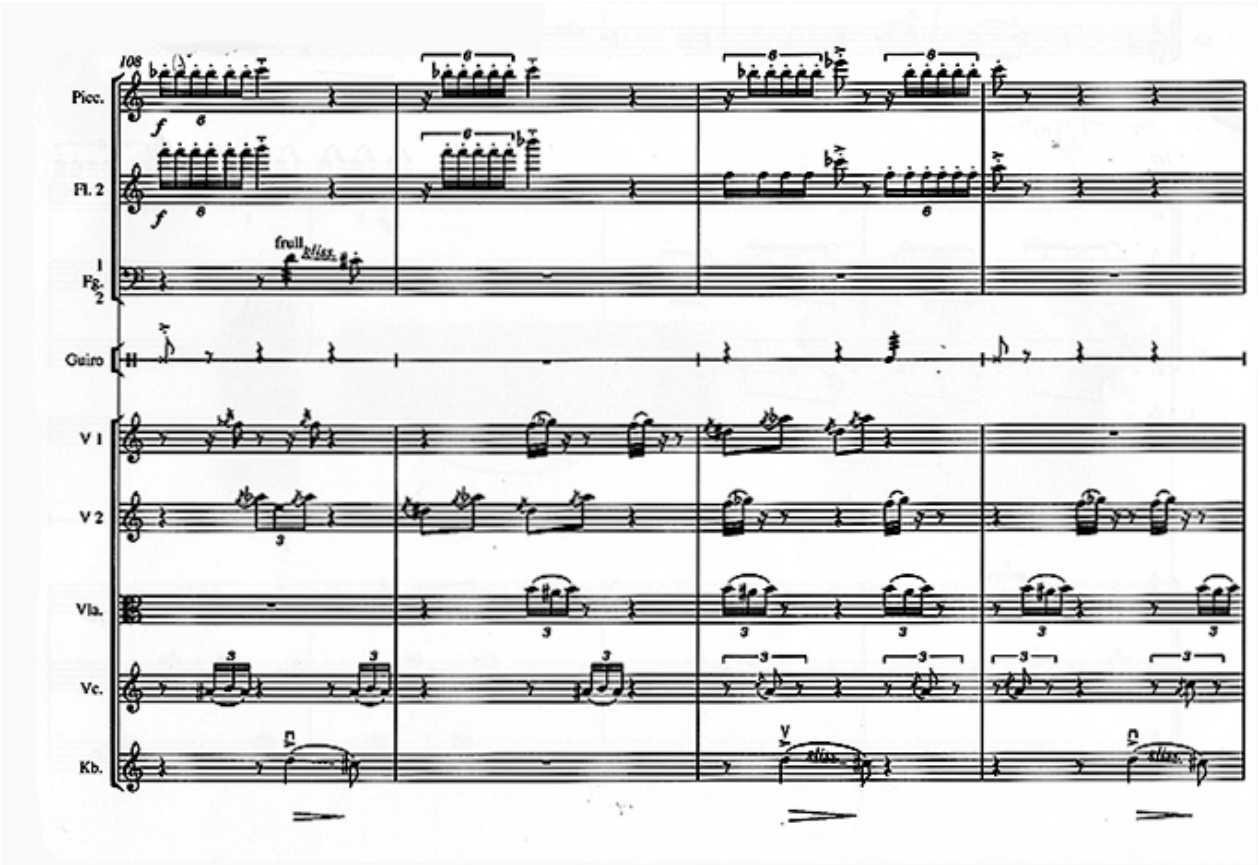
Im vierten Satz findet sich ein ausgiebiger Abschnitt schwirrenden Klanges: „Orni prussiae“ (Sperlingskanon). Wie schon bei der Arbeit am „Quatuor in honorem Olivier Messiaen“ war Blarr dabei von den Arbeiten Heinz Tiessens bewegt, der

[408] Kant, I.: *Kritik der Urteilskraft*. 2. Buch § 51, Von der Einteilung der schönen Künste. Neuausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1983

[409] vgl. Ritzel, Wolfgang: *Immanuel Kant, eine Biographie*. De Gruyter, Berlin 1985; S. 629

[410] Harder ist allerdings einer der führenden Propagandisten der Ära des Nationalsozialismus. Von ihm stammt das Trutzlied „Deutschland und Deutsch Österreich“ mit der signifikanten Zeile „Brüder in dem Bruderland hebt das Sonnenzeichen“, das von Hugo Distler seinerzeit vertont wurde. Vgl. Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. Kiel 2004; CD-Rom-Lexikon, S. 1190f.

bereits 1915 ein Septett über den Vogelgesang, das „Amsel-Septett“ für Flöte, Klarinette, Horn und vier Streicher geschrieben hatte sowie 1953 ein Buch „Musik der Natur- Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges“.[411] Der 1887 in Königsberg geborene Tiessen war Lehrer u.a. von Sergiu Celibidache wie auch des Blarr-Freundes, des deutsch-israelischen Komponisten Josef Tal.



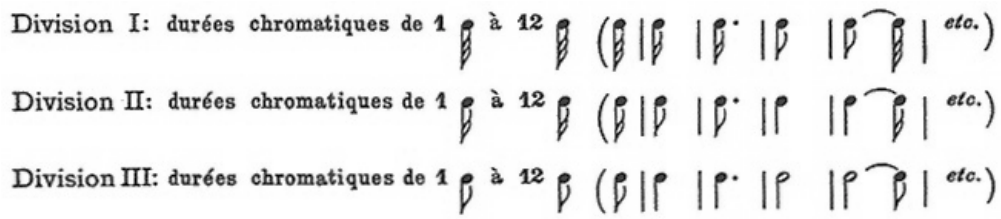
Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 3, T. 108 ff. Auszug „Sperlingskanon“

So lag es nahe, mit „Orni prussiae“[412] direkt auf das Werk Tiessens und die Vögel seiner Heimat Bezug zu nehmen. An der Grasmücke faszinierte Blarr der Reichtum ihres Gesanges, der musikalisch alleine als Abbildung ohne Verarbeitung wie bei Messiaen seine Wirkung entfaltet.[413]

Hinter der Satzbezeichnung „Feuer“ für den vierten Satz mag ein schnelles Aufbrausen, toccatisches Inferno oder ähnliches erwartet werden. Statt dessen findet sich ein streng durchkonstruiertes kanonisches Gefüge aus rhythmischen Ketten mit ganz allmählicher Beschleunigung von der punktierten Halben über Viertel, Viertelquintolen, Achtel, Achteltriolen, Sechzehntel, Sechzentelquintolen und einer ebensolchen Verlangsamung: Intellektuelle Konstruktion par excellence, die zurückweist auf die ersten Werke Blarrs wie „Trinité“ für drei Vibra-

[411] Tiessen, Heinz: *Musik der Natur- Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges*. Atlantis, Zürich 1953
[412] vgl. auch S. 211
[413] vgl. S. 487f.

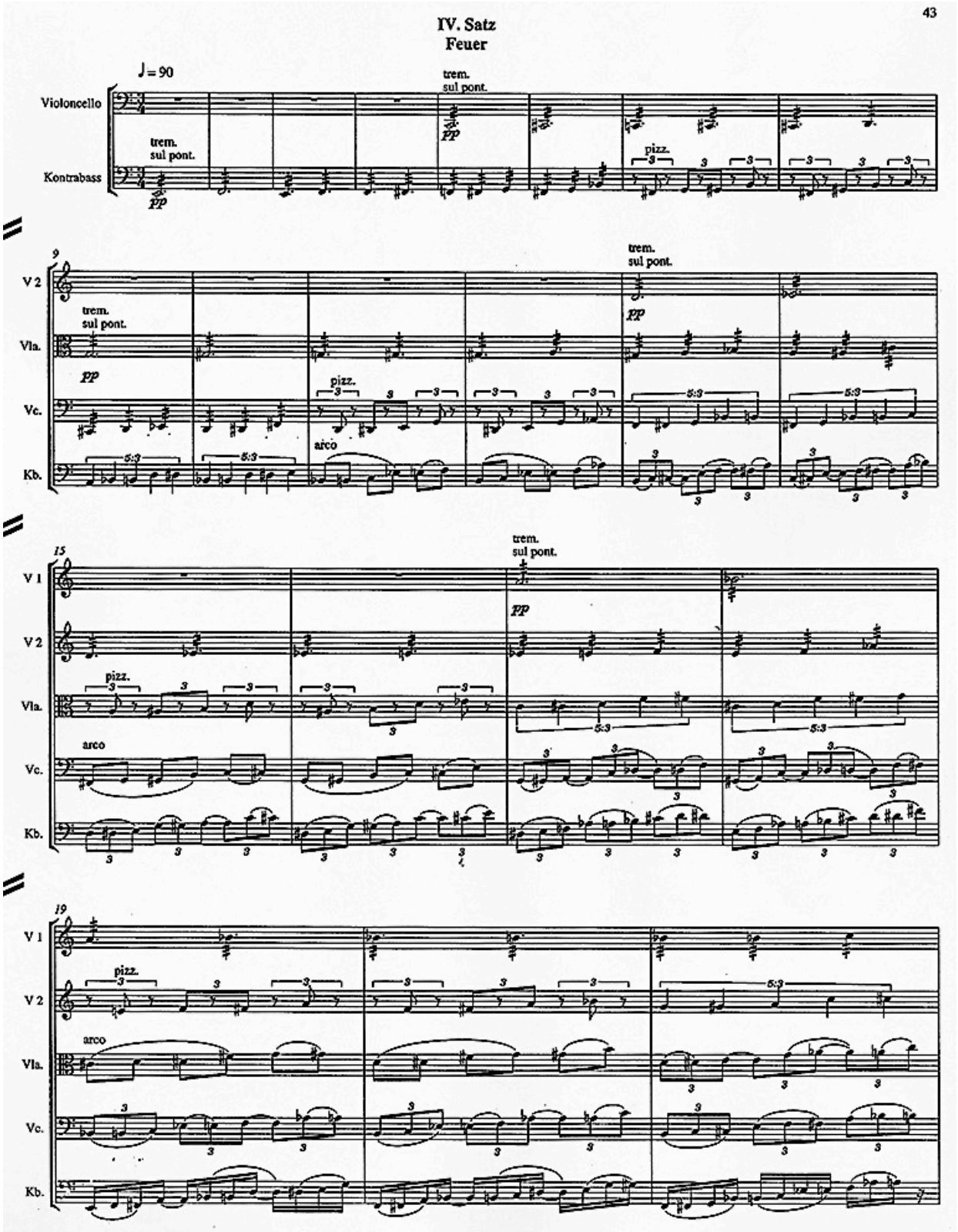
phone. Die Frage der Zeitstruktur wird hier noch einmal neu diskutiert, in einer strengen Logik zelebriert. Eine Intervallreihe aus drei kleinen Sekunden und einer kleinen Terz, die durch Addition jeweils einer kleinen Sekunde weiterentwickelt werden, zeigt eine Art der Umsetzung der rhythmischen „durées chromatiques“ Messiaens in melodische Parameter: Wie dort (bei Messiaen) jeweils ein fester Notenwert hinzuaddiert wird zu den bereits verwendeten Notenwerten, so wird hier (bei Blarr) jeweils ein bestimmter kleiner Intervallwert hinzuaddiert. Pate der titelgebenden Idee für diesen Satz ist der Titel „de igne“ – ‚Über das Feuer’ von Kants Promotionsschrift. So wird verständlich, warum Blarrs Musik hier keineswegs ein loderndes Ungeordnetes abbildet, sondern strikt logisch durchkonstruiert ist. Nahe steht diese Konstruktion, die auf Addition (in diesem Fall von Tonhöhen) fußt, dem im gleichen Jahr entstandenen „Chaîne“ [414] aus dem ‚Quatuor für Olivier Messiaen’ oder dem Intervallfächer etwa im Orgelwerk „Sei willkommen“. [415] Ursprünglich geht der Gedanke der kontinuierlichen Addition innerhalb eines bestimmten Parameters zurück auf die Anordnung von Dauern bei Messiaen:



Messiaen, O.: Struktur der Dauern in den *Mode de valeurs* [416]

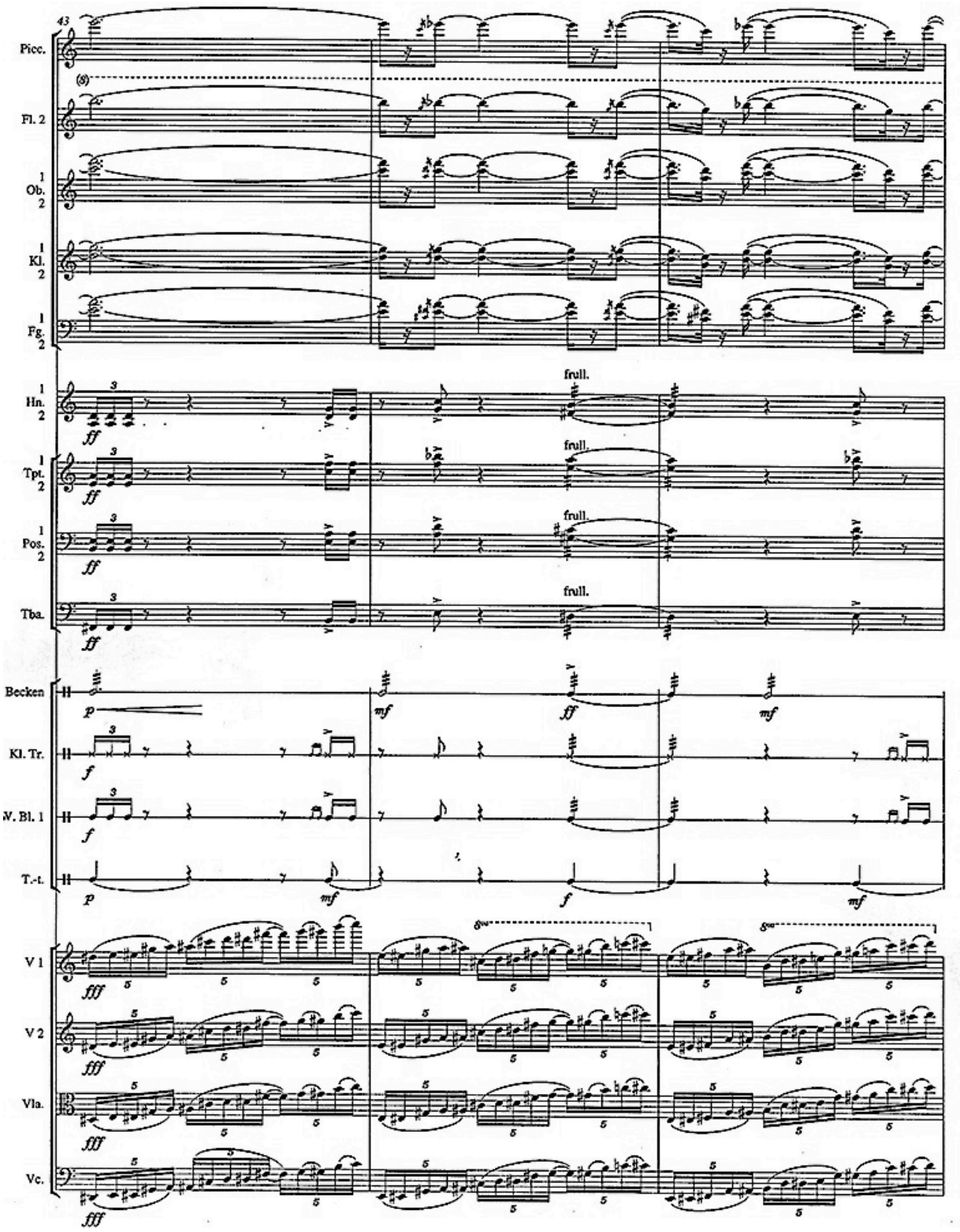
Diese Grundidee der ständigen Weiterentwicklung wird hier bei Blarr durch den Kanon im Sext bzw. dann durchgehend Quintabstand zwischen den Streichegruppen (vgl. die erste Verwendung des Quintfächers in der „Hommage“ von 1963 [417]) und die quasi ständige gegenläufige Verkleinerung der metrischen Werte noch verdichtet. Die Entwicklung der Dynamik vom Pianissimo bis zum Fortissimo unterstützt diesen Verlauf:

[414] vgl. S. 207, Notenbeispiel
[415] vgl S.202, Notenbeispiel
[416] Messiaen, O.: *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie* (1949-1992), Deutsche Auswahlausgabe, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Karl A. Rickenbacher und Herbert Schneider. Hildesheim 2012; S. 229
[417] vgl. S.41ff.



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 4, T. 1 ff. Aufbau der rhythmischen Ketten

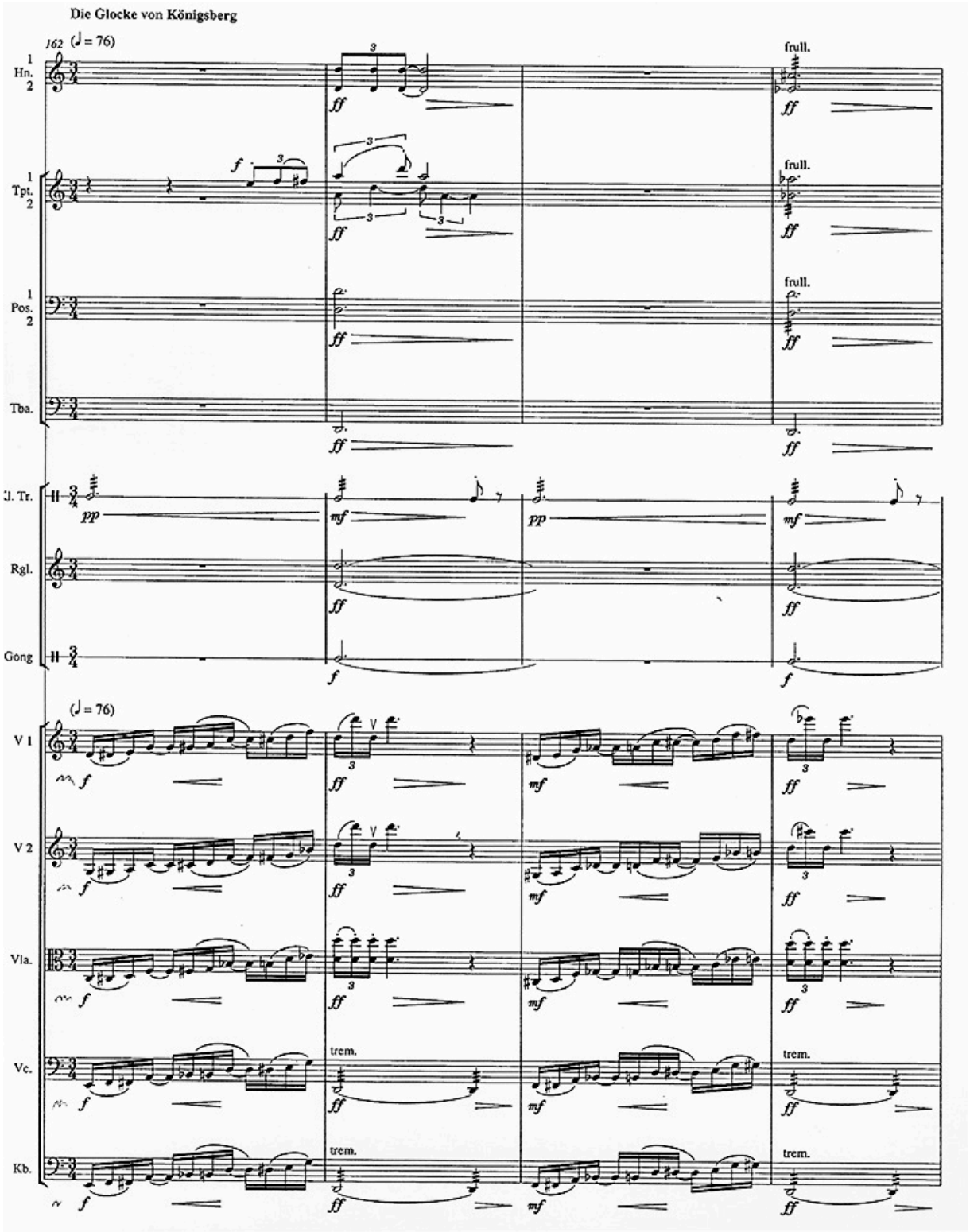
Rhythmische und intervallische Entwicklung sind hier eng verzahnt und bedingen einander. Mit einer stringenten Verdichtung werden nach und nach die verschiedenen Instrumentengruppen „aufregistriert“. Nach einem Höhepunkt der Verdichtung folgt ein allmählicher, ebenso durchkonstruierter Abbau.



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 4, T. 43 ff., entwickelte Phase

Für das Orchester des Düsseldorfer Altstadtherbstes geschrieben und von diesem unter Leitung von Blarrs erstem Nachfolger an der Neanderkirche, Martin Schmeding, im Herbst 2004 uraufgeführt zeichnen Besetzung und Faktur der Partitur klare Beschränkung und Konzentration, ganz im Sinne der Klassik auf. Lediglich doppeltes Holz, je zwei Hörner, Trompeten, Posaunen und eine Tuba, und Streichorchester; dazu tritt ein wohl breit gefächerter, im Verhältnis zur zweiten Sinfonie aber moderater Schlagzeugapparat.

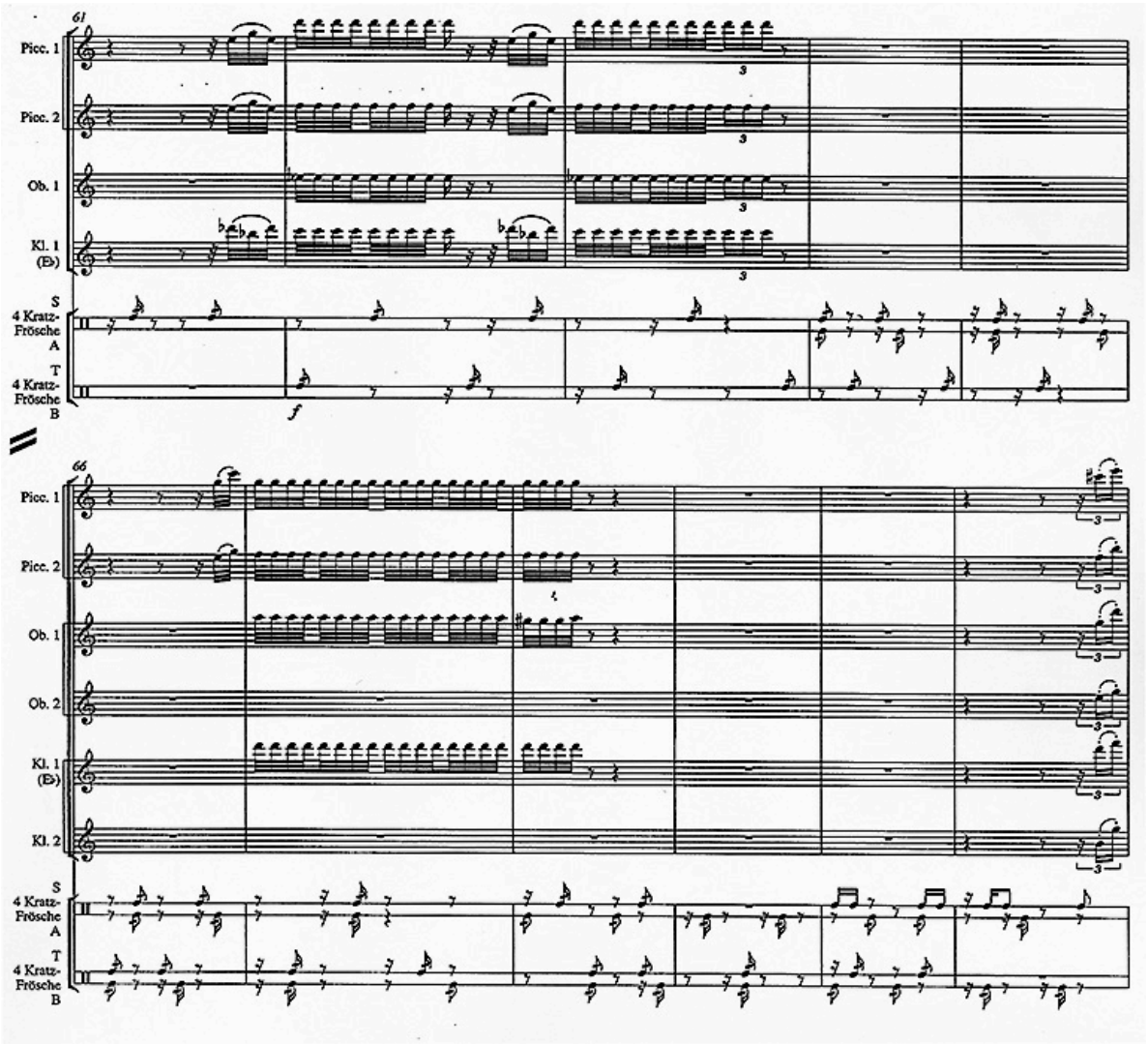
In dieser Sinfonie Blarrs haben die Blechbläser ganz gegen seine Gewohnheit wenig zu tun, lediglich am Ende des ersten Satzes, für 16 Takte im zweiten Satz und eben der bei der „Glocke von Königsberg“ sind sie eingesetzt: Zum Ende des vierten Satzes gibt es dichte Bläsersätze, die in Intervallstruktur und Motivik mit kleinen Sechzehnteltriolen und Oktav – bzw. kleinem Nonintervall über dem Ton „d“ charakterisiert sind.



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*, Satz 4, T. 162 ff.

Das Ende des zweiten Satzes bildet eine kleine virtuose „T'ruah" von ganzen sechzehn Takten.

Hingegen wird das Holzbläserensemble sehr intensiv verwendet. Für die Beschreibung der Gartengrasmücke geben zwei Piccoloflöten ein freies, brillantes Duett. Die Dornengrasmücke hingegen ist der Solovioline anvertraut, für die Klappergrasmücke treten zu den Holzbläsern vier „Kratzfrösche", eigene Sonderinstrumente, hinzu. [418]



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*, Satz 3, T. 62ff. , hohe Bläser und „Kratzfrösche" zur Darstellung der Klappergrasmücke

Auch diese Sinfonie steht in enger Beziehung zu einer Fassung für Tasteninstrument: Der erste Satz entstand zunächst als Orgelversion, uraufgeführt in Darmstadt 2004. Die Umsetzung dieses ersten Satzes für Orchester erklang im Juni 2004 in Königsberg. Eine weitere Gesamtaufführung im Jahre 2005 fand in Allenstein, im ehemaligen Ostpreussen, statt.[419]

[418] Der „Kratzfrosch" besteht aus einem kammartig eingesägten Holzstück, ähnlich dem „Guirro", jedoch dunkler klingend.

[419] Telefonische Nachricht Blarrs zur Klärung vom 7. März 2013.

B. 3.3. opera ultima

B. 3.3.1. Das Oratorium „Die Himmelfahrt“ (BlarrVz IV-27)

Dem letzten der Person Jesus gewidmeten Hochfest des Kirchenjahres widmet sich Blarr in seinem vierten Oratorium „Die Himmelfahrt“ aus dem Jahre 2010.

Sind Passion und Weihnachten häufige Sujets, wird gelegentlich noch die Ostergeschichte vertont, so kennt die Musikgeschichte kaum weitere Oratorien, die sich dem Thema der Himmelfahrt widmen, ungeachtet der anschaulichen Bildhaftigkeit des Themas. Bach bezeichnete seine Kantate „Lobet Gott in seinen Reichen“ als „Oratorium in Festo Ascensionis“, wobei das Stück mit einer Aufführungsdauer von etwa 30 Minuten in der traditionellen Zählung den Kantaten zugeordnet ist.[420]

Diese grundsätzliche Schwierigkeit einer allgemeingültigen Abgrenzung nach Gattungen findet sich ja auch im Blarrschen Gesamtwerk in Bezug auf die durch biblische Handlung und Satzanordnung von Chören, erzählenden Rezitativen und Arien geprägten Werke.

In der Satzanlage des Blarrschen Großwerkes sind diese alten Formen, Arie, Rezitativ oder Chor gut zu erkennen. Besondere Verwendung finden bei Blarr reine Instrumentalsätze und Vokalisen bis hin zu einem Einschub für Orgel solo, dem von ihm so genannten „Holy Tango“. Solche Instrumentalsätze sind natürlich auch als „Symphoniae“ in den klassischen Vorbildern geläufig. Ihre Häufigkeit und bildhaft programmatische Funktion, insbesondere durch die Erweiterung um die Stimme als textlos agierendem Instrument machen sie dennoch zu einem besonderen gestalterischen Element im vorliegenden Werk.

Ein Grund für die so seltene Ausgestaltung des Themas mag in seiner theologischen Schwierigkeit und in der Kürze der Handlung im Lukasbericht der Apostelgeschichte liegen.

Das jüdische Altertum wie die klassische griechisch-römische Antike kennt eine Vielzahl von Himmelfahrtserzählungen bzw. Himmelsreisen: *„ein anständiger Held musste halt in den Himmel auffahren...“* [421] Der Eintritt in die göttliche Sphäre, manchesmal auch Reisen mit Wagen über den Himmel sind uns aus der klassischen Sagenwelt bekannt. Die biblische Himmelfahrtserzählung des AT[422] verarbeitet Blarr als großangelegten Teil seines Oratoriums: Der zweite Hauptteil des dreiteiligen Werkes vertont die Erzählung vom Propheten Elija und seiner Auffahrt. Das NT kennt insgesamt drei Stellen, an denen Jesus eine Beziehung zu

[420] vgl. Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten*. Bärenreiter, Kassel 1999

[421] Blarr bei der Übergabe der Partitur an den Verfasser im Herbst 2012. Ungeachtet dieser scherzhaften Äußerung geht es Blarr vor allem um die Vergegenwärtigung der Person Jesus und seiner Wiederkunft, nicht um Heldenverehrung, wie er im Vorwort des Klavierauszuges von 2010 ausdrücklich betont.

[422] Altes Testament, analog im folgenden NT: Neues Testament.

Elija zugeordnet wird: Auf dem Berg der Verklärung, bei den letzten Worten am Kreuz und eben bildhaft ohne Nennung des Elija, aber für den damaligen jüdischen Leser sofort erkennbar in der hier erörterten Himmelfahrtserzählung. Da sich der Evangelist Lukas auch besonders an die griechischen Leser des Mittelmeerraumes wendet, mag es für diese eher die Parallelität zu Mythen des Zeus, Herkules oder Hermes gewesen sein. Lukas nutzt diese Parallelität um für seinen Leser den bildhaften Beweis zu führen, dass Jesus Gott und Mensch zugleich ist.

Dem theologischen Hintergrund der bei Lukas im Bild dargestellten Rückkehr Jesus zum Vater trägt Blarr Rechnung durch die parallele Verarbeitung der eigentlichen Himmelfahrtserzählung mit den Abschiedsreden Jesus an seine Jünger aus dem Johannesevangelium. Nach eigenem Bekunden haben ihn hierzu die Theologen Hans Joachim Iwand und Bruce Schein angeregt.[423] Diese Zusammenstellung entspricht auch der gottesdienstlichen Leseordnung der katholischen Kirche in der Zeit vor Pfingsten.

Bereits bei den anderen drei Oratorien kommt der Textauswahl eine große Bedeutung zu. Waren es bisher Zusammensetzungen aus Bibeltext und kommentierenden ausgesuchten Texten, so enthält „Die Himmelfahrt“ ausschließlich Worte der Bibel, diese aber mit großer Sorgfalt und fundierter Kenntnis der Theologie und Tradition zusammengestellt. Das Charakteristikum der Mehrsprachigkeit in Blarrs Oratorien wird noch erweitert. Ganze Passagen erscheinen in Originalsprache und Übersetzungen, um sowohl den Ort der Herkunft über das Wort zu markieren, wie Verständlichkeit zu gewährleisten. Der Vorspruch der eigentlichen Kernerzählung wird von Sprechern in vier Sprachen vorgetragen, wobei die vierte je nach Aufführungsort unterschiedlich ausgewählt werden soll.[424]

Folgende Übersicht diene zur Verdeutlichung der Textkompilation:

Teil I

Ouvertüre, Verse aus Ps. 47, deutsch

darin Cadenza I

Teil II

Die Auffahrt des Elias, hebräisch

1. Bericht, 2. Buch der Könige, Kap. 2, Vs. 1-6
2. Das Lied vom Jordan, Vokalise (Sopran), *darin Cadenza II*
3. Bericht, Vs. 7-11
4. Der Wirbelsturm (nur Orchester)
5. Bericht Vs. 11b-14

[423] Blarr, O. G.: *Vorwort zum Klavierauszug*, Düsseldorf, King-David-music 2010

[424] In der Partitur ist diese vierte Sprache neben dem originalen Altgriechisch, Englisch und Deutsch das Arabische, da eine Aufführung in der Himmelfahrtskirche in Jerusalem, nahe den arabischen Gebieten geplant war, die allerdings bis heute nicht zustande kam.

Teil III

Die Auffahrt Jesu, viersprachig, deutsch

1. Vorspruch, Apg. Kap. 1, Vs. 1-3, vier Sprachen
2. Der mystische Teppich, Vokalise (Orchester und Chor)
3. Bericht, Apg. Kap. 1, Vs. 4-5
4. Jesus, Joh. Kap. 20, Vs. 17b und Joh. Kap. 14, Vs. 1-3 (Abschiedsreden)
5. Coro piccolo, Joh Kap. 14, Vs. 1 (kleiner Tango, Jesus-Worte)
6. Jesus, Joh. Kap. 15, Vs. 10-11 (Abschiedsreden)
7. Coro piccolo, Reprise 7 und *Cadenza III*
8. Evangelist und Jesus Joh Kap. 17, Vs. 1a
9. Jesus, Evangelist, Jesus, Apg. Kap. 1, Vs. 8-9 und Joh. Kap. 17, Vs. 13
10. Collage „Die Glocken vom Ölberg“, Cori und Soli mit ‚Ascendo ad patrem meum’ 10 stg. lateinische Motette des Arnolt Schlick, 1520.
11. Großer Tango, Cori; Choral ‚Christ fuhr gen Himmel’
12. Die Vögel vom Ölberg (Orchester)
13. Bericht, Apg. Kap. 1, Vs. 10
14. Engelsworte Apg. Kap. 1, Vs. 11b (Sopran und Altus)
15. Bericht Apg. Kap. 1, Vs. 12, Coro, Tenor, Sopran Solo
16. Halleluja, Cori und Soli
17. Reprise aus Ps. 47, Cori und Soli
18. Sela, Cori und Soli

Der abschließende große Chor über den Ruf „Sela“ [425] wurde bei der Düsseldorfer Erstaufführung interaktiv gestaltet. Das Publikum sang das mehrstimmige ekstatische ostinato von kleinen ausgeteilten Zetteln mit, ein Element das Blarr schon einmal in der Messiaen-Hommage der sechziger Jahre mit einem Zitat aus den ‚Trois petites liturgies’ von Olivier Messiaen verwendet hatte.[426]

Das Orgelinterludium „Holy Tango III“ steht zwischen Teil II und Teil III. Die *„Cadenza“* genannten Abschnitte sind ausladende Soli, die an sich für die „oud“[427] gedacht sind, mangels entsprechender Möglichkeiten auch vom Cello übernommen werden können.

Für die Uraufführungsserie hatten sich die Kantorei Oberkassel, die Saalfelder Kantorei und der Knabenchor Ratingen bzw. die Thüringer Sängerknaben zusammengefunden. Die Aufführung in Saalfeld dirigierte Dietrich Moderssohn, in Düsseldorf-Oberkassel dirigierte Thorsten Göbel; die geplante Aufführung auf dem Ölberg konnte nicht stattfinden, wohl konnte Blarr einen Vortrag dort hal-

[425] Mehrdeutige Zeichenfolge in den Psalmtexten, auch Inschrift jüdischer Grabsteine. Hier verwendet in ähnlich abschließender Weise wie „Amen“
[426] vgl. oben S. 60, Notenbeispiel
[427] ‚Oud’ ist eine arabische Lautenform

ten mit Hörbeispielen aus den deutschen Aufführungen. Das 100-jährige Jubiläum der Himmelfahrtskirche auf dem Ölberg, dem Gelände der Kaiserin Auguste Viktoria Stiftung, war der zeitliche äußere Anlass der Komposition gewesen.

„Mit einer Uraufführung wird Saalfeld kommenden Sonntag (5. Sept. 2010., Erg. d. Verf.) *Musikgeschichte schreiben. Um 18.30 Uhr wird in der Johanneskirche das Oratorium Die Himmelfahrt von Oskar Gottlieb Blarr erstmals aufgeführt. ... Zu Gehör bringen werden es die Thüringer Sängerknaben, der Oratorienchor sowie Mitglieder des Chores der Auferstehungskirche Düsseldorf-Oberkassel, vier Solisten und die Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolstadt. Die Uraufführung leiten wird Kantor Dietrich Modersohn.“* [428]

Zu den vier Soli, Sopran, Alt, Tenor, Bass treten vier Sprecher. Drei Chöre sind vorgesehen, ein Knabenchor, kombiniert mit dem ‚Coro piccolo' als Kammerchor und der große oratorische Chor, die klassische Kantorei. Die Orchesterbesetzung verzichtet auf Streicher, die Bläser sind mit 2 Flöten (auch Piccolo bzw. Altflöte), einer Oboe, zwei Klarinetten (eine auch in hoher Es-Stimmung), je zwei Fagotten, Hörnern, Trompeten und Posaunen sowie Bassposaune, also je sieben Holz- bzw. Blechbläsern vergleichsweise ökonomisch besetzt. Harfe und mit Heftzwecken in den Hammerköpfen präpariertes Klavier treten dazu.[429] Das Schlagwerk ist wie gewohnt umfangreich. Drei Spieler werden benötigt um Röhrenglocken, Vibraphon, Glockenspiel, Becken, Triangel, Xylophon, Tamtam, Gongs bzw. Kuhglocken, Tambourin, Claves, Bongos, Tomtoms und Reko Reko zu bedienen. Sonderfarben, die eine Beziehung zum Ort der Handlung herstellen, sind Arabische Trommel, Tumbas und die Feigenrassel.

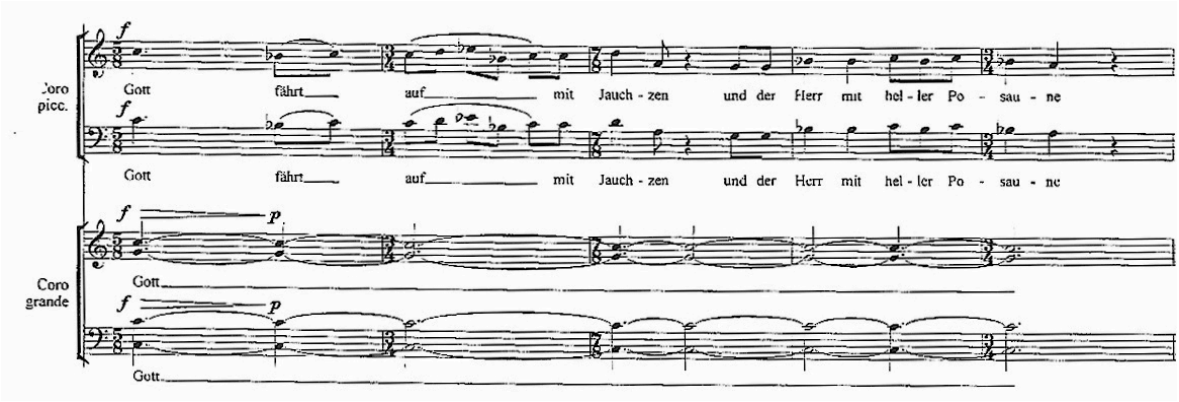
Orgel, hier verstanden als große Hauptorgel der Kirche und Oud, alternativ Violoncello, finden wie oben beschrieben als Soloinstrumente Verwendung, deren ganz eigene Passagen das Gesamtwerk gliedern. In zweiter Linie, neben ihren solistischen Teilen, übernimmt die Orgel die klangbindende Funktion, die sonst durch den Streicherapparat wahrgenommen wird.

Durch diese Instrumentenwahl bekommt das Oratorium „Die Himmelfahrt“ eine ganz eigene, unverwechselbare Klanggestalt: Orgel und Bläser mischen sich eng mit dem reichbesetzten vokalen Apparat. Perkussion und Klavier geben den atem- bzw. windgezeugten Klängen die notwenigen Impulse.

[428] Häfner, Uter, in: *Ostthüringer Zeitung* vom 31. August 2010, Saalfeld 2010. Wiederholt wurde diese Aufführung am 26. Sept. bei den Landeskirchenmusiktagen in Erfurt.
[429] vgl. S.163

B. 3.3.1.1. Teil I, Psalm 47

Vertraute - das Wort ‚tonal' wäre im Kontext nicht exakt treffend - Kombinationen in Intervallwahl und Harmonik schaffen ein helles lichtes Klangbild, wobei an Dissonanzen nicht gespart ist. Dennoch erhält das Ohr vom beginnenden Orgelpunkt „G" der Orgel mit der darüber liegenden gesummten Quinte „d" des Männerchores im einleitenden ‚calmo' Orientierung und Fundament. Nach kleinen andeutenden Melismen eröffnet der Chor mit einem sich von unten nach oben entwicklenden Klang in der Folge „g,h, cis, d, e, f, fis, gis, a, b...c....es", eine Reihe der zwölf chromatischen Töne, die dennoch eine Leiter bildet, die wiederum oktavüberschreitend angelegt ist. Versehen mit dem Text „Gott fährt auf mit Jauchzen" mündet dieser Klang in einen ausgefächerten Quintklang „c – g", über dem der Coro piccolo diesen Satz in einer diatonisch geprägten Linie wiederholt , die den Charakter eines Hauptthemas hat und den später thematischen Choral „Christ fuhr gen Himmel" andeutet:



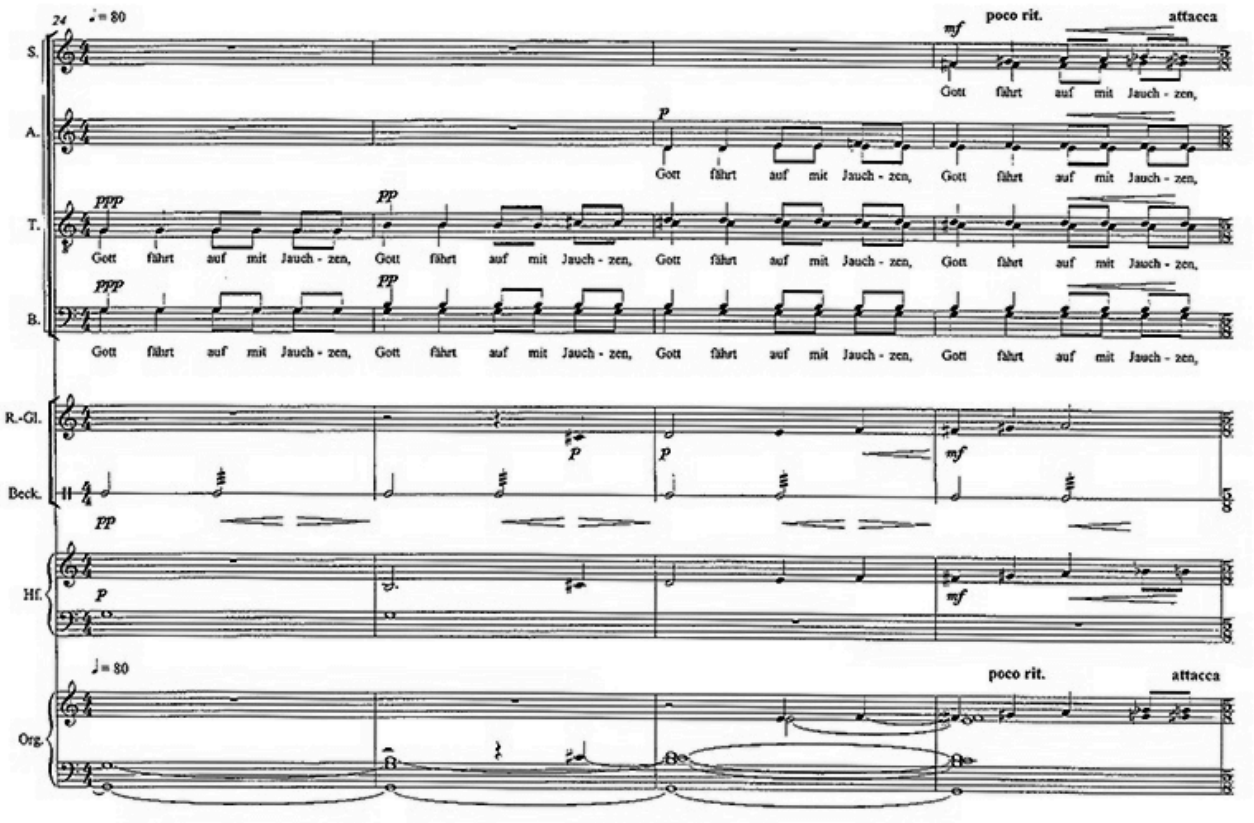
Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Partitur ; S. 4, T. 28 ff.[430]

In diesem Einleitungsteil werden dem liegenden Ton „G" sich allmählich verdichtende, je unterschiedliche gefilterte Obertonstrukturen zugeordnet. Die geläufige Naturtonreihe verzeichnet sechzehn Töne in bestimmter Anordnung bis zur vierten Oktav. Bereits Eimert und Stockhausen hatten in den späten fünfziger und sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts in ihren elektronischen Studios mit unterschiedlichen Zusammensetzungen verschiedener Sinusklänge experimentiert und damit „Tongemische" erzeugt, die neue Klangwelten erschließen sollten. Die Synthesizer (gr. *συνθέτω* = zusammensetzen, auch: komponieren) späterer Jahre tragen im Namen bereits den geschilderten Vorgang. Blarr überträgt hier gleichsam diese Verfahren auf übliche Instrumente, deren jedes bereits ja mit eigener charakteristischer Obertonstruktur ausgestattet ist, die wiederum im genauen Detail auch noch einmal unvorhersehbaren Veränderungen durch Einflüsse wie Rohrblatt, Ansatz, Registrierung unterworfen ist. Ähnlich

[430] Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* Partitur, Eigene Ausgabe: Düsseldorf 2010

wie in der Orgelsonate[431] mischen sich festgelegte Prozesse mit offenen Prozessen.

Der in den Takten 24 bis 28 entwickelte Chorklang ist also hier nicht nur harmonisch und melodisch gleichzeitig eingebracht, nicht nur Reihe und Leiter sondern gleichzeitig Klanggemisch, Einfärbung des gegebenen Grundtones.

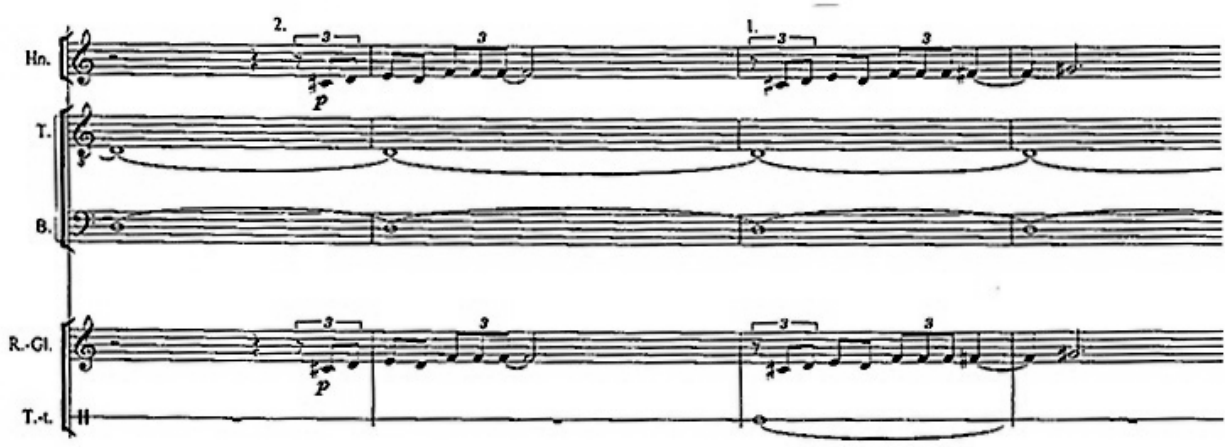


Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 3, T. 24ff.

Es fällt schwer hier von Thema bzw. Motiv zu sprechen. Es handelt sich eher um Materialdefinitionen, die den weiteren Verlauf der Komposition vorzeichnen.

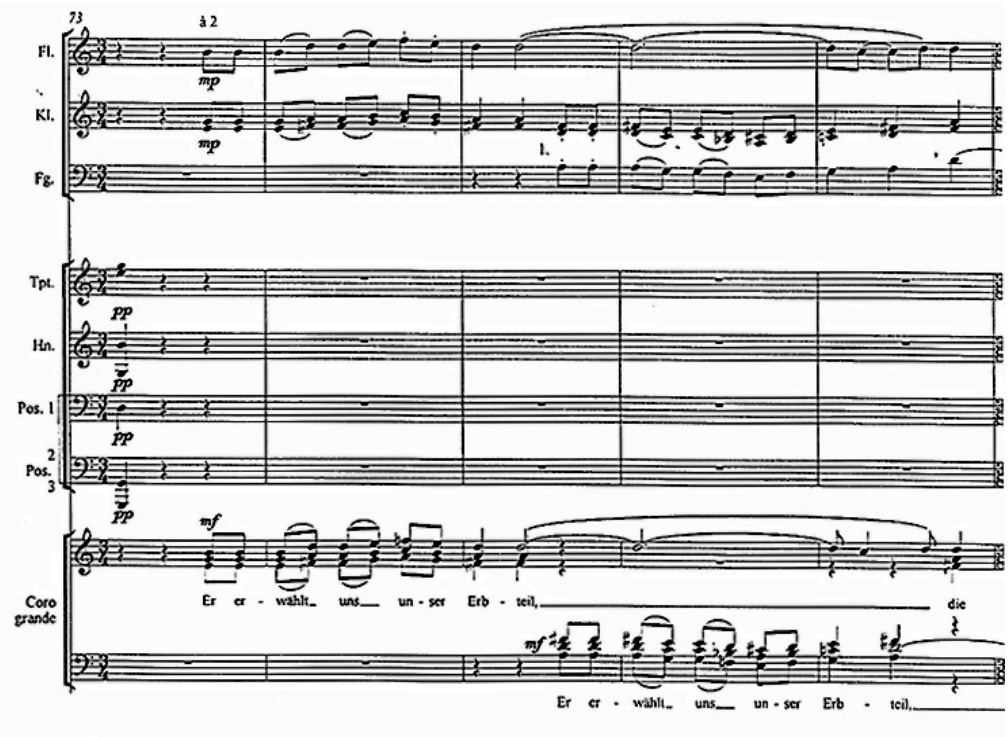
Ein kleines echtes Motiv sei noch beleuchtet, das in schöner Weise in der Kombination von Horn und Glocken die Mischung des Bläserklanges mit einem perkussiven Anstoß des Tones aufzeigt. Auch hier entsteht durch die ganz eigene Verbindung des ausklingenden Glockentones mit dem Hornklang eine dritte Ebene nicht vordefinierter Klanggestalt.

[431] vgl. die Ausführungen S. 97f. und S. 101



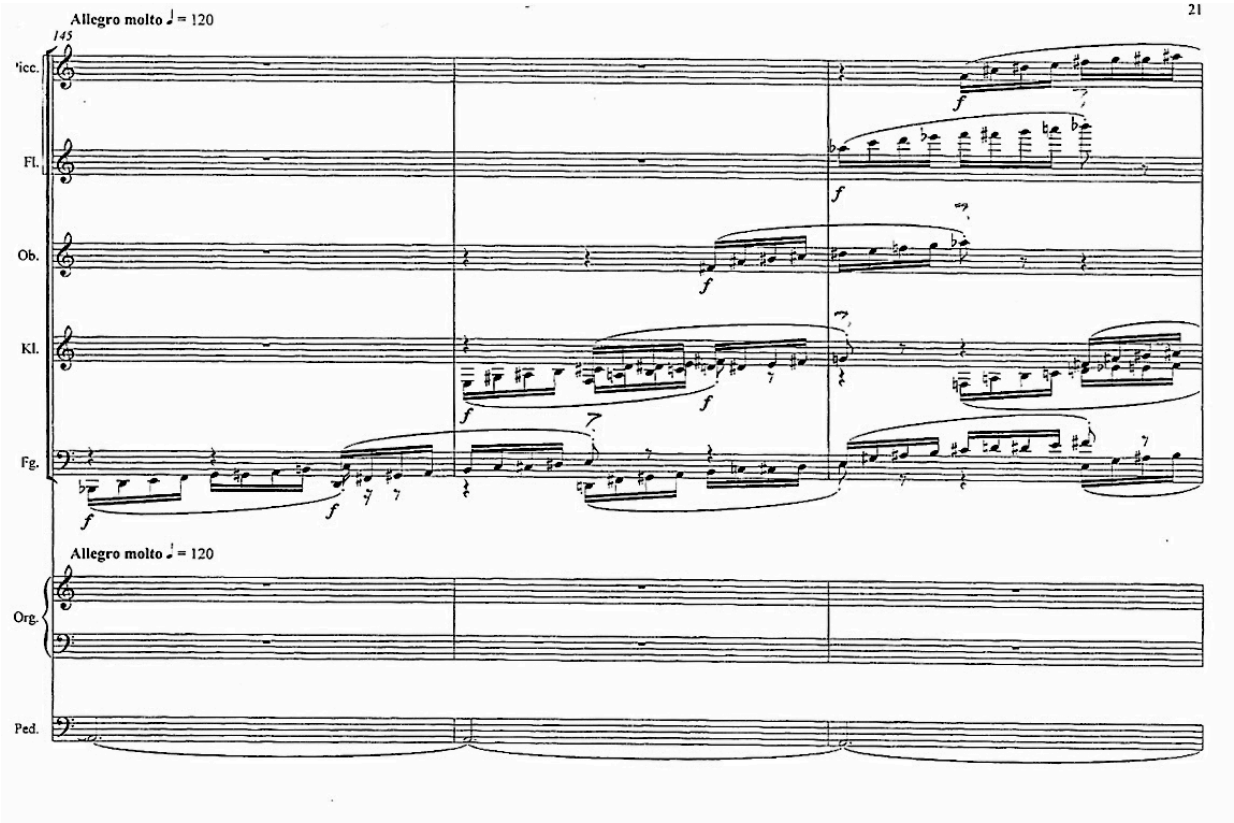
Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 2, T. 12ff

Die Parallelführung von Dreiklängen im Sinne eines Abbildes heterogener Mehrstimmigkeit war eine Grundidee der Orgelsonate von 1982. Sechsstimmige Führung je zweier dreistimmiger Dreiklangsgruppen bzw. deren Umkehrungen hatte die Evangelienpartie der Jesus-Geburt bestimmt. Auch in der Himmelfahrt findet sich diese Technik wieder, im Vergleich zur Jesus-Geburt deutlich griffiger und schlüssiger:



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 13, T. 73 ff

Strukturell prägend ist über die genannten Elemente hinaus das Intervall der großen Septime. Die Grundreihe bildet, jeweils einen Ganzton höher beginnend, einen schönen Fächer der Holzbläser an dieser Stelle:



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 21, T. 145ff

Das Wort „Sela“ des Psalms betont den hymnischen Charakter des Satzes noch einmal. Mit Holzbläsern, Maracas, Claves und Klavier entwickelt Blarr in der diatonischen Folge des „Gott fährt auf mit Jauchzen“ ein ekstatisches Motiv, das später in nochmaliger Überhöhung und vielfacher Wiederholung mit Einbeziehung aller Instrumente und des singenden Publikums das Werk beschließt.

Dieser erste Teil der „Himmelfahrt“, der zum Ende wieder in den Piano-Quintklang des Anfangs zurückkehrt, beeindruckt durch seine positive Eingängigkeit und Verständlichkeit, ohne auf die Errungenschaften der Avantgarde zu verzichten.

Die Textvorlage, Vers 6 - 10 des 47. Psalms, ist die erste Stelle der Bibel, die von Himmelfahrt spricht. Gott selbst ist es hier, der „...auffährt mit Jauchzen, der Herr mit heller Posaune“. Der Psalm deutet damit die Stellung Gottes als König, der über allen Fürsten steht, „hoch“ und erhaben ist. Für den Komponisten ist es eine besondere Inspiration, dass diese „Auffahrt“ ohne Musik nicht vonstatten gehen kann, dass Musik dem Königtum Gottes untrennbar zugeordnet ist.

B. 3.3.1.2. Teil II, Elias

Der zweite Teil des Oratoriums berichtet von der Auffahrt des Elias. Die alttestamentarische Prophetengestalt des Elias hat nicht nur im Judentum eine besondere Rolle: Elias werden messianische Züge zugeordnet. Er tut Wunder, erweckt

Tote zum Leben, gebietet den Elementen.

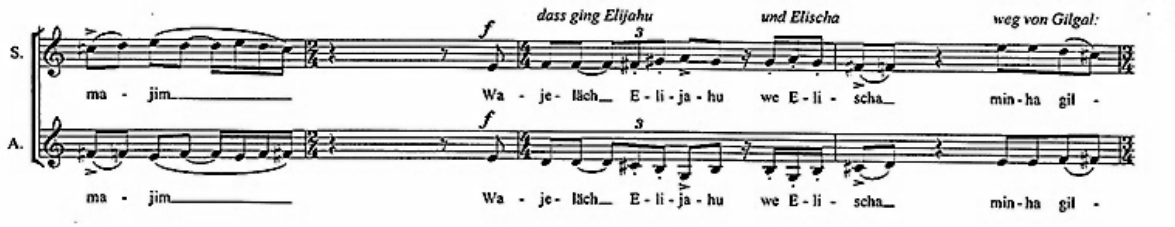
Seine „Auffahrt“ ist mit einem anderen Bild gestaltet: Elias und sein Nachfolger Elischah sind auf dem Wege von Gilgal über Bethel und Jericho - Orte früher monotheistischer Stabilität im neunten vorchristlichen Jahrhundert - zum Jordan. Sie wissen, dass dort Elias ‚weggenommen“ werden soll. Elias teilt, indem er mit seinem Mantel darauf schlägt, die Wasser des Jordan, sie können trocken hinüber gehen. Nachdem Elias mit feurigen Wagen im Unwetter in den Himmel auffährt, nimmt Elischah den Mantel und teilt mit ihm auf dem Rückweg seinerseits die Jordanfluten, sich somit als Nachfolger initiierend.

Aufgrund dieses Bildes gibt es eine Tradition, die Elias als ewig weiterlebend sich vorstellt, der vor dem Messias erneut erscheinen wird. Das NT nimmt im Matthäusevangelium mit zwei Jesuszitaten Bezug, die zumindest die Deutung ermöglichen, Johannes der Täufer sei eine Reinkarnation des Elias. Ebenso erscheint Elias auf dem Berg der Verklärung. Auf diesem Hintergrund meinen auch einige umstehende Juden in der Sterbeszene, Jesus rufe nach Elias. Auch der Koran erwähnt den Elias in der Sure 6, Vs. 85 zusammen mit Jesus und der Sure 37,Vs. 123-130 als Gerechten und Stütze des Monotheismus. Seiner Gestalt kommt in allen abrahamitischen Religionen eine besondere Rolle zu. Für Mendelssohn-Bartholdy mag die Verbindung zwischen Judentum und Christentum für die Wahl seines Stoffes für sein Elias-Oratorium von besonderer Bedeutung gewesen sein.

Neben der inhaltlichen Verbindung im Bild der Himmelfahrt gibt es für das Blarrsche Oratorium auch noch die lokale Verbindung: Blarr hatte mit der Namensgebung der neuen großen Orgel in der Auferstehungskirche in Düsseldorf-Oberkassel ja der Düsseldorfer Zeit Mendelssohns ein Denkmal gesetzt.[432] So lag die Verbindung nahe, da ja der Chor der Auferstehungskirche mit Träger der Ur- bzw. Erstaufführungen war und die Düsseldorfer Erstaufführung ebendort stattfand.

Prägende Elemente der ersten drei Oratorien Blarrs begegnen in diesem zweiten Teile wieder: Die hebräische Originalsprache der Textvorlage des 2. Buches der Könige, der Beginn des zweiten Kapitels, Verse 1-14 wird verwendet. Die erzählenden Partien sind zum Teil dem Chor anvertraut, hier nicht einer in zwei dreistimmige Blöcke geteilten Sechsstimmigkeit wie in der Jesus-Geburt und in der Ouvertüre hier sondern jeweils zweistimmig den Frauen- und Männerstimmen. Waren es seinerzeit blockhafte Parallelführungen von Dreiklängen, so sind es jetzt gespiegelte, quasi 1:1 kontrapunktische Linien zwischen Sopran und Alt bzw. Bass und Tenor des Chores.

[432] Über die „Europa-Orgel Felix Mendelssohn-Bartholdy“ vgl unten S.295ff.

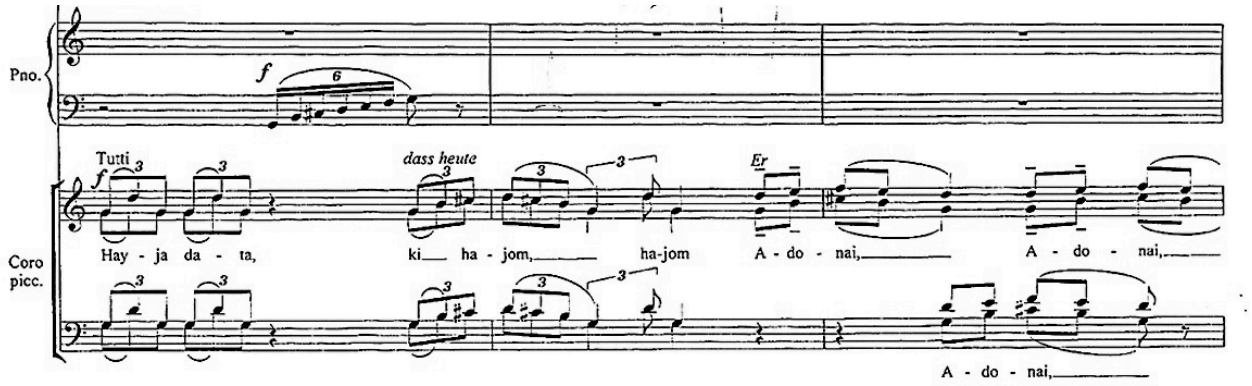


Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 31, T. 9ff

Es sprechen in der vertonten Perikope nur zwei Personen. Dem Elias ist eine solistische Basspartie zugeordnet, dem Elischah ein Altus als hohe Männerstimme. Ab Vers 7, nachdem die beiden die Prophetenjünger verlassen haben und allein sind am Ufer des Jordan, übernimmt in klassischer Weise der Solotenor die Rolle des Erzählers.

Ganz zum Ende gibt das Sopransolo eine Art oktaviertes Echo der Soliloquentenpartie, das die Erzählung über Elias beschließt.

Gerade dieser gesamte zweite Teil des Oratoriums ist in einer nur wenig verbindlichen Tonsprache gefasst: die Zusammenklänge, Intervallstrukturen und Metren haben hier einen hohen Grad von Abstraktion und Komplexität. „Ins Ohr“ gehende Passagen wie sie der Ouvertüre und insbesondere auch dem dritten Teile zu eigen sind, finden sich hier nicht bis auf die signalisierende Quinte „g-d“ des Chores „hay- ja; da-ta“ („weißt Du“), die so auch ganz signifikant den Bezug des Materials zum ersten Teil verdeutlicht.



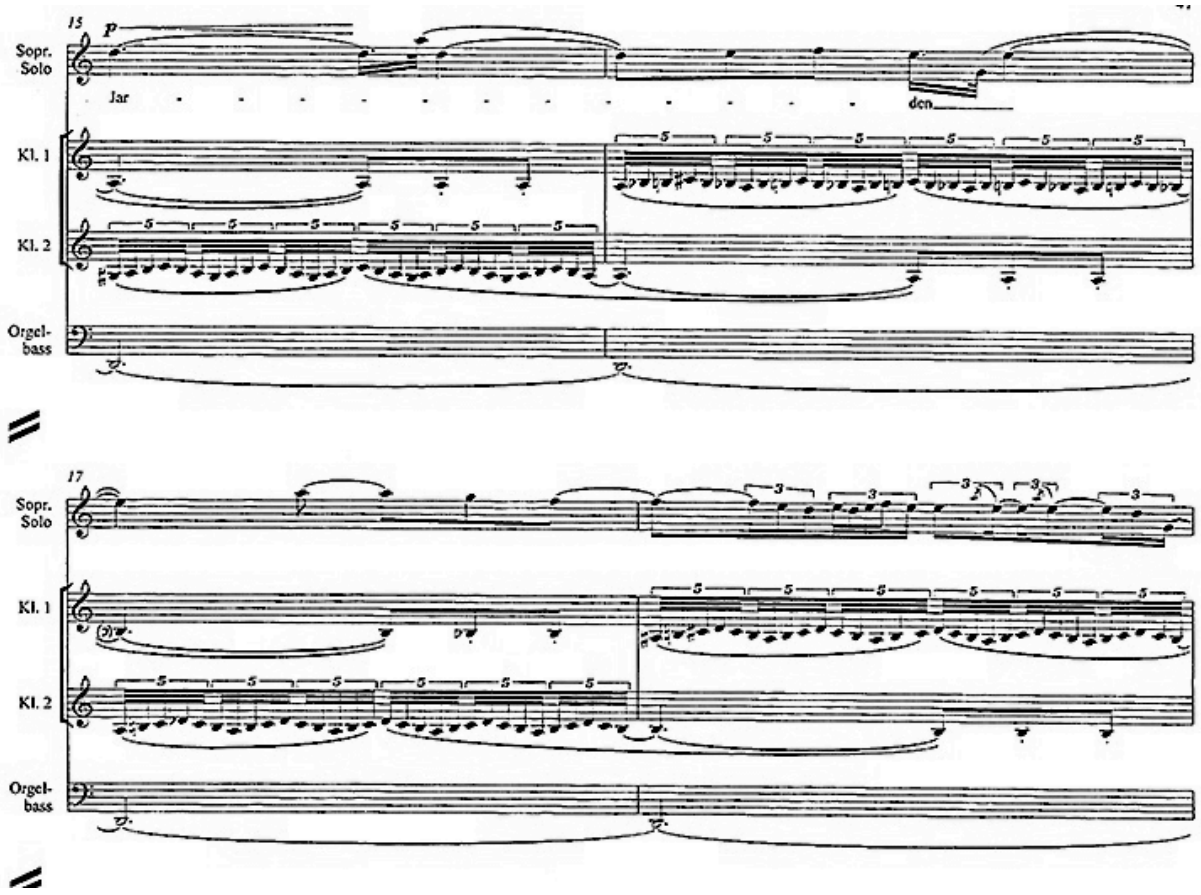
Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 40, T. 94ff

Die zu Beginn des Werkes etablierte Quinte „g-d“ wurde in der Ouvertüre fortgesetzt mit der beschriebenen Folge „g, h, cis, d, e, f, fis, gis, a, b...c....es“. Aus dieser Festlegung ist es Blarr möglich, je nachdem, in welchem Abschnitt des vorgeordneten Materials er die Intervalle auswählt, ohne Bruch zwischen einfachen, bekannten Linien und Zusammenklängen und komplexen Akkordstrukturen bzw. Melodien zu wechseln. Eine motivisch determinierende und verbindende Rolle übernimmt dabei die Intervallfolge „g-h-cis-d“ bzw. Transpositionen davon. Durch die übermäßige Quarte eindeutig als nicht im Durraum verhaftet, vielmehr chromatisch gefärbt ausgewiesen, durch die Quinte wiederum tonal gefestigt, ist

hier eine Nahtstelle, die es ermöglicht, zwischen einem Hören, das auf Fundament bzw. Zieltöne bezogen ist, und einem Hören, das sich in einem freitonalen Raum bewegt, zu changieren. Typischerweise verlautet Blarr über diese konstruktiven Eigenschaften des Materials nichts. Er weist aber auf einen Bezug außerhalb der Kompositionstechnik hin, dass es sich um Glocken Jerusalemer Kirchen, speziell der von Wilhelm II gegründeten Kirchen sowie der orthodoxen Pater-noster Kirche des Ölberges handele.[433] Ein gewisses Erstaunen über die sauber zwölftönige Anordnung dieser Glockentöne am Ölberg mag verbleiben.

Die Erzählung diese zweiten Werkabschnittes ist unterbrochen durch zwei instrumentale Teile:

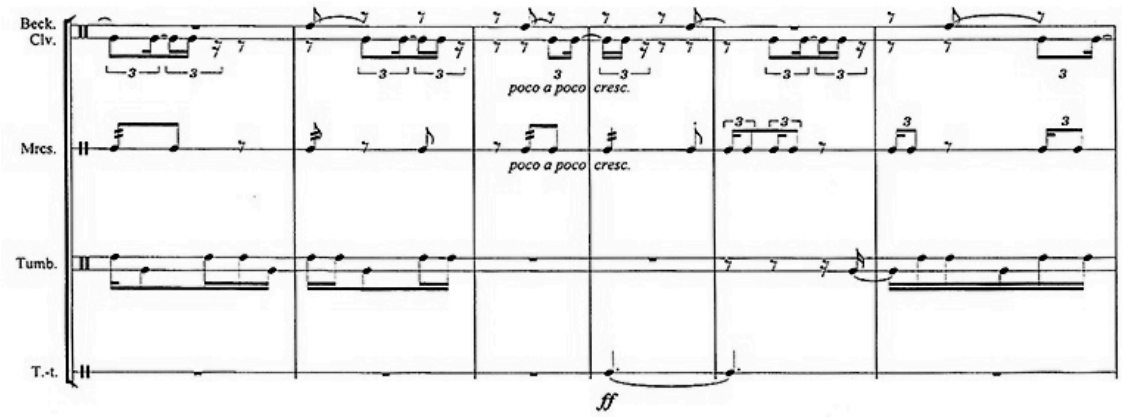
Die Abschnitte das „Lied vom Jordan“ und „Der Wirbelsturm“ gliedern und bebildern den Text. Dabei fällt besonders das Lied vom Jordan durch spezifische Elemente der Gestaltung auf: Die Sopranstimme wird als reines Instrument, als Vokalise eingesetzt. Das Murmeln des Wassers illustriert eine aus dem kompositorischen Rohmaterial gewonnene Permutation, die dicht und konsequent durchgeführt ist:



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 47, T. 15 ff

Blechbläser und Schlagwerk in diffiziler Rhythmik prägen durch sich überlagernde Dreier- bzw. Triolengruppen den „Wirbelsturm“ charakteristisch.

[433] Blarr, O. G.: *Vorwort des Klavierauszuges*. Düsseldorf 2010



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 66, T. 11 ff, Ausschnitt Schlagwerkpartie

Über das Illustrierende hinaus charakterisieren diese beiden Einschübe die dem Elias besonders zugeordnete Beziehung zu den Elementen der Natur, zu Wind und Wasser. Der Jordan als heiliger Fluss Israels, in dem dann schließlich auch Jesus seine Taufe von eben diesem Johannes empfängt, der als die verheißene Reinkarnation des Elias vor dem Erscheinen des Messias gesehen wird, ist der verbindende Ort zwischen den beiden Hauptpersonen der kompilierten Handlung des Oratoriums. Wie schon in der dritten Sinfonie bei der musikalischen Assoziation zum Wort „Feuer“ fällt auch hier auf, dass gerade im allgemeinen Verständnis Chaotisches beschreibende Begriffe mit ganz strikten, durchkonstruierten Anordnungen der musikalischen Parameter ausgedrückt werden.

B. 3.3.1.3. Intermezzo

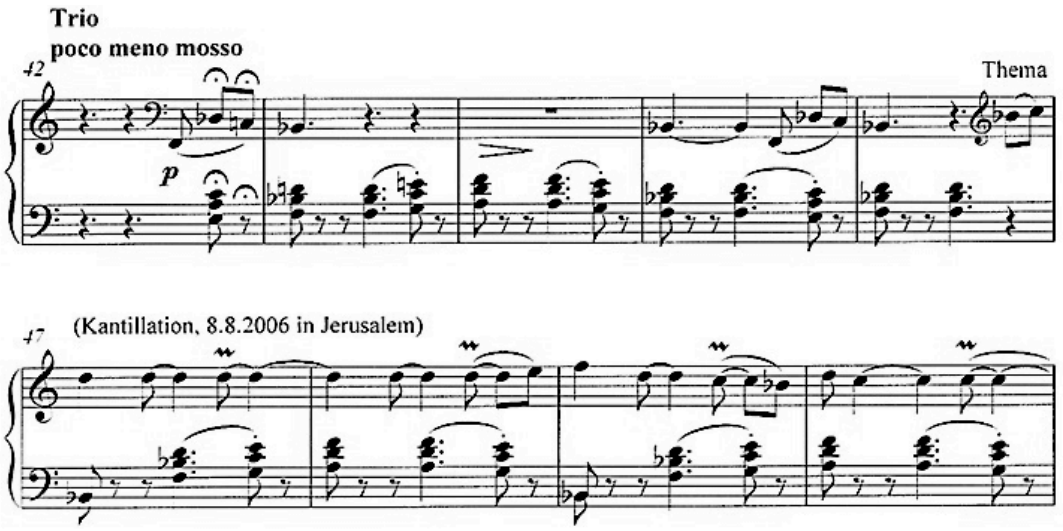
Diese beiden, den unterschiedlichen Trägern der Handlung gewidmeten Teile werden getrennt durch ein großes Orgelsolo, den „Holy Tango III“. Da im Blarrschen Spätwerk die Form des Tango mehrfach bearbeitet wird, sei hierfür an dieser Stelle auf den entsprechenden Abschnitt unten (S.269 ff.) verwiesen.

Im Gang des Oratoriums versöhnt dieser griffige Satz nach der ausgeprägten Abstraktion des kompositorischen Prozesses in der Darstellung der Elias-Szene. Zitiert wird der in der katholischen wie evangelischen Tradition gleichermaßen bekannte Choral „Christ fuhr gen Himmel“, der in seinem melodischen Material auf die alte Ostersequenz des Wipo von Burgund „Victimae paschali laudes“ aus dem 11. Jahrhundert zurückgeht.

Der Tangorhythmus des zwanzigsten Jahrhunderts, hier in der glatten europäischen Variante aus 3+3+2-Achteldauern, steht in gewinnendem Dialog mit der gregorianischen Welt des Mittelalter.

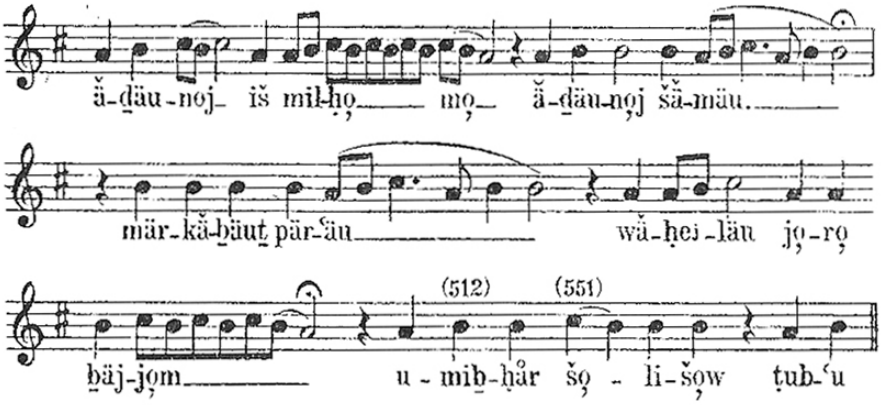
Eine noch ältere Schicht wird mit dem Thema des Trio zitiert. Wie bereits in der

Jesus-Passion steht der solistisch kantillierende[434] Gesang der jüdischen Tradition, hier eine eigene Aufzeichnung Blarrs, Pate:



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Klavierauszug. S. 75, T. 42 ff; „Holy Tango III", Beginn Trio[435]

Der Vergleich zeigt, dass es sich um eine über die Generationen mit lediglich individuellen bzw. textabhängigen Varianten weitergegebene Struktur handelt:



Idelssohn, A. Z.: *Phonographierte Gesänge*. Wien 1915, S. 71.
aus Platte 1194:'Liedweise der jemenitischen Juden'

Aus dem Zitat der von Blarr 2006 aufgezeichneten Kantillation werden vier Variationsabschnitte gebildet, die dem klassischen Topos der Orgelmusik, der cantus firmus Variation, zuzuordnen sind.

Das Halleluja des Chorals „Christ fuhr gen Himmel" ist melodisch mit der ersten Strophe identisch. Durch verkürzte Wiederholung des ersten Teiles bildet der „Holy Tango" eine A-B-A – Form wie ein Scherzosatz einer Sinfonie aus. Die Stellung in der Großarchitektur des Oratoriums entspricht dem.

[434] Kantillation bezeichnet den an der Sprache orientierten Vortrag liturgischer Texte im Gottesdienst verschiedener Religionen; zurückgehend auf die „Teamim", dt. ebenfalls Kantillation, der späteren Einfügungen musikalischer Ausführungszeichen in die biblischen hebräischen Texte.

[435] Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Klavierauszug. Düsseldorf 2010

B. 3.3.1.4. Teil III, Die Auffahrt Jesus

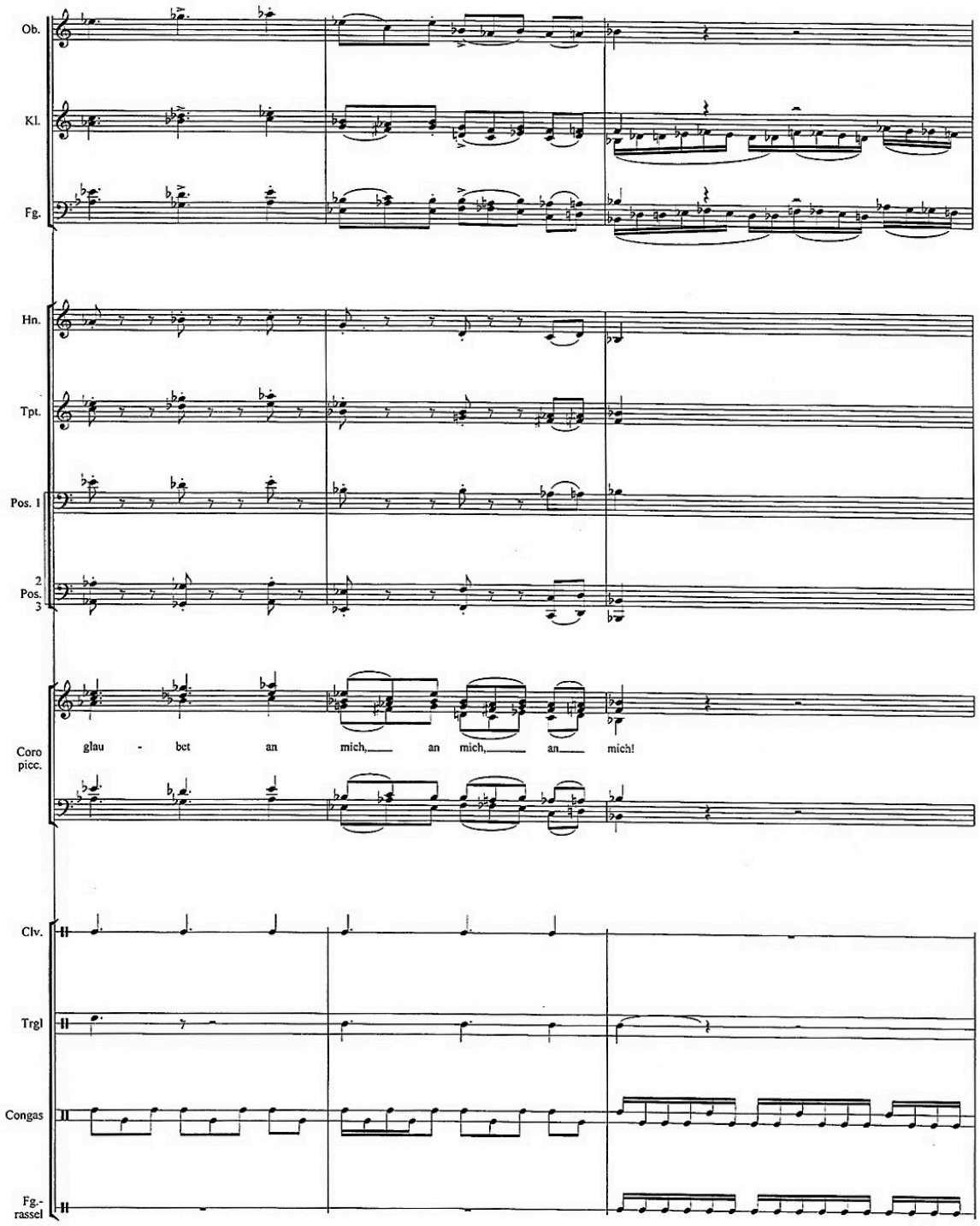
In achtzehn Abschnitte und eine dritte Cadenz der Oud bzw. des Cello ist der der Thematik eigentlich zugrunde liegende dritte Teil gegliedert. Die einleitenden drei Verse der Textvorgabe des Lukas, der Beginn der Apostelgeschichte wird von vier Sprechern in vier Sprachen vorgetragen. Orgel und Männerstimmen des Chores markieren wiederum die Quinte „g-d“ und stellen so den unmittelbaren Bezug zum Anfang des Gesamtwerkes her. Tam-tam, Harfe, Vibraphon später Röhrenglocken und arabische Trommel sekundieren mit kleinen sparsamen Signalen. Der deutsche Text ist rhythmisiert, die anderen sind frei simultan bzw. überschneidend vorzutragen.

Bevor nun die Erzählung fortgesetzt wird, schiebt Blarr einen exotisch besetzten Teil ein: Klarinetten, Fagotte, Röhrenglocken, Glockenspiel, Vibraphon, Triangel, Harfe sowie kleiner und großem Chor mit Vokalisen in parallel geführten großen Terzen formen einen „mystischen Teppich“, gemeint sicher als Klangteppich. Dabei spielt die Orgel im dreifachen piano während der gesamten 35 Takte einen einzigen liegenden Klang aus dem chromatischen Total, der als ‚kosmische Hintergrundstrahlung’ bezeichnet wird. Wie ein Rückgriff auf das ‚Weiße Rauschen’ der 1960er Jahre mutet dieses Element an. Die Terzen der Chöre beschreiten aufwärts und abwärts den Raum zwischen „G“ und „g^{2}“, ebenfalls alle zwölf chromatischen Töne dabei erfassend. Ausgesuchte, jeweils ostinat wiederholte Intervallkombinationen bzw. Rhythmen sind den Instrumenten zugeordnet. Obwohl Blarr sich in Abgrenzung zu Messiaen ausdrücklich nicht als Synästhet sieht erzwingt dieser Abschnitt geradezu eine Vergegenwärtigung optischer Sinnenhaftigkeit: Hell, dicht, die Fläche füllend erscheint diese musikalische Umsetzung von Verklärung, hierin assoziativ die Beziehung zur dritten Stelle der Bibel herstellend, an der die Parallelität zwischen Jesus und Elias Erwähnung findet. Die Vokalise des Chores „e-u-a“ entspricht den Vokalen der hebraisierenden Aussprache des Jesus-Namens ‚Jeschuah’, die auch dem pietistischen Denken geläufig ist. In seiner flächigen, auf die Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts zurückweisenden Faktur stellt der Satz eine Verbindung her zu dem ebenfalls von Vokalise und Ostinato bestimmten Satz zum Jordanfluss des zweiten Teiles.

Die Fortsetzung des Berichtes mit Tenor und Bariton als Soliloquenten greift die klassische Besetzungstradition des Oratoriums auf. Abgesetzt davon werden die Jesusworte aus den Abschiedsreden nach Johannes von Sopran, Altus und Bariton dreistimmig solistisch vorgetragen, Textträger ist durchgängig der Bariton. Sopran und Altus, isometrisch geführt, greifen Textvokale, gelegentlich ganze Worte auf. Im fünften Abschnitt übernimmt der kleine Chor die zentrale Glau-

bensaussage „Euer Herz erschrecke nicht, glaubt an Gott und glaubt an mich“ in fünfstimmig parallel geführten Dreiklängen bevor im sechsten Teil die Jesusworte wiederum dem Solobariton anvertraut werden.

Der Chorpart des fünften Teiles wird als „kleiner Tango“ im siebten Teil noch einmal aufgegriffen:

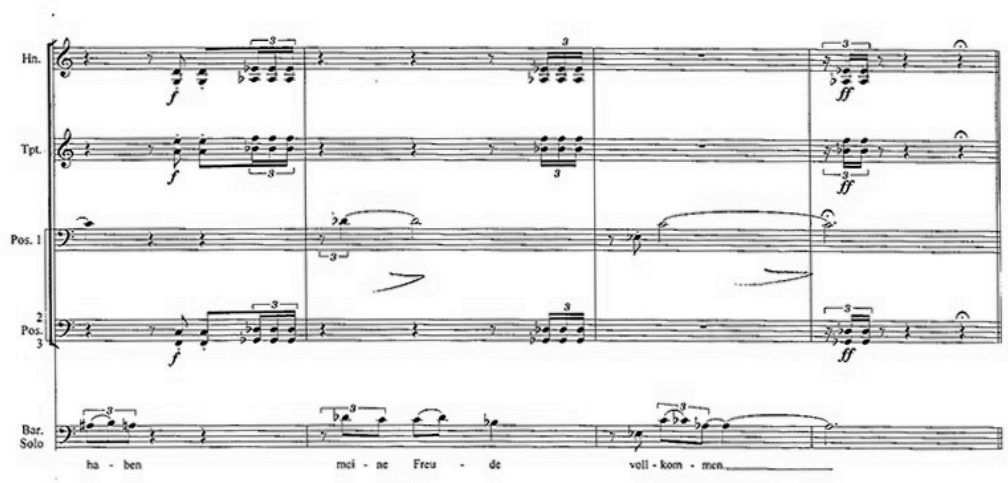


Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Partitur; S. 111, T. 19 ff

Der Gewichtigkeit der Textaussagen des Abschnitt 8 entspricht die breit angelegte Umsetzung. Abschnitt 8 beginnt mit einem langen Stimmungsbild, in dem die solistische Oud bzw. das Violoncello eine umfangreiche Rolle übernimmt. Harfe,

Klavier und Orgel begleiten. Die nunmehr dritte Cadenza der Oud ist hier gleichsam eingewoben in den Fortgang. Der bezogene Satz „Vater, verherrliche deinen Sohn, damit dein Sohn dich verherrliche“ ist mit zahlreichen Ausdeutungsvarianten und Ausdeutungsversuchen wohl einer der rätselhaftesten Sätze des Johannesevangeliums, das am Beginn den Sohn als den wirkenden Logos Gottes definiert hatte. Im Messiaenschen Orgelzyklus „L’Ascension“von 1934, der auch in einer früheren Orchesterfassung vorliegt, war dieser Text bereits zum Motto des ersten Satzes in seiner satten, strahlenden Klanggebung geworden: *„Père, l’heure est venue, glorifie ton fils, afin que ton fils te glorifie“* (Joh., Kap.17) geworden. Bei Blarr bleibt die eigentliche Umsetzung nach der intensiven Einleitung schlicht in einem kleinen unisono von Oud und Stimme. Kleine Sekunde, Tritonus und große Septime prägen das Hörbild. Blarrs Deutung des Textes bleibt offen.

In dem Moment, wo sich die Aussage wieder den Jüngern, den Menschen in der Nachfolge zuwendet, wird die Stimme Jesu wieder dreistimmig mit Sopran, Alt, Bariton abgebildet. Anschließend wird die eigentliche „Himmelfahrt“ mit den Worten des Lukas berichtet, an die Blarr unmittelbar einen weiteren Vers aus Johannes anschließt, der die vollkommene Freude beschreibt. Die ausgesucht sparsame Verwendung des gesamten Bläserapparates in doppelten Quinten lässt durchgängig der Sprache den Vortritt:



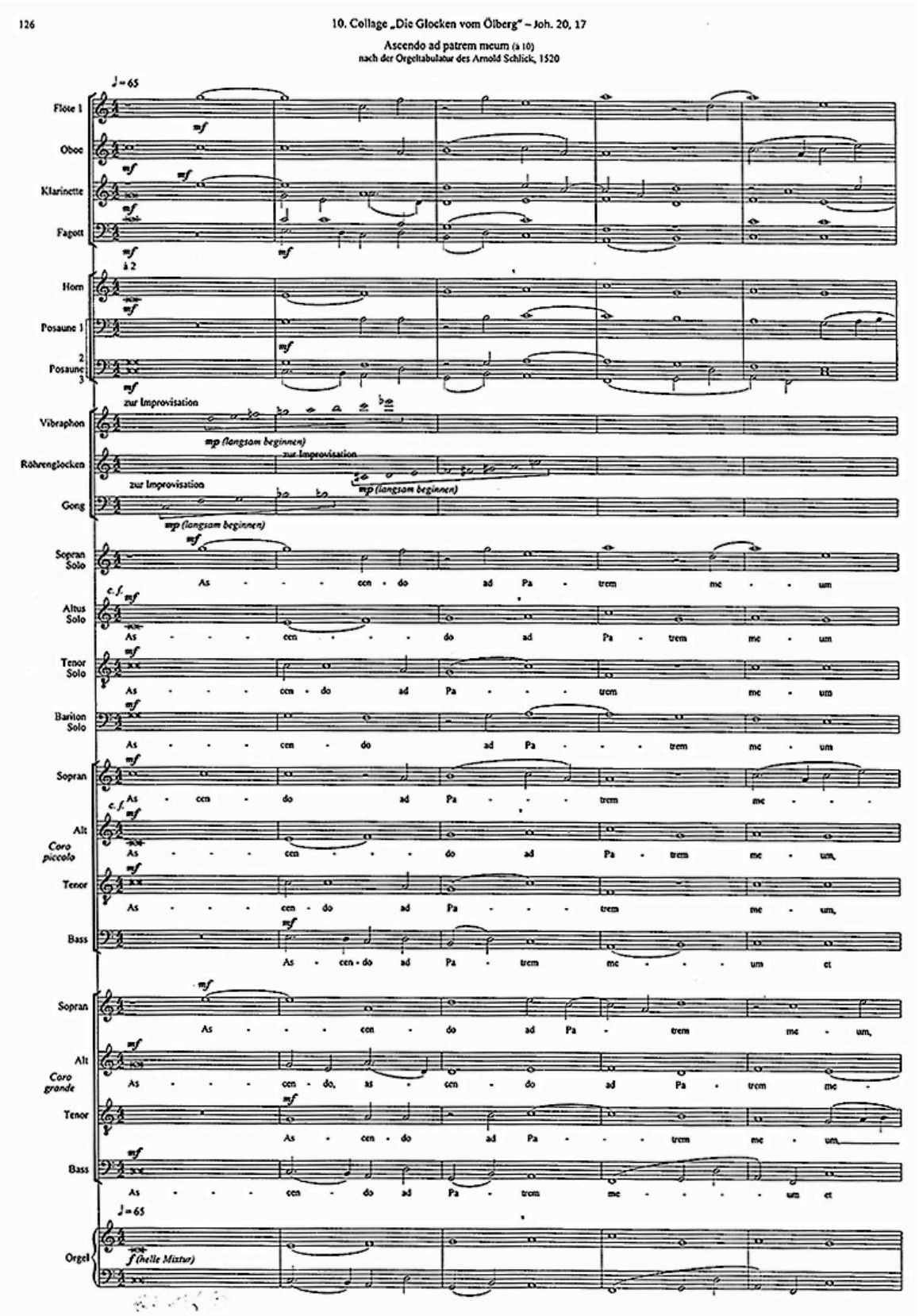
Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Partitur; S. 125, T. 29 ff, Ausschnitt Blechbläser und Stimme

Nach diesen eher subtilen Kombinationen der musikalischen Umsetzung von Kerntexten des Neuen Testament folgt dramaturgisch gut plaziert ein ebenso großes wie in seiner Eigenart überraschendes Element:

Blarr zitiert vollständig die zehnstimmige Mottete des Arnold Schlick von 1520 „Ascendo ad patrem meum“, sorgsam verteilt auf Chöre und gegebenes Instrumentarium.[436] Vibraphon , Röhrenglocken und Gongs werden dazu eingesetzt

[436] vgl. S. 81, Fußnote

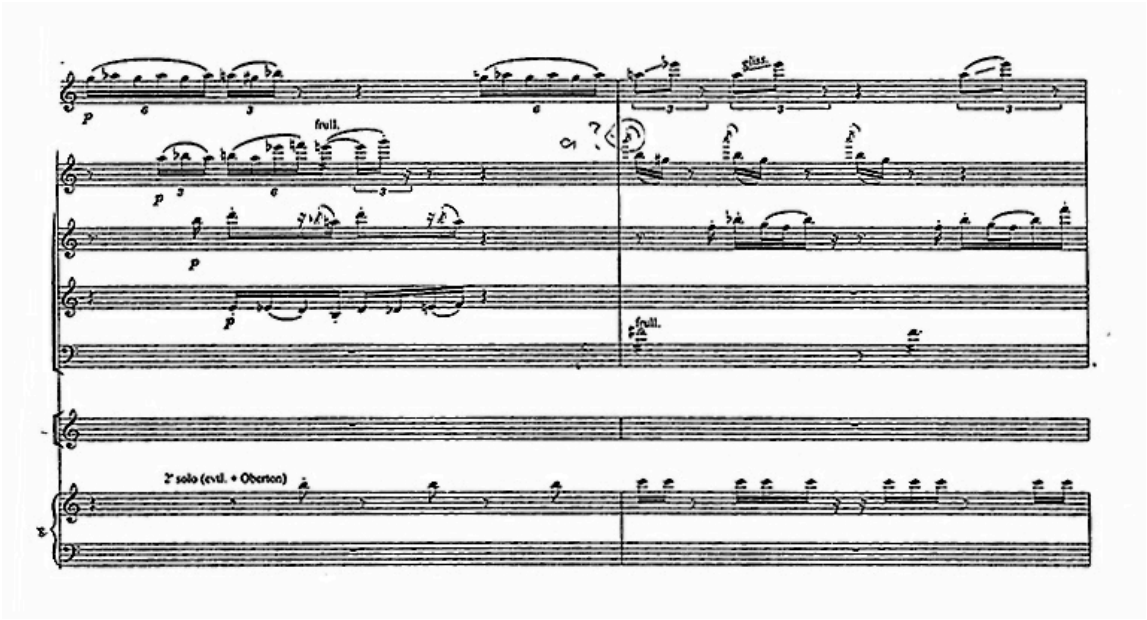
mit einer thematischen Reihe zur improvisatorischen Ausführung. Diese Reihe bezeichnet Blarr in der Überschrift noch einmal ausdrücklich als *„die Glocken vom Ölberg“*. Motette und Glockenklänge bilden eine eindrucksvolle Collage aus omnipräsentem C-Dur und einem Geflecht des chromatischen Totals. Die frühe Zeit bei B. A. Zimmermann kommt noch einmal zum Tragen.



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 126, T.1 ff

Ehe der Hörer sich ganz in diese Welt der Renaissance gefunden hat, werden der Choral „Christ fuhr gen Himmel“, der Tango und ein ‚Weißes Rauschen’ im Abschnitt 11 „Tango Grande“ wieder aufgegriffen und zusammengeführt und setzen so den bereits scheinbar schon erreichten dramaturgischen Höhepunkt noch fort.

Abschnitt zwölf ist wiederum ein rein instrumentales Stück, dass die „Vögel vom Ölberg“ zum Gegenstand hat. Die Vogelrufe wirken deskriptiv, abgehört, zitieren gleichwohl Materialausschnitte der thematischen Reihe.



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 151, T.11 ff, Picc, Fl, Ob, Kl, Fg, Org

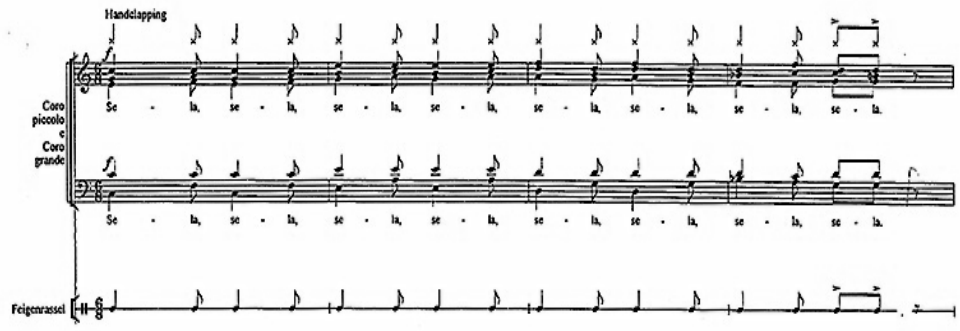
Die Ähnlichkeit mit den oben behandelten „orni prussiae“ des „Quatuor in honorem Olivier Messiaen“ ist deutlich.[437]

Mit den klassischen Topoi der Oratoriengeschichte, erzählendem Tenor, Sopran und Alt als Engel wird in den Abschnitten 13 bis 15 der Bericht des Lukas fortgesetzt: die Erklärung des Geschehens durch die zwei Engel, der Sendungsauftrag und die Rückkehr der zurückgebliebenen Jünger nach Jerusalem.

Abschnitt 16, ein großangelegtes Halleluja, basiert wiederum auf dem Tangorhythmus. Auch hier schreitet der Chor in sich entwickelnden Motiven den Raum zwischen „G“ und „g^2“ ab. Formal wird so eine Beziehung sowohl zur Beschreibung des Jordan wie dem „mystischen Klangteppich“ hergestellt.

Abschnitt 17 bereitet als Reprise aus der Ouvertüre „Gott fährt auf mit Jauchzen“ den ekstatisch aufbereiteten Ruf des „Sela“ in Abschnitt 18 vor:

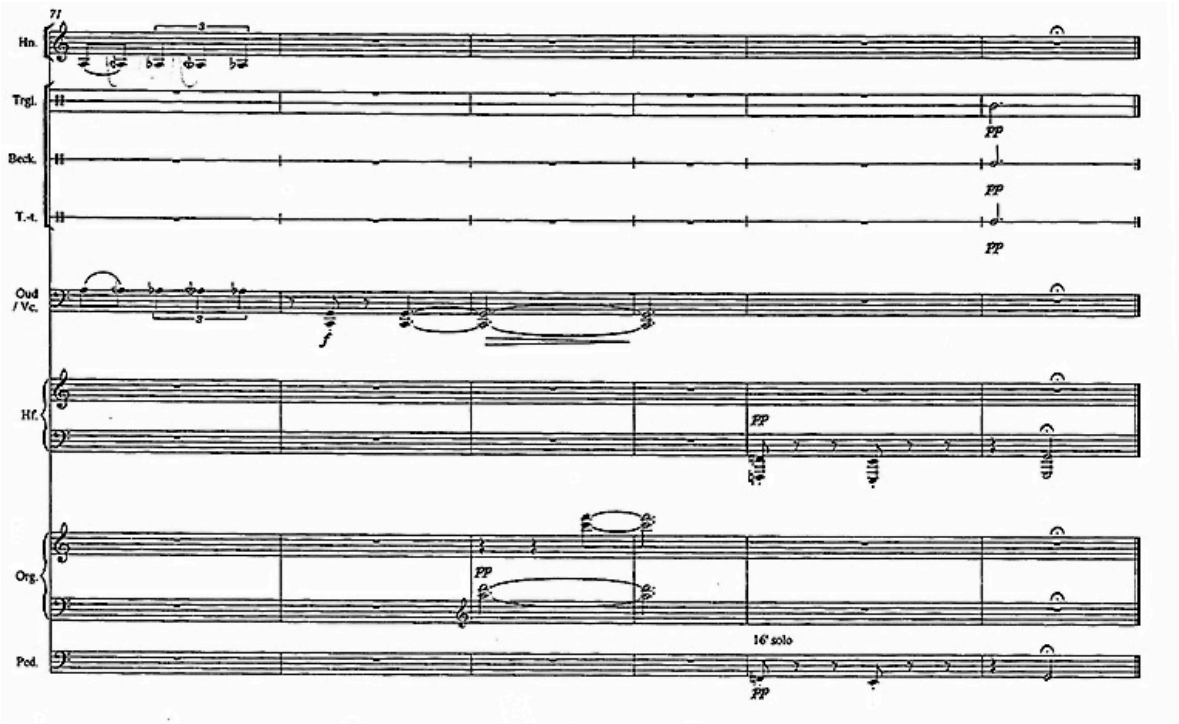
[437] vgl. S.211f.



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 181, T.1ff, Ausschnitt

Zu Chören und Instrumentarium vorne treten die Zuhörer als Ausführende hinzu. Zu diesem Zweck gibt es obiges Notenbeispiel als ausgeteilte Vorlage. Alle sollen den bewusst schlicht gehaltenen Chorsatz mitsingen, der ständig wiederholt und durch allmähliche Hinzunahme des gesamten Instrumentariums zu Chor und Holzbläseren gesteigert wird.[438] Die absichtsvolle Hereinnahme des Publikums als Teil der Komposition hatte auf dem Blarrschen Lebensweg in den Performances der Gruppe Zero der 1960er Jahre begonnen. In seiner Osterkantate für den Gottesdienst der Neanderkirche aus den 1960er Jahren hatte er mit dem Zitat aus Messiaens „Trois petites liturgies“ eine kontrollierte musikalische Umsetzung versucht. Das C-Dur dieses hier vorliegenden Teiles korrespondiert mit der Schlick-Mottete aus dem vorhergegangenen Abschnitt 10. In einer Coda von Chor und Orchester klingt der „sela“ – Ruf schließlich aus. Eine plötzliche Echowirkung vollzieht die Rückkehr zum „G“ als Fundamentalton bevor nach einem kurzen chromatisierenden Bläserelement mit der Quinte „g-d“ des Chores das Werk mit großem Bogen zum Anfang schließt. Hier, am Ende folgt eine Textunterlegung dieser bisher nur gesummten Quinte, die vermutlich von Anfang an mitzudenken ist: ‚Jeschuah’, der hebraisierte Name Jesus. Mit Tontupfern, die an das Ende der „Seufzer für BAZI“ erinnern, klingt das Werk typisch leise aus.

[438] NB. Bei der Düsseldorfer Erstaufführung 2010 in der Auferstehungskirche-Oberkassel wurde über die Blarrschen Wiederholungen hinaus der gesamte Teil noch einmal wiederholt.



Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 198, T. 71 bis Ende

Das Oratorium „Die Himmelfahrt“ ist verglichen mit den drei „Jesus“- Oratorien Blarrs dichter, dramaturgisch schlüssiger, weniger von intellektuellen Bezügen geprägt bzw. weniger politisierend. Gleichwohl ist es auch das noch fehlende „Jesus“-Werk in der Reihe der Feste des Kirchenjahres und gerade hier sind die gegebenen Textperikopen besonders knapp. Die ergänzenden Texte sind für das Oratorium sorgfältig, mit großer theologischer Kenntnis ausgewählt. Während die drei ersten Oratorien jeweils sehr große Mengen Text verarbeiten, nimmt Blarr hier zur ohnehin kurzen Ausgangserzählung nur wenige Abschnitte hinzu.

Sowohl die Wahl des Psalmtextes wie die Geschichte der Auffahrt des Elias bilden logisch kongruente Parallelen zur Himmelfahrt Jesu, die Sinn und Gehalt des Bildes ebenso kontrapunktieren wie verdeutlichen. Es entsteht so eine oratorische Handlung, die dramaturgisch nicht durch eine Hauptperson gebunden ist, sondern durch ein Bild. Blarr bleibt seinem Ansatz, dem evangelischen Oratorium der 80er Jahre, das immer auch Botschaft und Mission ist[439] zwar treu, überschreitet hier aber deutlich die Schwelle von der konkreten Verkündigung zum Mystagogischen hin.

Die Selbstverständlichkeit des kompositorischen Handwerkes erlaubt eine große Freiheit der Empfindung und ihrer Darstellung. Blarr changiert zwischen Bild und Gefühl, zwischen Konstrukt und Ekstase. Er versucht tonales Gefüge und ein an seinen ‚maqam’- Techniken entwickeltes chromatisches Total zu vernetzen. Besonders die Rückgriffe auf Elemente der Periode der Avantgarde stellen Kontinuität im Biographischen wie Historischen her. Die formale Freiheit und Souveräni-

[439] vgl. Kowald, C.: *Das deutschsprachige Oratorienlibretto*

tät wie die Dimension der Behandlung der Vorlage machen dieses Himmelfahrtsoratorium zu einem singulären Exponenten innerhalb dieses Sujets.

Es könnte von Anlage und Anspruch Blarrs ‚opus ultimum' sein. Parallel hatte er aber bereits seine vierte Sinfonie begonnen, die im Jahre 2011 in der Düsseldorfer Tonhalle uraufgeführt wurde, die sich ebenfalls kosmischen Sphären widmet:

B. 3.3.2. Sinfonie IV, De revolutionibus orbium coelestium (BlarrVz II-13)

„Nicolaus Copernicus in honorem" setzt der Untertitel fort. Kennzeichnen Ökonomie der Besetzung und klar begrenzter Zuschnitt der äußeren Vorlagen bzw. Texte die 3. Sinfonie und das Oratorium „Die Himmelfahrt", so verweisen monumentale Besetzung und gut sechzig Minuten Aufführungsdauer von Blarrs 4. Sinfonie auf den Vergleich mit anderen großangelegten Werken der Gattung wie Messiaens „Turangalila-Sinfonie" oder Mahlers 8. Sinfonie.

Während die Bezogenheit seines Schaffens auf das Wirken Messiaens stets genannt wird und auch deutlich im kompositorischen Werk selbst zu Tage tritt, bleibt die Verbindung zu Mahler eher im Hintergrund. Sie zeigt sich aber gerade in der vorliegenden Sinfonie. Dies gilt für die hochdifferenzierte Instrumentierung ebenso wie für die innere Entwicklung der Sätze und ihren Stimmungsgehalt. Nur einmal nennt Blarr Mahler und im gleichen Atemzug auch Wagner als wesentliche Größen, während er über seine Tätigkeit als Dozent für Instrumentation an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf berichtet.[440] Gleichwohl hat dort eine intensive Auseinandersetzung und Analyse derer Arbeiten stattgefunden. Eine genaue Kenntnis ihrer Werke ist bei Blarr demnach gegeben.[441]

Alt- und Baritonsolo, Kinderchor, gemischten Chor und großes Orchester fordert Blarrs Sinfonie, die am 7. Okt. 2011 als Auftragswerk der Tonhalle Düsseldorf[442] ebendort unter Leitung von Lukasz Borowicz mit den Düsseldorfer Sinfonikern, dem Städtischen Musikverein und dem Jugendchor der Städtischen Musikschule uraufgeführt wurde. Dabei unterscheidet sich der *Orchesterapparat Blarrs* nur in Nuancen von dem Mahlers (Angaben in Klammern): *5 Flöten*, *1.+2. auch Piccolo,*

[440] vgl. S. 511

[441] In einer tabellarischen Auflistung von historischen Vertonungen der Osterthematik führt er einmal die 2. Sinfonie Mahlers auf. (Vorlage zum Programmheft der Aufführung des Osteroratoriums in Bad Homburg 2007, a.a.O.)

[442] Die Düsseldorfer Tonhalle ist das ehemalige Planetarium der Gesolei-Ausstellung von 1926. Nach der Renovierung wurde bewusst die runde Kuppel des Innenraums beleuchtungstechnisch als Sternenhimmel gestaltet und das Werbekonzept darauf abgestellt. Blarrs Idee einer Sinfonie zu Kopernikus, zu Himmel und Schöpfung passte da sehr gut ins Marketing-Konzept.

3, auch Alt-, 4, auch Bass-, 5. auch Kontrabassquerflöte[443] (4 Fl, 2 Picc); *2 Oboen, Englisch Horn* (4 Ob, Eh); *5 Klarinetten*, *3. auch Bassethorn, 4. auch Bassklarinette, 5. auch Kontrabassklarinette* (5 Kl, Bkl); *4 Fagotte*, *4. auch Kontrafagott* (4 Fg, Kfg); *4 Trompeten* (4 Tr); *5 Hörner* (8 Hr); *4 Posaunen* (4 Pos), *Basstuba* (Btb); *2 Harfen* (6 Hf); *Pauken* (Pk); *Orgel* (Org); *Celesta* (Celesta, Harmonium); *Klavier* (Klv) umfangreiche *Percussion* (Perc); *Streicher* (Str). Mahler besetzt noch Mandolinen und Fernorchester. Bei Blarr werden die Violinen und Violen z.T. mit Plektren „*quasi mandorla*" genutzt. Als Sonderinstrumente werden Spieluhren gefordert.

In der Gegenüberstellung der von Blarr so geschätzten ‚t'ruah', den Fanfaren des schweren Blechs, mit ungewöhnlichen Effekten und schlichten, leicht fasslichen Melodien und Rhythmen (bei Mahler dem Volkslied, bei Blarr dem Tanz und dem Neuen geistlichen Lied verbunden) findet sich ein weitere Parallele zum Mahlerschen Schaffen, ebenso wie in der Verwendung besonderer Instrumente und Spieleffekte.

Die stete Anwesenheit von Reminiszenzen klassischer Formmodelle, die doch stets dem Gang der eigendynamischen Entwicklung des Materials zu erliegen scheinen, sind ein weiteres Moment der Gemeinsamkeit, die in einigen Werken Blarrs bereits zu ahnen war, hier nun deutlicher zu Tage tritt.

Die Sinfonie hat sieben Sätze, von denen die Sätze 1 bis 3 und 7 aus je zwei Teilen bestehen. Ausgenommen den Satz 5 liegt allen Sätzen eine umfangreiche textliche Vorlage zugrunde, auch hier eine Verwandtschaft zum Typus von Mahlers 8. Sinfonie. Dabei ist die Auswahl der Textvorlagen weit gespannt:

Psalm 18 (Chor) wird gefolgt von der Einleitung der Kopernikus-Schrift über die Kreisbewegungen (großes Solo des Bariton). Ein Text des griechischen Philosophen Theophylakktos Simokattes, den Kopernikus übersetzt hat, über die Zikade, deren Moral es ist, zum Lobe Gottes zu singen, ist dem Kinderchor anvertraut. Kopernikus Beziehung zu Anna Schilling wird mit den Versen des Hohen Liedes (lateinisch und hebräisch) beschrieben. (Alt-Solo und Frauenchor). Andreas Gryphius' Sonett zu Kopernikus Bild, in deutsch und polnischer Übersetzung simultan soll die Verbindung zum Freunde Johannes Rheticus, der die Verbeitung der Kopernikanischen Idee besorgte, verdeutlichen (Alt- und Bariton-Solo). Dem Schlusschor liegen Psalm 148 und der inhaltlich nahestehende Gesang der drei Jünglinge im Feuerofen aus dem Buch Daniel[444] zugrunde.

Bis auf die angegebenen Ausnahmen findet die lateinische Sprache Verwendung.

[443] Mir ist kein Beispiel bekannt aus der sinfonischen Literatur, in dem eine Kontrabassquerflöte, die im Stehen zu spielen ist, genutzt wird. Interpretin bei der Uraufführung war die langjährige Weggefährtin der Blarrschen Musik, Christiane Oxenfort.

[444] Vgl. *Die Bibel*. Buch Daniel; Dan Kap. 3, Vs. 57 - 89

Scheint dies auf den ersten Blick neu und irritierend, so ist es doch eine konsequente Umsetzung des Gedankens von der Gemeinsamkeit von Wort und Ort[445]; denn die gängige Sprache des Kopernikus und seiner wissenschaftlichen Welt der Renaissance war das Lateinische und alle Rezeption geschah über lateinische Übersetzungen.

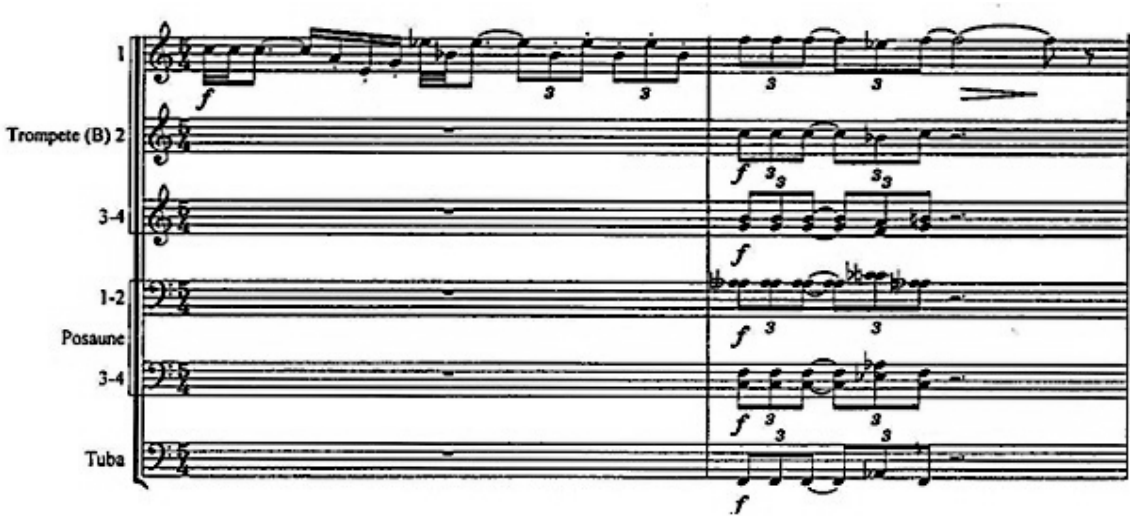
Widmungsträgerin ist Blarrs zweite Frau Ewa Maria Guski. Mit ihr und den Reisen dorthin hatte sich ja die Bindung nach Ostpreussen wieder verstärkt, so dass die Wahl des Stoffes nicht verwundert.

Im zeitgenössischen Schaffen findet sich die Behandlung der Thematik auch bei Henryk Mikolaj Gorecki, einem Zeitgenossen Blarrs. Gorecki, Jg. 1933 aus Schlesien, hatte 1979 seine 2. Symphonie op. 31 als „Kopernikanische“ für Papst Johannes Paul II. geschrieben. Darin findet ein Chor in einem Schlussteil des zweisätzigen Werkes mit einem Text des Kopernikus auf die Schöpfung Verwendung. Archaisch-avantgardistisch, mit einer Wendung zum Bruitismus, ist dieses Werk mit seinen monolithischen Klangblöcken ganz dem Denken der späten siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts verhaftet.

B. 3.3.2.1. Der „Hauptsatz“, die Sätze I-III

Blarrs große Sinfonie von 2011 wird eröffnet mit einer neuntaktigen Fanfare mit Trompeten, Posaunen und Tuba sowie später vier Hörnern. Die angewandte Technik der parallel verschobenen Klänge folgt nach wie vor der ersten, in der Orgelsonate verwendeten Idee des zwar heterogenen, dennoch isorhythmschen Zusammenklanges. Es handelt sich hier nun um über den reinen Dreiklang bzw. dessen Umkehrungen hinaus erweiterte Klänge: Hinzugefügt ist eine Mollterz, None und Tritonus, bezogen auf den durch dreimaliges eigenes Vorkommen, Ober- Quinte und große Terz markierten „Grundton“. Eine ähnliche Technik der Klangzusammensetzung verwendet die Orgel in ihren Mixturen, hier entsprechend den Farbaliquoten bzw. Buntzimbeln, die verstärkt in den sechziger Jahren Verwendung fanden. Auffallend ist der große Abstand zwischen oberem Block von vier Tönen und dem unterem mit ebenfalls vier Tönen, auch hierin der Zusammensetzung ähnlicher Mixturkombinationen des Orgelklanges entsprechend:

[445] vgl. die Ausführungen zur „Jesus Geburt“, S.147, Ort hier zeitlich und räumlich verstanden.



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*, Beginn T.1 f [446]

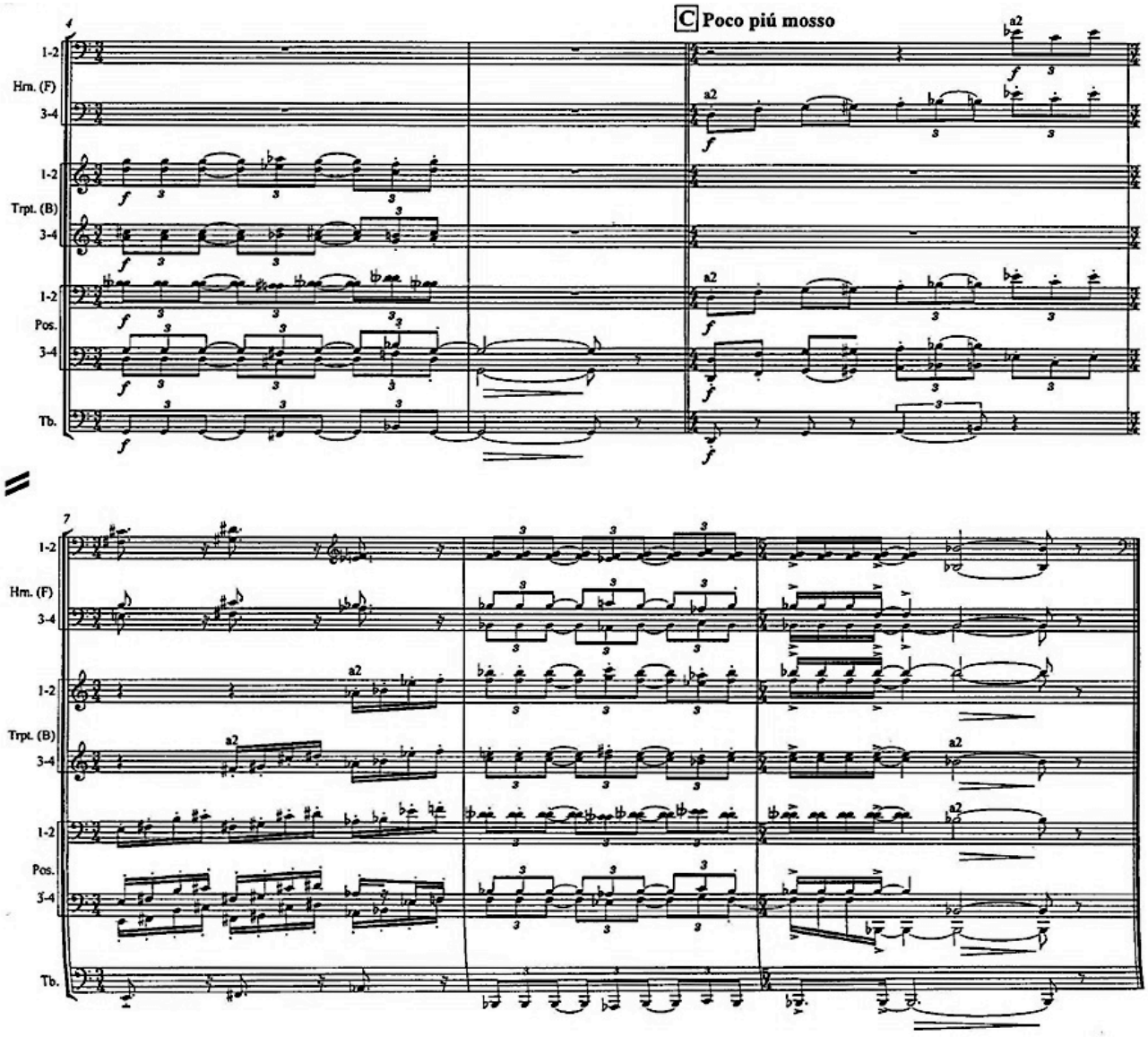
Blarr nennt diesen Akkord ‚Sonnenakkord' und beschreibt ihn im Interview so:

„Und der Sonnenakkord basiert auf einer Obertonreihe in die auch dissonante Teiltöne mit einbezogen werden, was einen ganz verrückten Akkord gibt, der weit gespannt ist. So, wie man vom Sonnenlicht sagt, dass alle Farben drin sind, es ist kein Zwölftonakkord, aber fast so, wie ein weißer Klang." [447]

Mit dem Einsatz der Hörner wird eine thematische Tonfolge vorgestellt: „d-f-g-gis-a-b-h-es-c-(es)-e-fis". (T.6) Sofort folgt eine zweite in großen Sekunden und Quarten organisierte Folge aus drei identischen Viererbausteinen: „(e-fis)-h-cis/fis- gis-cis-dis/ as(=gis) b-es-f", die mit der ersten verschränkt ist. (T.7) Die erste Folge ist als vollständige Zwölftonreihe erkennbar. Gleichzeitig kann sie als oktavübergreifende Leiter betrachtet werden, steht so der Blarrschen Idee des „maqam" wiederum nahe, dessen iterativer Charakter allerdings nur angedeutet ist. Die charakteristische Intervallgruppe aus kleiner Terz, kleiner und großer Sekunde bestimmt Anfang und Ende, chromatische Schritte bilden die Mitte. Die Aufschichtung der Quinten und Quarten der zweiten thematischen Folge ist insofern für den späteren Verlauf wichtig, als damit der engen chromatischen Struktur der ersten Materialgruppe weitausgreifende Gerüstintervalle gegenübergestellt werden. Im Verlaufe der Sinfonie gibt es mehrere Akkordschichtungen aus reinen Quinten und Quarten, bis hin zum vollständigen chromatischen Total über das gesamte Klangspektrum des Orchesters.

[446] *Blarr, O. G.: Sinfonie IV „de revolutionibus orbiumm Coelestium, Nicolaus Copernicus in honorem".* Berlin 2011 (Edition Gravis 1892LM)

[447] Iuliano, Pasquale: Interview mit O. G. Blarr zur Uraufführung der Sinfonie IV, Kopernikus im *Internetmagazin xity.de* vom 7. Okt. 2011 (http://www.xity.de/nachrichten/oskar_gottlieb_blarr_-sternenmusik_im_planetarium_id1773045.html, Stand 9. Sep. 2013)

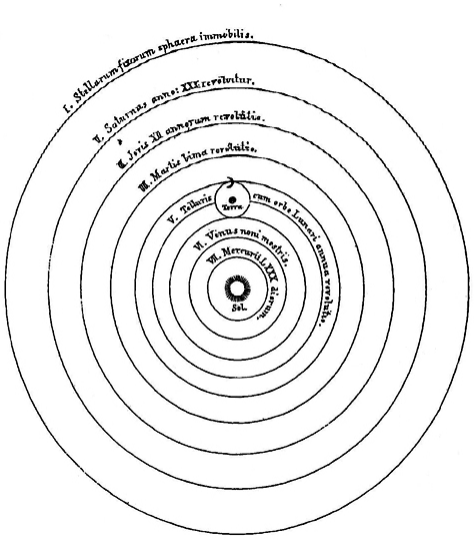


Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*, T.4 ff

Eine zweite Fanfare als Satzteil Ia folgt unmittelbar auf diesen materialbestimmenden Eingangsblock aus insgesamt nur 9 Takten. Fünftes Horn, Orgel und Schlagwerk treten hinzu. Die Hörner füllen nunmehr die Lücke zwischen den Blöcken im „Sonnenakkord“ und fügen ein weiteres Intervall, die große Sexte zum bestehenden Klang hinzu. Wirkungsvoll sind die Glissandi der solistisch eingesetzten Pauke. Diese zweite Fanfare mündet in den Eingangschor, Satzteil Ib, mit dem vollständigen Text des Psalm 18 in lateinischer Sprache: „Caeli enarrant gloriam dei“, ein Text der als Sujet der Kirchenmusik seit Giovanni Legrenzi und Benedetto Marcello beliebt ist und der in der Klassik eine volksnahe deutsche Umsetzung in Beethovens „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“ gefunden hat. Bekannt ist auch Haydns Fassung aus der Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Das musikalische Material basiert auf der oben beschriebenen Keimzelle des gesamten Werkes, was Blarr selbst so vermittelt: *„Das Ganze hat sich aus einem Keim entwickelt, aus einer Zelle. Diese Zelle sind vier Töne, bestehend aus einer kleinen Terz, einer großen Sekunde plus kleiner Sekunde. Und wenn*

man das Ganze dann hochklappt, dann gibt es noch eine kleine Sekunde und eine große Sekunde und eine kleine Terz. Dabei kommt eine Achttonreihe raus, ein Modus, für den typisch ist, dass er keine Oktave hat. Dann gibt es noch Supplement-Töne, aufgetürmte Quinten, aber im Kern sind das wirklich nur vier Töne und die sind so, man kann schon alles damit machen." [448]

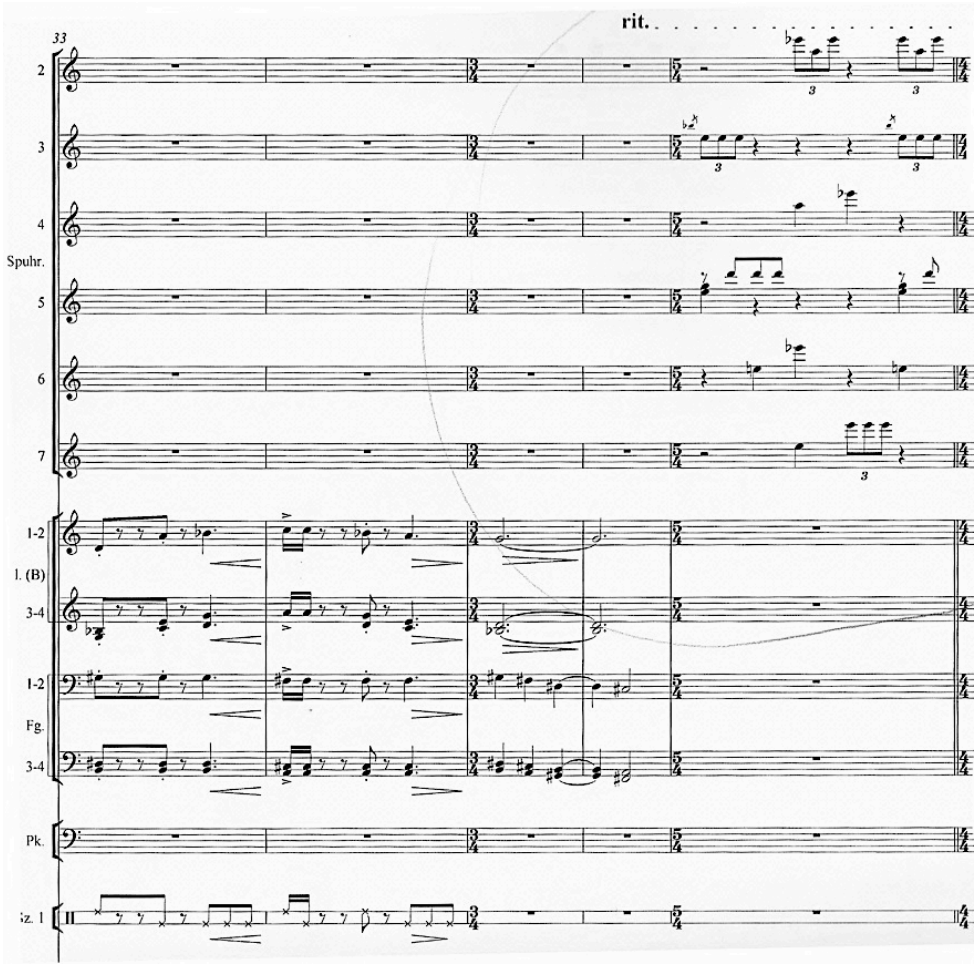
Der Chor ist siebenstimmig. An mehreren Stellen der Sinfonie wird Bezug auf die Zahl sieben genommen, analog den sieben Sphären des kopernikanischen Weltmodells, die auch im Deckblatt abgedruckt sind:



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 4*, Innen-Deckblatt 4 avers, Skizze des Kopernikus zu den Planetenbahnen

Streicher, Holzbläser und Harfe treten hinzu. Überraschend der Einsatz der „Spieluhren" in Takt 37:

[448] Iuliano, Pasquale: Interview mit O. G. Blarr, a.a.O.



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. Satz I, T. 37, S. 12

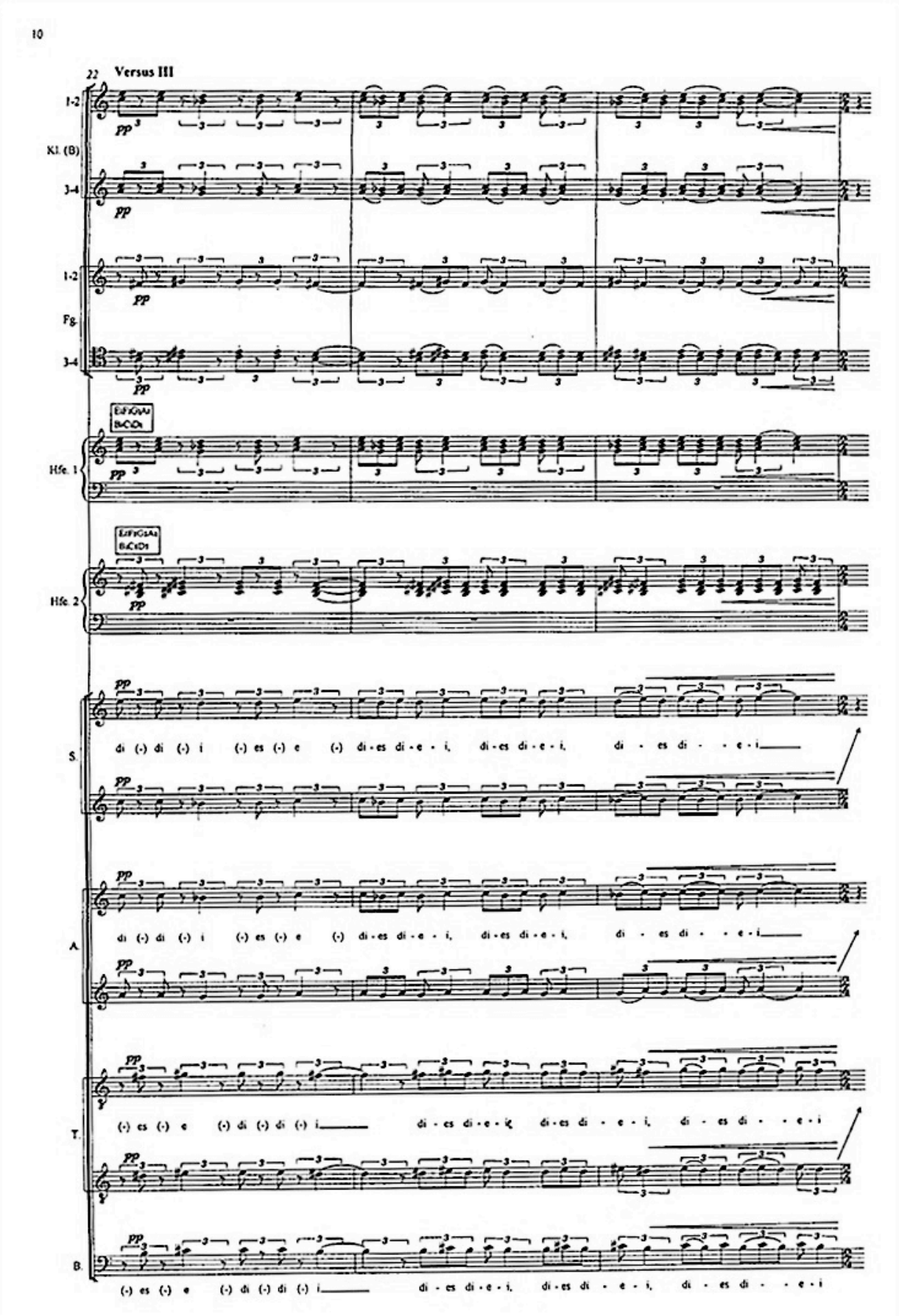
Laut Spielanweisung sind diese „Spieluhren“ mit „Cembalo, Orgel, Harfe und 2 Sansas (afrikanischen Zungenbrettern)“ [449] auszuführen. Eine eigene Konstruktion hatte sich als zu schwierig erwiesen. Die Partitur führt sechs Spieluhren auf, die aber von zwei bis sieben nummeriert sind. Sie markieren die Planetensphären. Die erste Sphäre des Kopernikus, jene der unbewegten Fixsterne wird ab Satz II von der Harfe markiert. Anstelle der angegebenen Sansas wurden dann bei der Uraufführung abgestimmte Gläser verwendet. Blarr erläutert dazu im oben bereits zitierten Interview: „*Und nicht zu vergessen die sieben Spieluhren, die nach meinen Plänen zum Einsatz kommen sollen. Ich wollte richtige Sternen-Musik, die sinnlich erfahrbar macht, dass Copernicus oft nachts gearbeitet hat. Im Moment sieht es allerdings danach aus, als würden die einfach zu leise sein. Wir arbeiten noch daran und müssen sie vielleicht ersetzen. Durch Harfen, Cembalo, Orgel und zwei afrikanische Zungenbretter, genannt Sansas.*“ [450]

Ein stetes Durchdringen von atonalen, latent tonalen und mit konventionellen Dreiklangkategorien zu erfassenenden harmonischen und melodischen Gefügen,

[449] Blarr, O. G. : *Sinfonie IV*. Vorseiten ‚Index’. Die Angabe der Spieluhren für den Satz I, in dem sie hier vorgestellt sind, fehlt. Aufgeführt ist ihre Verwendung in den Sätzen II, III und VII.

[450] Iuliano, Pasquale: Interview mit O. G. Blarr, a.a.O.

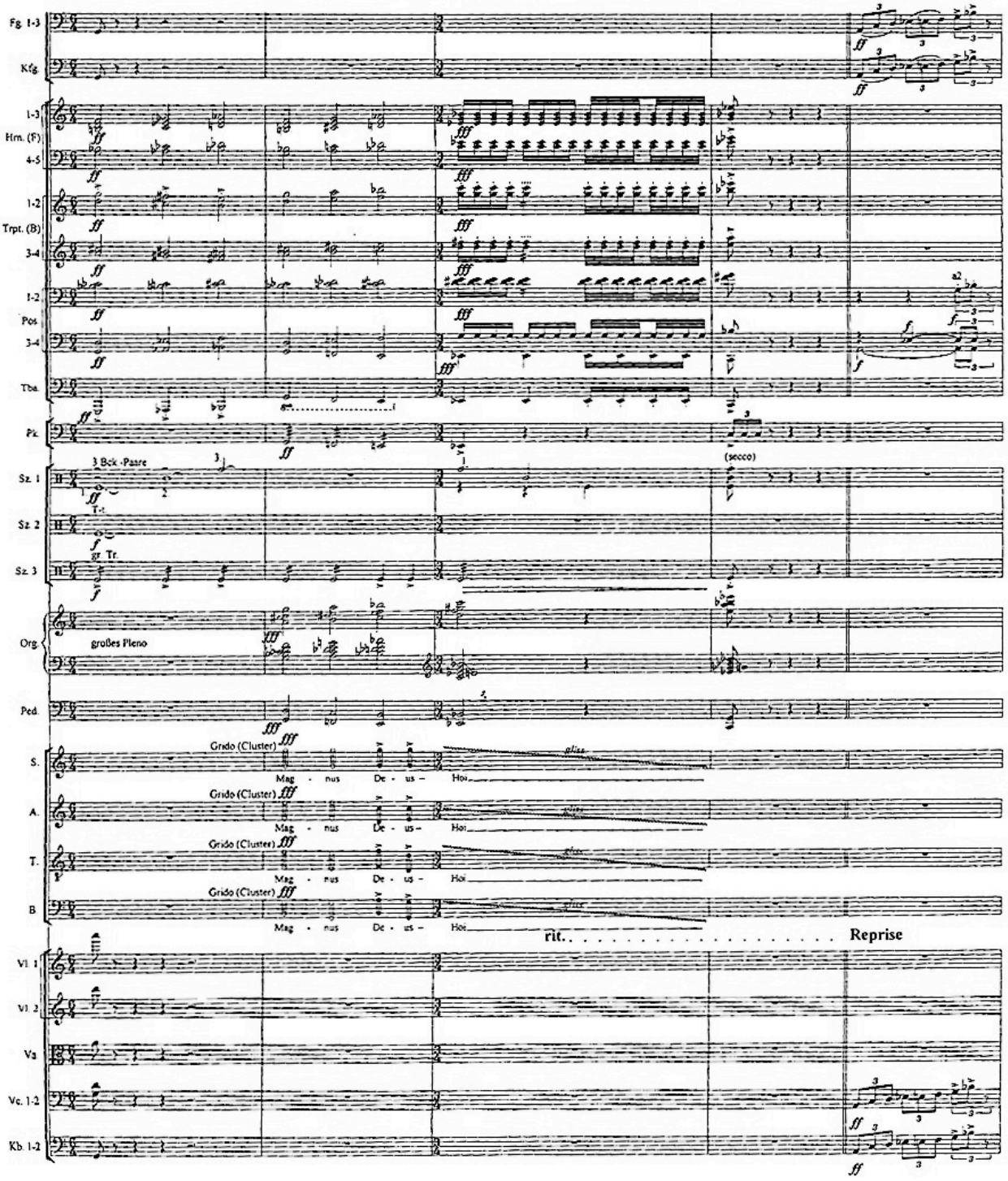
ist auch hier kennzeichnend für die Blarrsche Invention:



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz I, T. 22ff, S. 10

Die homophonen Chorstimmen des Beispiels sind in Dreiklangspaaren, oben

Moll, unten Dur organisiert. Die folgende Linie greift wiederum das beschriebene Viertonmotiv auf.



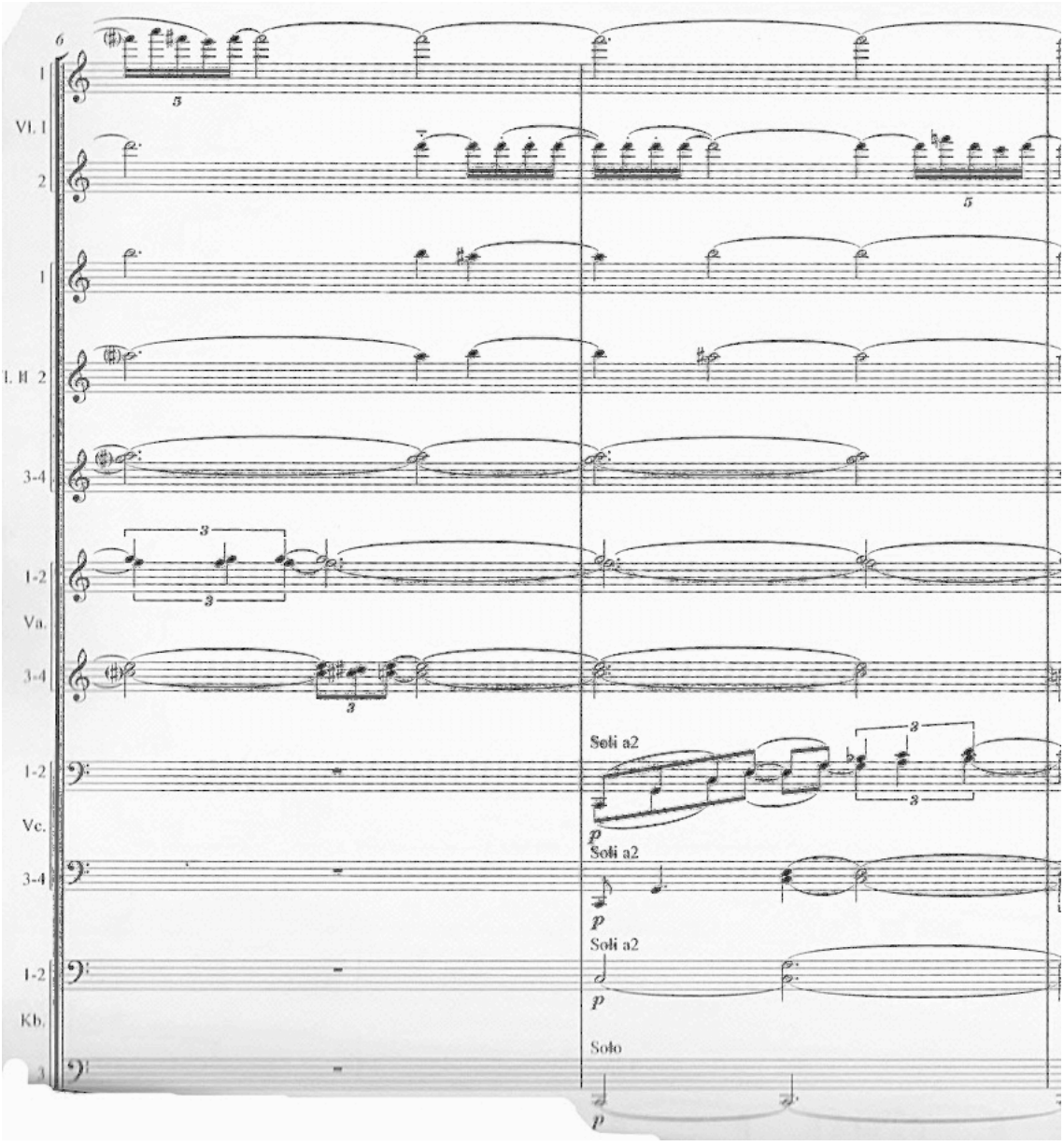
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz I, S. 32, T. 130 ff
Steigerung vor Einsetzen der Reprise. Der „Sonnenakkord" wird aufgefüllt bis zum Cluster, Diese Verwendung des Clusters stellt eine singuläre Ausnahme im Blarrschen Schaffen seit dem Jerusalem-Aufenthalt dar.[451]

Die sechs Verse des Psalms sind abschnittsweise umgesetzt, eine kurze Reprise des ersten Verses beschließt den Satz.

Satz II a ist betitelt mit „Nachtmusik I". Ein aufgefächerter zehntöniger Klang der

[451] vgl. S. 431

mehrfachgeteilten Streicher liegt zugrunde. Die Anordnung der Töne ist eine Ausgestaltung einer Obertonreihe des Tones „C“, deren erste Töne „C, c, g, c, g, e,“ nachdem die oberen Streicher sich bereits entwickelt haben, von Celli und Bässen daruntergelegt werden. Konkret werden hier wie schon an anderer Stelle Formanten ausgebildet, die aus mehreren Einzelinstrumenten zusammengesetzt, einen Grundton in bestimmter Weise einfärben.

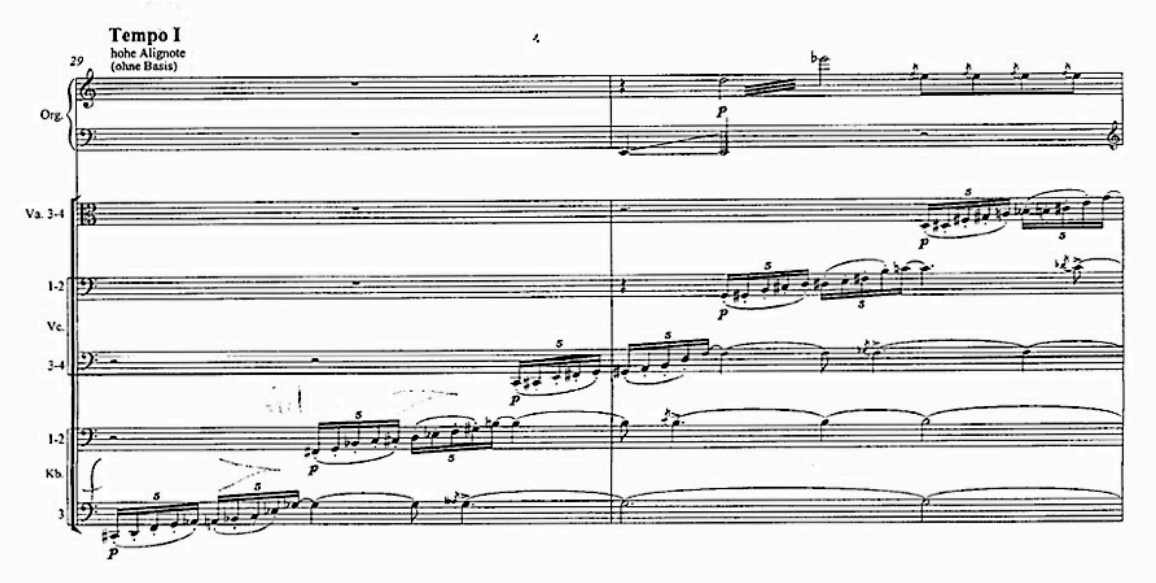


Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz II. T. 6f, S.36, Streicher

Dieser Klang wird verdichtet, indem die oberen Lagen im zweiten Ansatz um zwei Oktaven nach unten gelegt werden.

So wird Raum geschaffen für ein Solo der Spieluhren darüber. In einem dritten Anlauf wird der Streicherklang in glissandi aufgelöst bevor über Quintolenfiguren der tiefen Streicher sich ein Orgelsolo entfaltet, das nicht verleugnen kann, aus der gleichen Feder zu stammen wie die „Hommage“ von 1963. Auch dieser kurze instrumentale Zwischensatz ist sehr nahe am Stil der alten Avantgarde: abstrakt,

mit synthetischen Klangfarben, metrisch offen.

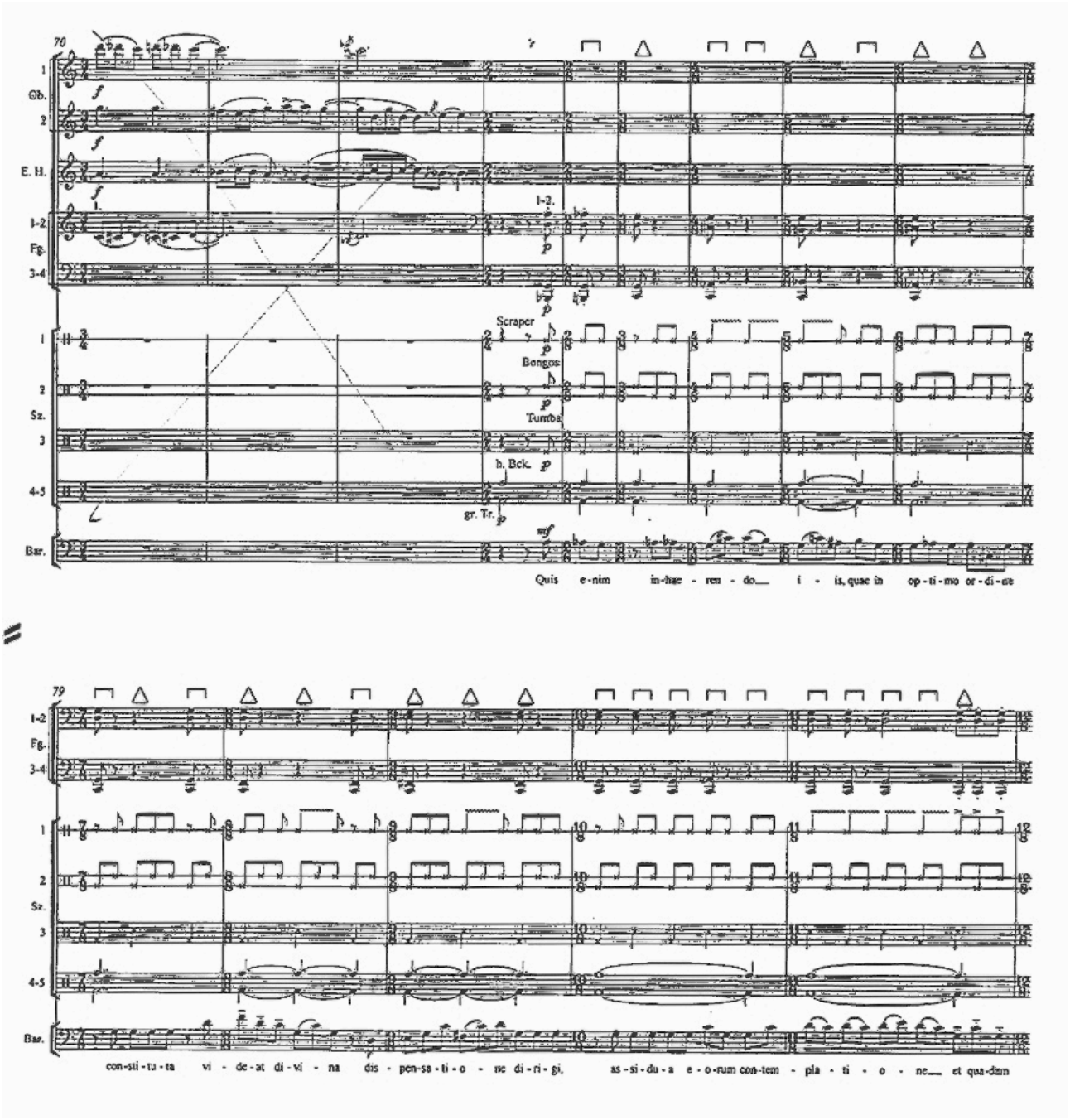


Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz II, T. 29f, S. 40, Beginn Orgelsolo

Gegenständlicher, konkreter wird wiederum das folgende Bariton-Solo, der Satz II b. In der Umsetzung des komplexen Textes, der Einleitung von Kopernikus Buch über die Kreisbewegungen („revolutionum“ [452]) sowie eines Abschnittes aus Pico della Mirandolas „Oratio de hominis dignitate“ wird der Stimme eine enorme quantitave und qualitative Leistung abverlangt. Als kurzes Beispiel der insgesamt 151 metrisch langen Takte diene der Abschnitt T. 57-70, der gleichzeitig eine der „Chaînes“ manifestiert, die bereits im „Quatuor“ von 2004 beschrieben wurden.[453]

[452] Der wunderbare Doppelsinn des lateinischen Titels lässt sich leider nicht im Deutschen wiedergeben. Kopernikus beschreibt die „Revolutiones“ – ‚Kreisbewegungen’ der Sterne und bewirkt eine „Revolutio“- ‚Umwälzung’ des Weltbildes

[453] vgl. S.207f.



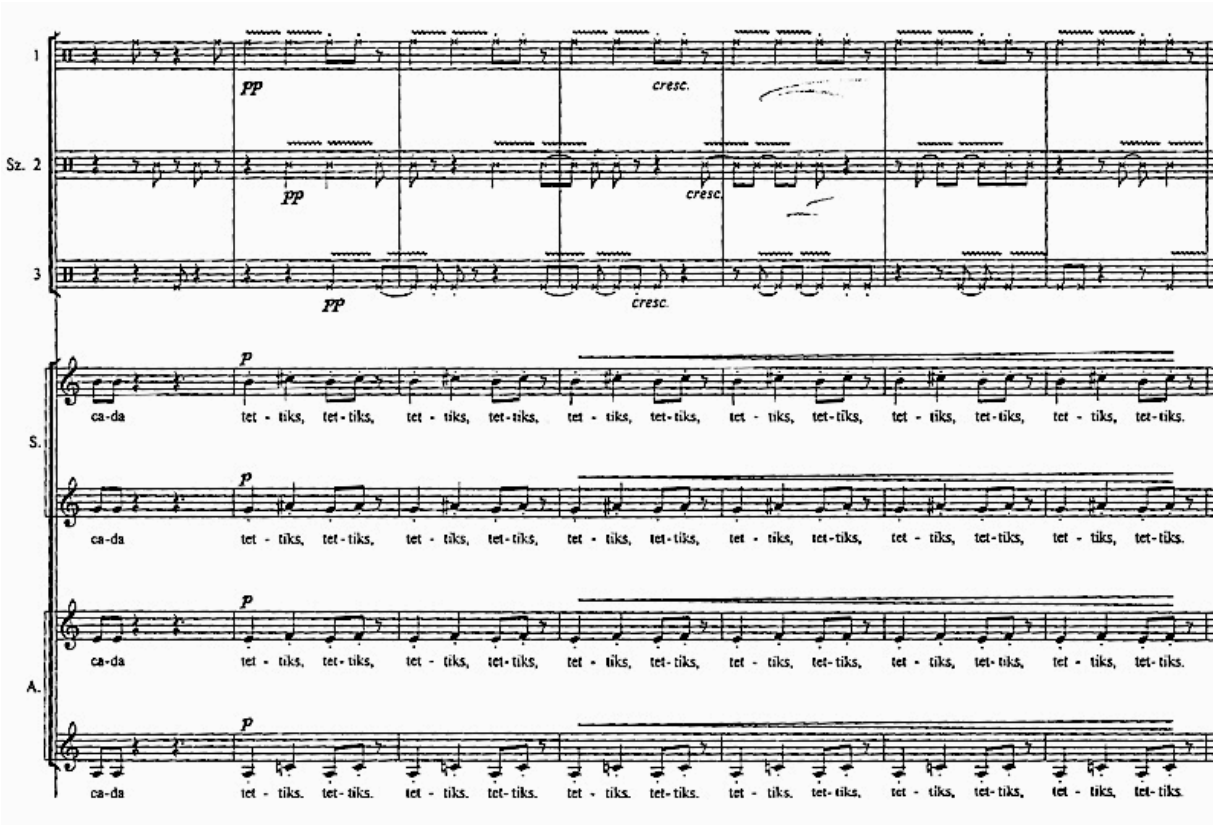
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz II b, T. 70 ff, S. 46

Bereits seit der zweiten Sinfonie, besonders in „Die Himmelfahrt“ hatte Blarr die Anforderungen an die Solostimmen, insbesondere an Alt und Bariton kontinuierlich entwickelt. Rhythmisch, intervallisch und besonders was die Textdichte angeht, ist ein Gesangsstil entstanden, der zwar einerseits viel Stimme, Ton und intervallische Sicherheit verlangt, andererseits aber eine rezitativische Dichte aufweist, die weit von den Traditionen des ‚bel canto’ entfernt ist. Keine langen Töne, die ein Sich-Fassen und klangliche Entfaltung erlauben, keine Passagen, die sich selbst tragen; die Menge und Schwierigkeit des Textes fordert ihr Recht.

Differenziert begleiten die Holzbläser, die Hörner, eine Trompete und Schlagwerk. Nach einem kurzen Postludium zu dem die Tuba hinzutritt, folgt der Satz III a, betitelt „Nachtmusik 2“, enthaltend wiederum den zehntönigen Akkord der

geteilten Streicher, in neuer Aufteilung verarbeitet. Ein Solo der Spieluhren liegt darüber. Diese Nachtmusiken wirken eben als kleine Stimmungsbilder der Sphärenbeobachtung des Kopernikus bei seiner Forschungsarbeit und sind formal wichtige dramaturgische Ruhepunkte zwischen den großformatigen texttragenden Sätzen.

Satz III b im durchgehenden 7/8 nun bringt ein fast humoristisches Moment in die Architektur des Werkes ein: „Musicum animal cicada, aurora lucente cantare incipit“, so der Beginn der lateinischen Übersetzung des Kopernikus eines Briefes des Theophylaktos Simokattes, eines spätantiken Historikers des griechisch-byzantinischen Raumes im 7. Jahrhundert. Dem roten Faden der Textauswahl folgt des Simokattes (= ‚katzengesichtigen') Abschnitt durch den Transfer der Naturbeobachtung, dass nämlich der Gesang der Zikade dem Lobe des Schöpfers diene. Träger der Vertonung ist der bis zu vier Stimmen aufgeteilte Mädchenchor. Das musikalische Material ist direkt aus dem eingangs beschriebenen Viertonmotiv, seinen Umkehrungen und Verarbeitungen entnommen. Gelegentlich wird der Zikadenklang direkt nachgeahmt:



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IIIa, T. 35 ff, S. 61

Holzbläser, beide Harfen, großer Schlagwerkapparat und tiefe Streicher treten zum lateinisch singenden Mädchenchor hinzu.

Im Vergleich zum klassisch-romantisch fünfsätzigen Sinfonie-Schema können diese drei Sätze bis hierhin architektonisch zum Hauptsatz mit vorangestellter Introduktion zusammengefasst werden, wobei die aus dem von Blarr beschriebenen

Viertonmotiv aus kleiner Terz, kleiner und großer Sekunde abgeleiteten Chorteile die Funktion des Hauptthemas, die Nachtmusiken die des Seitenthemas vertreten.

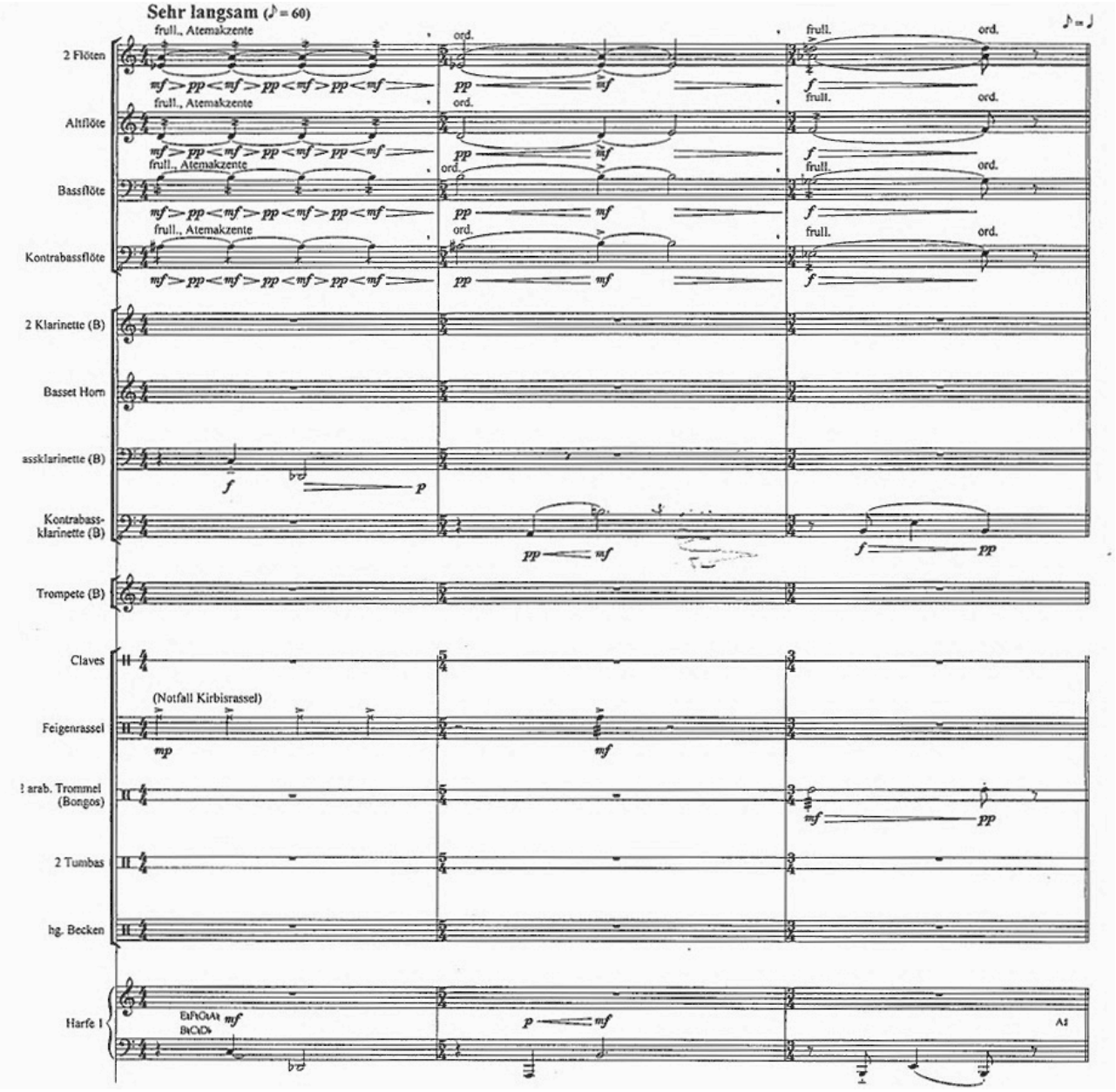
B. 3.3.2.2. Der „langsame Satz“

Im klassischen Schema der entwicklten Sinfonieform würde nun der langsame Satz bzw. die Variationenreihe folgen. Dem entspricht hier in der Tat der Satz IV, „Die Freundin“. Der Titel verweist auf die Beziehung zwischen Kopernikus und Anna Schilling hin, gleichwohl geht der gewählte Text darauf nicht spezifisch ein. Vielmehr sind es die intensiven Abschnitte des Hohen Liedes des AT, die in der körperlichen Liebe zwischen Mann und Frau die Beziehung zwischen Mensch und Schöpfer abbilden, so die gültige theologische Interpretation. Genaue Kenntnis der Textbeziehungen im Alten Testament verrät die Auswahl Blarrs, korrespondieren doch das Bild von Braut und Geliebtem „Mein Geliebter streckt seine Hand aus durch die Öffnung und das Innerste meines Schoßes stöhnt ihm entgegen“ bzw. „Doch er mein Geliebter hat sich abgewandt und ist weggegangen“ [454] mit dem Bild der Sonne als Bräutigam zum Ende des Psalmes 18 „ ... und dieselbe geht heraus wie ein Bräutigam aus seiner Kammer und freut sich, wie ein Held zu laufen den Weg.“ [455] Ähnlich wie der einleitende Psalm 18 einen beliebten Text aufgreift, handelt es sich hier um die in Motetten und Chorsätzen immer wieder zitierte Textstelle des „Vox dilecti mei“ (‚Die Stimme meines Geliebten’) mit dem zentralen Vers „Anima mea liquefacta est ut locutus est, quaesivi et non inveni illum, vocavi, et non respondit mihi.“ (‚Meine Seele ist dahingeschmolzen wie es gesagt ist, ich habe gesucht, und ich habe ihn nicht gefunden, ich habe gerufen, und er hat mir nicht geantwortet.’)

Die Soloaltstimme singt in lateinischer Sprache, der Frauenchor, der deren Abschnitte jeweils beschließt, singt hebräisch.

In diesem Satz kommt nun das um die besonderen Lagen und Baugrößen erweiterte Holzbläserensemble zum Einsatz. Bereits das einleitende Flötenquintett, mit Alt- Bass- und Kontrabassquerflöte, später noch nach oben erweitert durch den Wechsel zum Piccolo der 1. Flöte ist von faszinierender Wirkung.

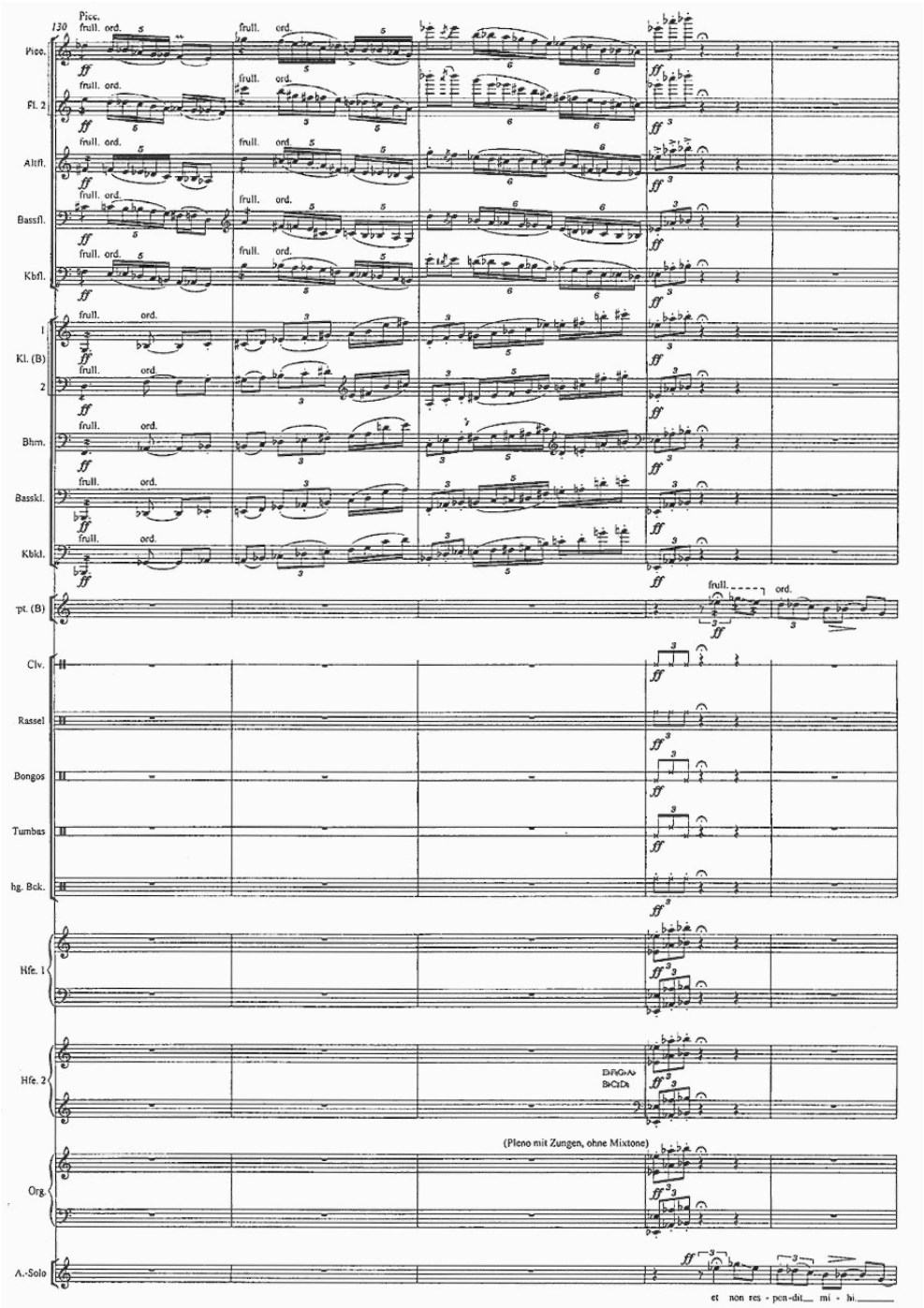
[454] Die Bibel; Altes Testament, Hoheslied, Kap. 5
[455] Die Bibel; Altes Testament, Buch der Psalmen, Ps. 18



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IV, T.1 ff, S. 73

Die ‚Tupfer' der Bass- bzw. Kontrabassklarinette mit Harfe und Feigenrassel geben noch ein spezielles ‚Klanggewürz' bei. Orgel, Tumbas, arab. Trommel treten weiter hinzu. Sehr differenziert über die Verse der Textvorlage hin wird dieser ausgewählte Klangapparat entwickelt. Die Notenwerte werden kleiner bis zu Zweiunddreißigstelpassagen, der Satz des Flötenquintetts wechselt zwischen enger Kontrapunktik und aufgelöster Hoquetustechnik. Das Klarienttenquintett mit den vorgesehen Großformen der Instrumentengattung tritt hinzu. Das motivische Material, das den Bläsergruppen zugrunde liegt, entspricht dem der Altstimme und ist unmittelbar durch Umkehrungen, Spiegelungen und Abspaltungen aus dem viertönigen Hauptmotiv entwickelt. Die Solostimme verdichtet in den Bereich der Mikrointervalle mit Vierteltönen und Glissandi. So werden Stimmung und Bild der Textvorlage wirksam abgebildet. Doch ist dies eigentlich nur die Oberfläche: Kompositorisch steht die enge Arbeit am Material, dessen

konsequente Durchdringung und Verarbeitung mit den Mitteln der klassischen Zwölftontechnik im Blick, wobei dennoch eine Vernetzung mit tonalen Inseln gesucht und gefunden wird. Die Stimmung des Textes ist Anlass für diesen gelungenen Versuch der Synthese. Der Höhepunkt der Entwicklung wird kurz vor Schluss erreicht, ein kurzer Nachgesang beschließt den Satz.



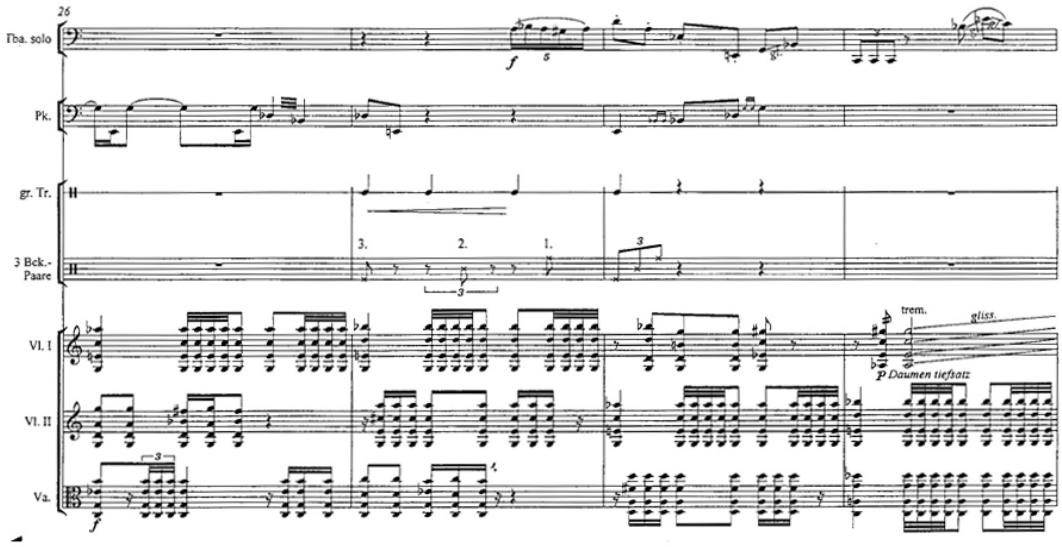
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IV, T. 130 ff, S. 93

Von der Instrumentation her wie von der Faktur ist dieser Satz eine direkte Weiterentwicklung adäquater Abschnitte der Jesus-Geburt, etwa des Lobgesangs der Hannah.[456]

[456] vgl. S. 145 und S. 152

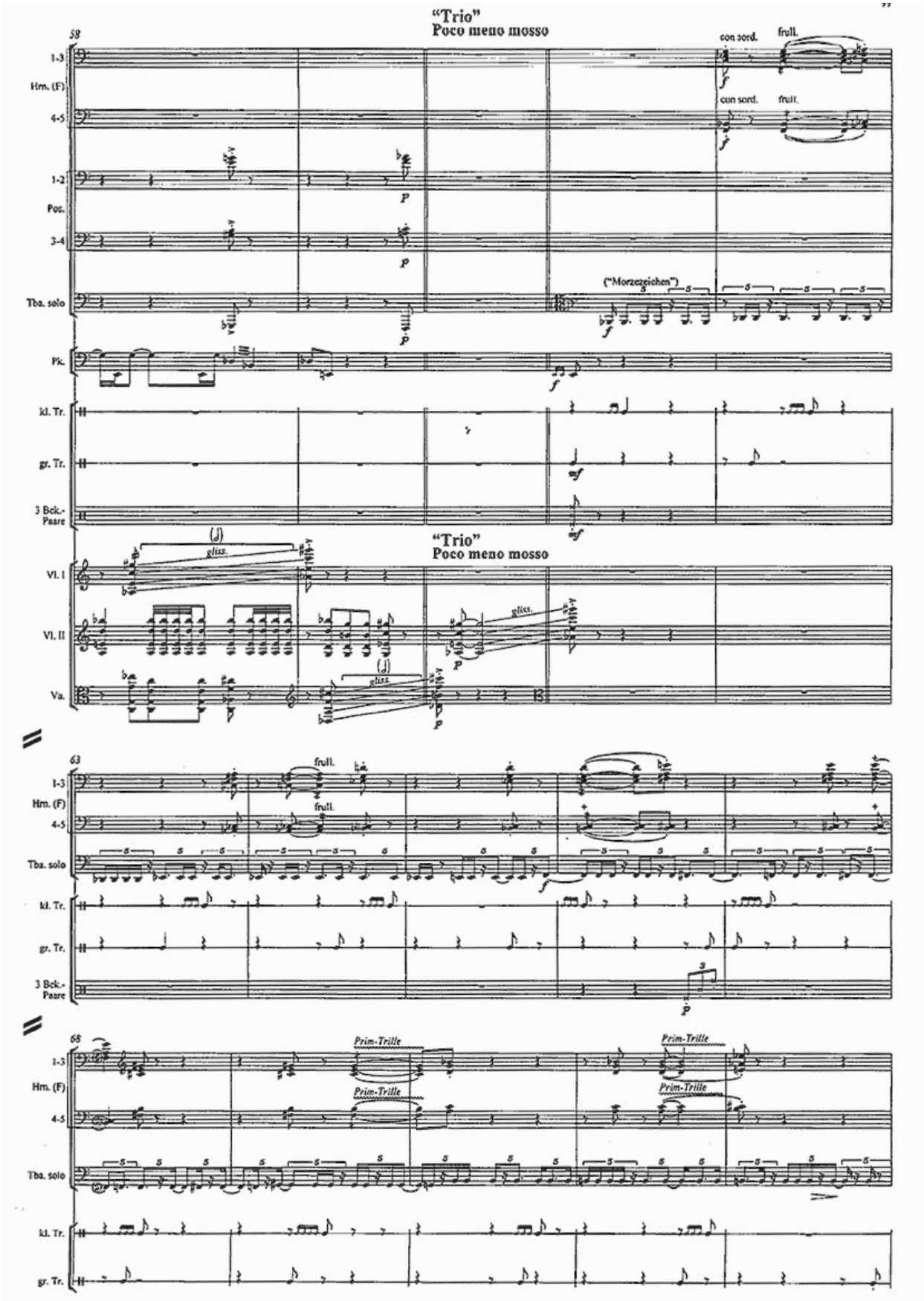
B. 3.3.2.3. Der „Tanzsatz“

Auch die beiden folgenden Sätze stehen in dieser Linie der klassischen Form: Satz V als Tanzsatz ‚polonaise diabolico’ dem bischöflichen Feind des Kopernikus, dem Johannes Danticus zugeordnet, bringt die Verwendung der Violinen als Mandolinen:



Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr.4*, Satz V, T.26 ff, S. 96

Mit dem kompletten Blechapparat, ebenfalls in Sonderspielweisen (glissandi, verschiedene Dämpfer, Triller) entsteht in der Tat ein aggressives Klangbild, das wie eine entfesselte, eben ‚diabolische’ Umkehr der von Blarr so geschätzten strahlenden Fanfaren des t’ruah wirkt. Kleine und große Trommel mit Becken verstärken den bedrohlich kämpferischen Eindruck. Eine Art Tubasolo mit ‚Morsezeichen’ charakterisiert den Mittelteil:



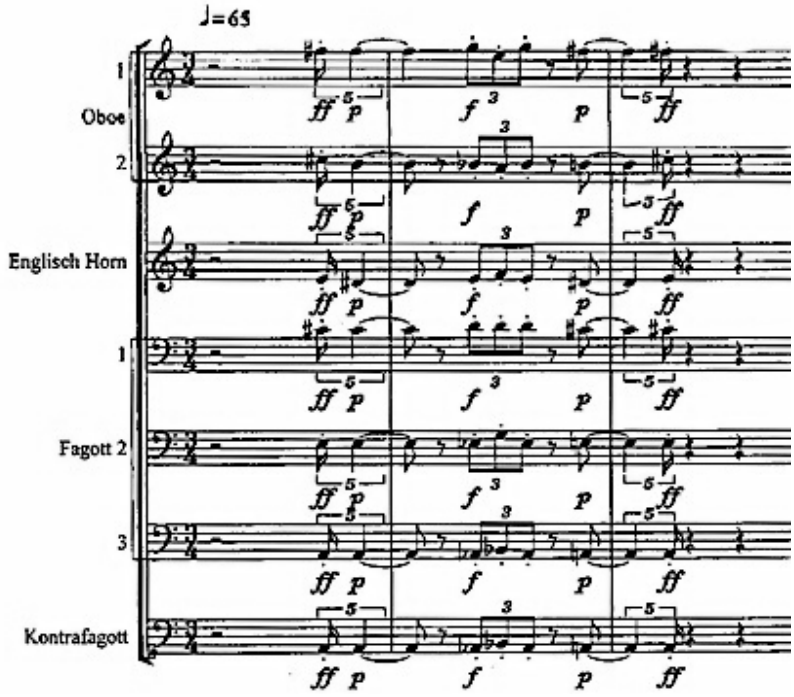
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz V, T. 58 ff, S. 99

In diesem reinen Instrumentalsatz nutzt Blarr eine Tonsprache, die sich der Avantgarde und der Atonalität verbunden weiß. So beruht genanntes Tubasolo

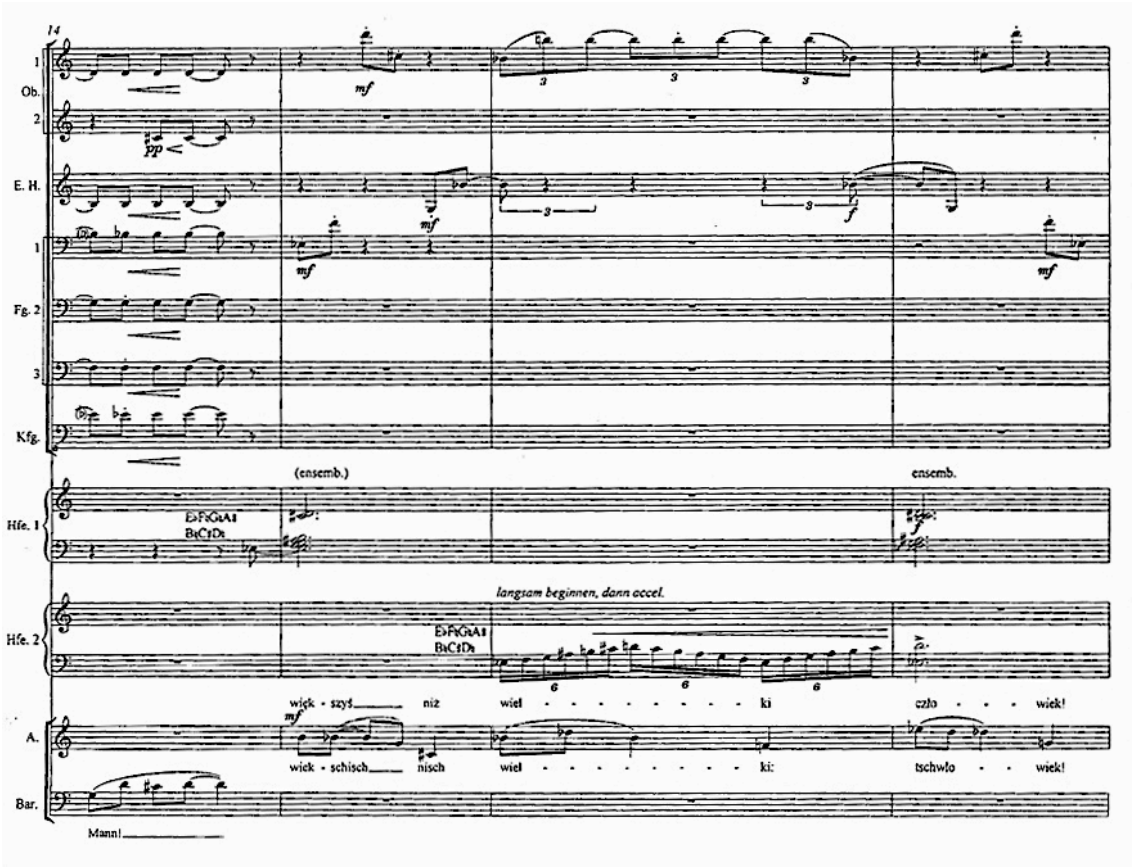
auf der Reihe, die die einleitende Fanfare bereits vorgestellt hatte. Alle zwölf chromatischen Töne werden allmählich entwickelt. Die Akkorde der Hörner dazu weisen einen sehr hohen Dissonanzgrad auf, der durch die klangliche Dichte noch verstärkt wird.

B. 3.3.2.4. Zweiter „langsamer Satz“, Liedform

Fast versöhnlich wirkt da der Eröffnungsakkord des sechsten Satzes, ein A-Dur der Holzbläser mit sixte ajoutée. Unmittelbar anschließend folgt allerdings auch hier in diesem „Der Freund“ betitelten Satz eine der Chromatik verpflichteten Sphäre, die, wenn auch nicht regulär streng zwölftönig, doch nahe am dem entsprechenden Duktus liegt:



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz VI, T. 1ff; S. 106, ‚A-Dur’-Klang der Holzbläser



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz VI, T. 14 ff, S. 107, chromatische Entwicklung

Wenn auch Blarr in seinen werkeinführenden und selbst-analysierenden Äußerungen zu dieser Sinfonie dazu nichts verlautbart, ist doch in den soeben besprochenen Sätzen eine Nähe zur 2. Wiener Schule sichtbar, deren Bedeutung für Blarrs Schaffen nicht unterschätzt werden sollte, wie bereits anhand des „Liedes vom roten Sefchen“ nach Heine angemerkt.[457] Die „Urbegegnung“ in Darmstadt mit dem Serialismus hatte letztlich doch dauerhafte Spuren hinterlassen.

Der häufig im Satz VI in 6 bzw. 9 triolische Achtel gegliederte ¾ Takt bindet den Verlauf der auseinanderstrebenden Intervalle und Figuren im Dialog von Alt und Bariton in polnischer bzw. deutscher Sprache. Der gewählte Text des Andreas Gryphius hat ein Bild des Kopernikus zum Gegenstand.

Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Deckblatt 4, avers, Porträt des Kopernikus

[457] vgl. S. 185 und S. 408

Einleitend hat eine Doppelquint von „d“ aus den Baritonpart charakterisiert. Die Altstimme füllt den Tritonus aus mit den Tönen „a, h, c, d, es“. Diese Elemente werden in dem als zweitem langsamen Satz im Sinne des fünfsätzigen sinfonischen Formschemas anzusprechenden Teil sorgsam durchgearbeitet. Allmähliche Verdichtung figurativer Skalen in den Holzbläsern ab T. 50 bewirken eine allmähliche Steigerung, die aber immer wieder zugunsten der klaren Durchführung der Singstimmen und des Textes zurückgenommen wird. Auch hier markiert gegen Ende eine kurze Reprise eine Reminiszenz an die klassische Liedform, wie es dem Typus des zweiten langsamen Satzes der Sinfonieform entspricht.

B. 3.3.2.5. „Finale“

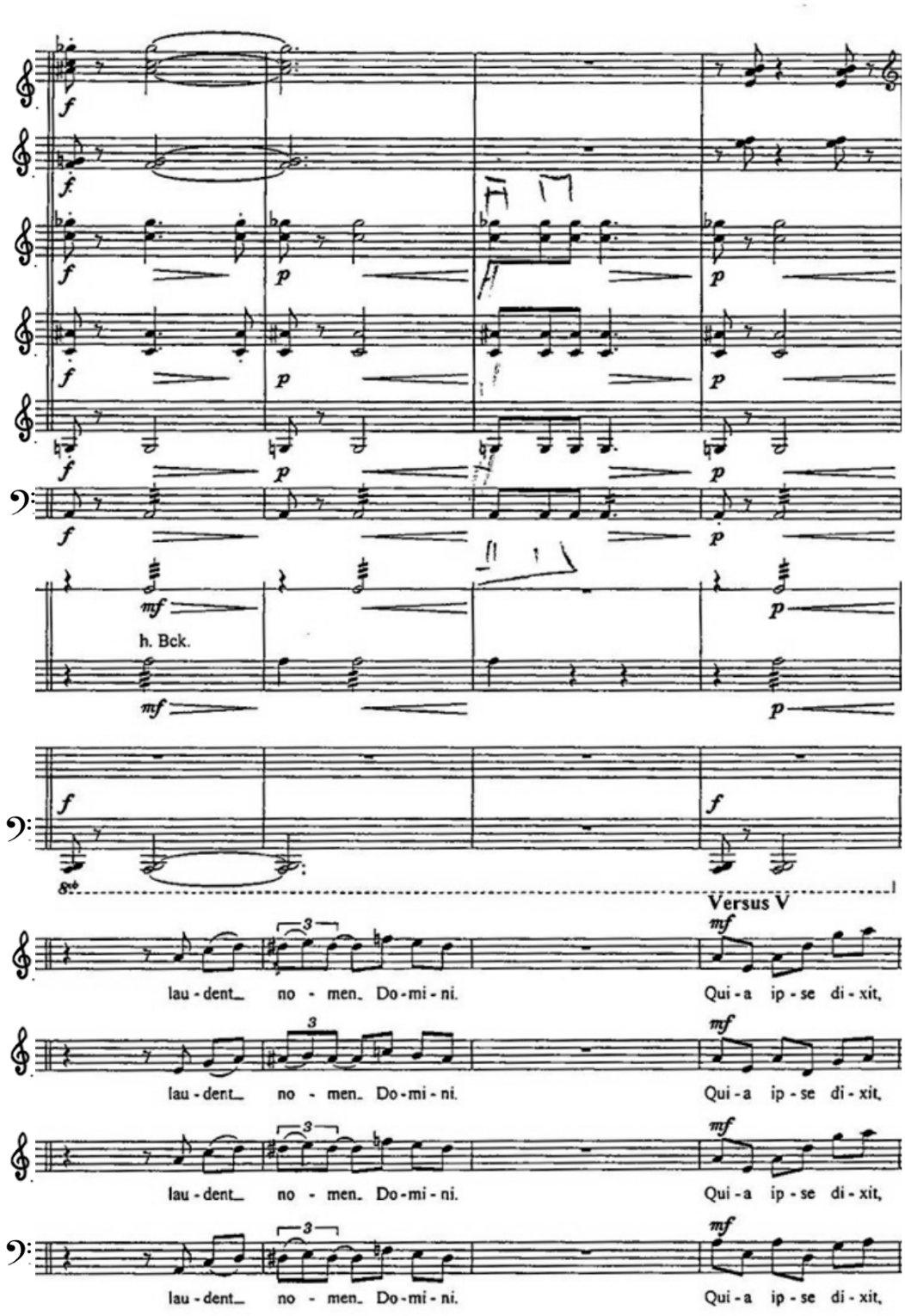
Der siebte Satz, der großangelegte Schlußchor, verarbeitet zwei gewichtige Texte: Den Psalm 148, das große Lob der Schöpfung, und den ‚Gesang der Drei Jünglinge im Feuerofen’ aus dem Buche Daniel, Kap. 3, 57-89. Die gewaltige Sprache „Laudate dominum de coelis, laudate eum in excelsis. .... Laudate eum sol et luna, laudate eum omnes stellae et lumen....“ des Psalms bzw. „Benedicite omnia opera Domini Domino, laudate et superexaltate eum in saecula. Bendicite caeli Domino, laudate et superexaltate eum in saecula..... bendicite, sol et luna, Domino, laudate et superexaltate eum in saecula....“ [Auswahl durch den Verfasser] des Canticum findet ihre Entsprechung im Aufgebot der zur Verfügung gestellten musikalischen Mittel.

Selbstredend ist die Gegenüberstellung zu Karl - Heinz Stockhausens „Gesang der Jünglinge“ von 1955 inkludiert, dessen Uraufführung 1956 in Köln stattfand. Dieses Werk Stockhausens hat im Genre der elektronischen Musik, wobei eine einzelne Knabenstimme mitverarbeitet worden ist, den Rang eines Klassikers. Blarr setzt dieser abstrakten Umsetzung der biblischen Zentralstelle im Jahre 2011 nun eine wiederum gegenständlichere Fassung vor, die zumindest in den äußeren Mitteln der Intrumentierung ganz auf dem Boden der klassisch-romantischen Oratorien – bzw. Sinfonietradition steht. Insbesondere auch die harmonische und rhythmische Binnenstruktur in fasslicher Intensität vermitteln die Vorlage in dramatischer Unmittelbarkeit ganz im Gegensatz zu Stockhausens sphärischer Welt.

Die Textvorlage gehört zum liturgischen Stundengebet, zur Laudes jeden Sonntags, ist somit auch in älterer Zeit mit entsprechenden kirchenmusikalischen Vertonungen vertreten, findet sich auch mit kantoraler Melodik in Veröffentlichungen zum Stundengebet wie im katholischen Gemeindegesangbuch Gotteslob von 1973.

Zugrunde gelegt werden dem Finalsatz der Sinfonie zwei Tanztypen: Der erste

Teil ist betitelt Sarabande und bringt auch im ¾ -Takt exakt den Sarabandenrhythmus der barocken Suite:



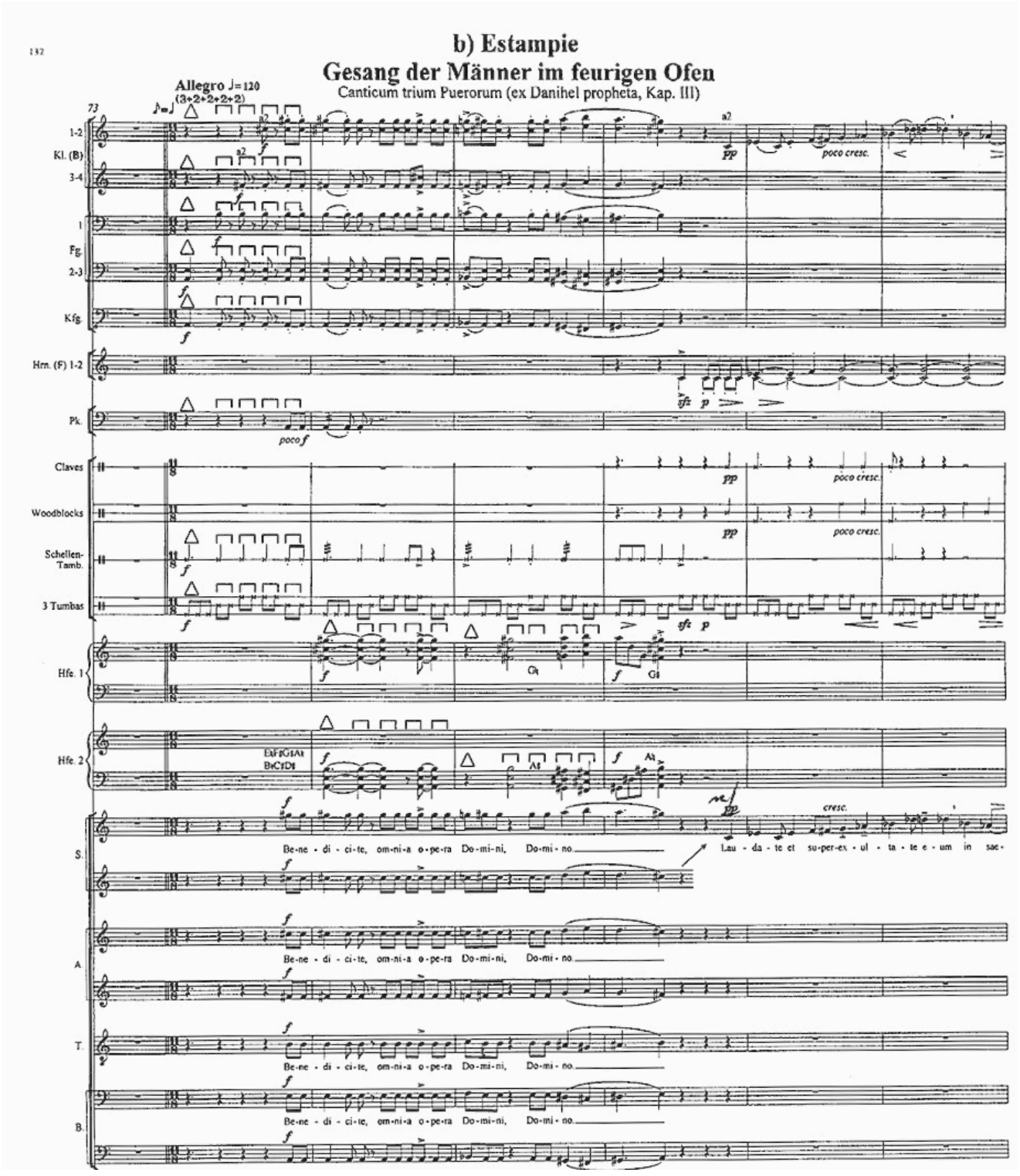
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. Satz, VII; T.45, S. 128, Blechbläser/Sarabande, Schlagwerk, Chor

Zentralton „a“, musikalisches Material und Faktur zeigen enge Korrespondenz zum Eingangschor; die Grundzelle aus kleiner Terz, Ganzton, kleiner Sekunde und die zu Quarten gespiegelte Doppellquinte des Eingangs bilden wiederum die Kernmotive. In nur 72 Takten in großem Satz und schwerem ruhigen Tempo ge-

lingt es Blarr, die nicht eben kurzen sechs Verse des Psalmes umzusetzen.

Auch der zweite Teil, „Estampie“ überschrieben, ist im Verhältnis zur Länge der Litanei des „benedicite“ mit ihren 14 Anrufungen und der Schlussbitte bemerkenswert ökonomisch knapp in der zeitlichen Ausdehnung. Nur 126 Takte, wohl im Grundmetrum 11/8, genügen vor einem Nachspiel von noch einmal 12 Takten. Aus dem Text erschlossen ist die Aufteilung der schnellen Takte in 3+2+2+2+2 Achtel, somit einen mitreißenden Rhythmus ergebend, der in ganz positivem Sinne auf den „Choralbrother OGO“ der sechziger Jahre und seine Beziehung zum Jazz verweist.[458] Unbeschadet dessen ist der Titel „Estampie“ natürlich der Tanzform des späten Mitellalter verpflichtet, wobei diese Estampie sich wiederum von den Liedern der Trouvères und Troubadours ableitet. Schellen und Tumbas, Pauke, Woodblock und Claves charakterisieren vom Beginn an dieses Element eines „Stampftanzes“ mit kraftvollen Schlägen und durchgehend markierten Achteln.

[458] Über Blarrs Pseudonym und seine Verwendung in der Rolle als Ahnvater des sog. Neuen Geistlichen Liedes vgl. das Kapitel C. 2.2.1., Blarr als Schöpfer Neuen geistlichen Liedes, S. 314ff.



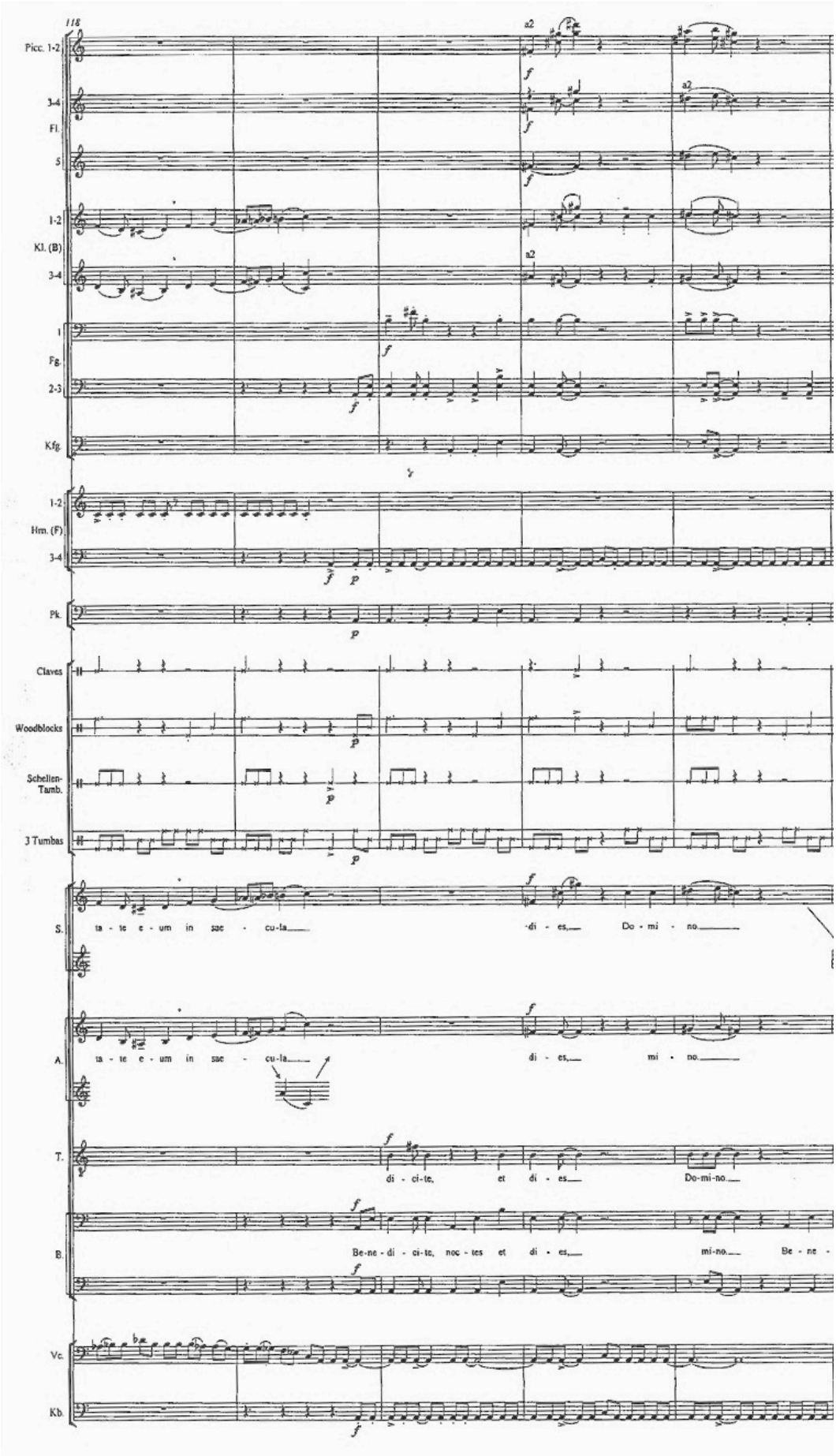
Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. Satz VII, T.1 ff, S. 132

Sichtbar wird in diesem Beispiel auch die harmonische Dimension in dem durch Dissonanzen aufgehellten strahlenden Akkord des Chores, der im Prinzip ein angereichertes A-Dur ist. Unabhängig von Blarrs kompositorischer Redlichkeit, alle möglichen Zusammenklänge und linearen Abfolgen auf ein identisches zentrales Material zurückzuführen, ist hier das legitime Bestreben sichtbar, mit Klang zu malen. Hier ist Blarr wiederum ganz nah beim Vorbild Messiaens, dessen Kompositionsweise ja auch durch die Verwendung einer großen Spanne möglicher Zusammenklänge vom einfachen Dreiklang bis zum hochdissonanten Akkord, cha-

rakterisiert war. Wie bei Messiaen dieses Changieren zwischen den Welten den Personalstil mit ausmachte, so ist auch bei Blarr ein nahtloses Ineinander-Übergehen ganz unterschiedlich komplexer Klänge typisch. Der hier vorliegende Akkord ist zwar keine ‚resonance contractée' [459] im messiaenschen Sinne, sondern besteht architektonisch aus sechs gestapelten Quinten (der Gedanke an die Planetensphären des Kopernikus steht selbstverständlich Pate), erreicht aber gleichwohl durch seine Lage eine ähnliche Wirkung.

Die stete Wiederholung des „laudate et superexalte eum in saecula" wird zwar als Refrain gebracht, aber in immer variierter Anordnung und Instrumentierung. Hierbei wird konsequent die besprochene Materialzelle verwendet, in einer Transposition zum Ausgangston „c". Eine große Auffächerung des anfänglichen Quintakkordes zeigt diese Stelle:

[459] Mit ‚resonance contractée' bezeichnet Messiaen Akkorde aus einem Dreiklangsgefüge und typischen Dissonanzen, mit eng zueinander liegenden Tönen, die wiederum eigene Interferenzen entwickeln. Vgl. Messiaen, O.: *Technique de mon language musical*, a.a.O., Kap. XIV, S. 48 ff.



Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. Satz VII, T. 118 ff, S. 139

Mit dem Beginn der Schlussbitte setzt Blarr die Coda an. In T. 156 wechselt das Metrum zu 4/4 und 3/4 Takten in wechselnder Folge, das Tempo wird breiter, da nunmehr Sechzehntelpassagen in den Instrumenten auftauchen, betrifft diese Verlangsamung vor allem den Chor. Durch diese Passagen wird parallel zur Vergrößerung Verdichtung erreicht, eine geschickte Dramaturgie der Steigerung in zwei Elementen gleichzeitig. Blockhaft der Schlusssatz im nach f herabtransponierten Quintenakkord, das Bekenntnis: „Confitemini Domino quoniam bonus. Quoniam in saecula misericordia eius“

Typisch in seiner abschließend zerfallenden Faktur folgt auch hier ein leises Nachspiel nach eminenter Steigerung. Seit der Strawinsky-Hommage „Dream-Talk“ von 1972[460] verwendet wie mehrfach beschrieben Blarr gerade nach großen Werken gern ein solches Ausblenden und Zurückführen in die Stille. Das vorher fest gefügte, jetzt sozusagen „ausgeschlachtete“ Material löst sich auf; Reminiszenzen, Tupfern ähnlich, entlassen den Hörer aus dem Werk. Gerade diese Teile sind oft wiederum nahe an Vorbildern der 2. Wiener Schule. Hier erklingt noch einmal das Flötenquintett mit Alt-, Bass- und Kontrabassquerflöte. Das tiefe „C“ der Kontrabässe als Orgelpunkt beendet schließlich die Sinfonie. Das geschieht sicher nicht zufällig, sondern folgt dem alten Topos, dass das „C“ der Grundton der Schöpfung und der Planetenbahnen sei. Es ist auch der tiefste Ton des üblichen Orgelpedals. In Verbindung mit den gewählten Texten wird ebenfalls eine Verbindung hergestellt zu den oben angeführten Werken Beethovens und Haydns mit kosmologischer bzw. schöpfungsbezogener Thematik, die beide in C-Dur stehen.

B. 3.3.2.6. Einordnung

Die Sinfonie IV „Nicolaus Copernicus in honorem“ ist in mehrfacher Hinsicht Synthesen gewidmet. Zum einen der Synthese zwischen Deutschen und Polen, zwischen Blarrs Leben in Düsseldorf und seiner ostpreussischen Heimat, aus der ja auch seine zweite Frau, die Widmungsträgerin, stammt, zum anderen den Synthesen der verschiedenen Möglichkeiten, Töne kompositorisch zu verbinden, tonal bzw. atonal, in farbigen Harmonien und intervallisch streng geführten Linien, metrisch fest gefügt oder rhythmisch frei schwebend. Die Botschaft dieses Werkes für den Konzertsaal ist zweifelsfrei eine oratorische: Das Lob Gottes verwirklicht sich in der Schöpfung; Sinn und Zweck der Schöpfung ist es, Gott zu loben.

Es fällt auf, dass diese Sinfonie ganz ungewöhnlich für Blarr ohne zitierten protestantischen Choral auskommt. Dafür weisen viele der textierten Melodien in Intervallwahl, Duktus und iterativer Anordnung einen Bezug zum Psalmengesang

[460] vgl. S. 86f.

der katholischen Kirche auf, auch die ersten drei Töne des Kernmotivs entsprechen einem häufigen Initium solcher Modelle oder auch dem gregorianischen „Te deum“, ebenfalls eine Synthese von Blarrs persönlicher Tradition mit der der katholischen Liturgie.

Das Werkganze ist ungeachtet dieser Heterogenität seiner Ursprünge geschlossen, wirkt nicht brüchig oder eklektizistisch. Die avantgardistische Vergangenheit wird intensiv und sinnvoll einbezogen, ist durchgängig präsent. Schließlich wird aber eine neue Ebene auch jenseits der Ära der sogenannten Postmoderne erreicht. Insofern ist die vorliegende Sinfonie wohl als das ‚opus magnum’ des Blarrschen Schaffensprozesses anzusehen.

B. 3. 4. Choral und Tango

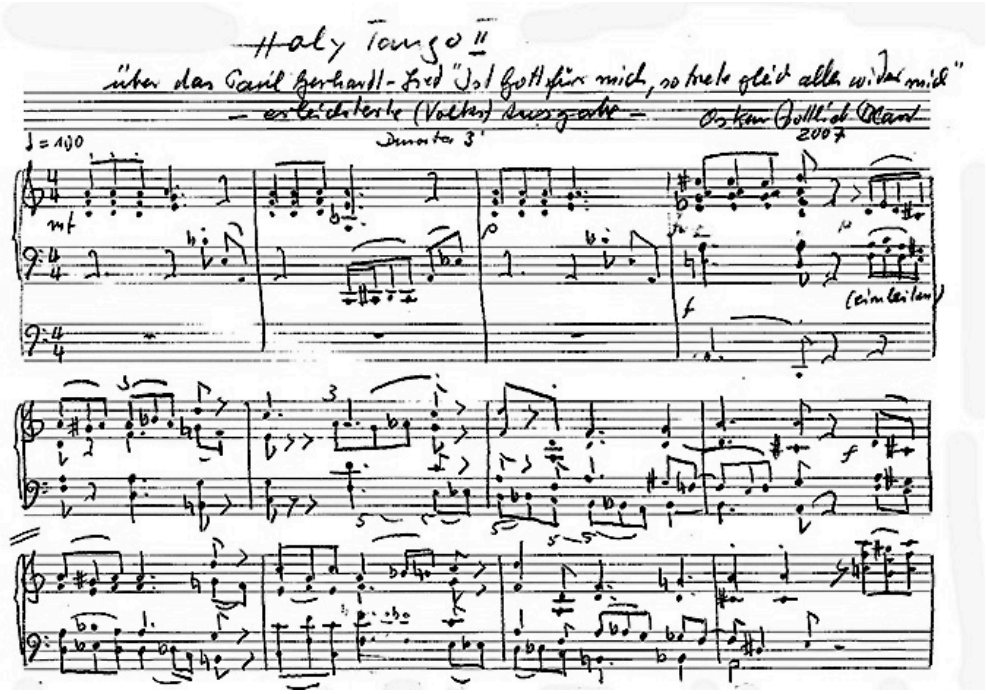
Zu den neuen Elementen des Spätwerkes gehört Blarrs Beschäftigung mit der Tanzform des Tango, den er in die geistliche Sphäre transferiert unter dem griffigen Titel „Holy Tango“. Ähnlich wie in der ersten Schaffensphase der Sechziger und Siebziger Jahre, der Begriff ‚Threnos’ in Durchzählung namensgebend für eine Werkgruppe wurde, verwendet er den Titel „Holy Tango“, mit dem er unterstreicht, dass die einzelnen Werke jeweils einen cantus firmus aus dem Schatz des protestantischen Chorals zum Gegenstand haben:

Die Orgelsinfonie „Der Lobende“ (BlarrVz III-21) über das Lied „Lobe den Herren“ des Joachim Neander erscheint 2005.[461] Der darin enthaltene „Holy Tango I“ wird in einer Fassung für Streichorchester 2006 in Königsberg erstaufgeführt. (BlarrVz II-11) „Holy Tango II“ für Orgel bearbeitet das Lied Paul Gerhardts „Ist Gott für mich“. (BlarrVz VII-7) Auch hiervon gibt es parallel eine Streicherfassung. (BlarrVz II-12) Zum virtuosen Orgelintermezzo des Oratoriums zum gleichen Thema wird schließlich „Holy Tango III, an Himmelfahrt“ von 2007 über das Lied ‚Christ fuhr gen Himmel’ (BlarrVz VII-9).

Dabei nutzt Blarr aus der reichen Vielfalt der Formen und Metren des Tango vor allem das rhythmische Modell des in zwei mal drei Achtel und zwei Achtel aufgeteilten Viervierteltaktes als Basis für seine Erfindung [462]:

[461] O. G. Blarr (im Beiheft der Aufnahme mit Martin Schmeding): *„Seltsamerweise existierte bisher – außer der wunderbaren Bachkantate BWV 137 – keine größere Komposition über das beliebte Neander-Lied. Meine Orgel-Sinfonie komponiert die fünf Strophen des J. Neander. Ich schrieb keine gepanzerte wilhelminische Protzhymne, sondern folgte dem Daktylus der Originalmelodie als modernes Tanzlied des jungen rheinischen Pietismus.“*

[462] vgl. auch das Beispiel aus „Die Himmelfahrt“, S.233



Blarr, O. G.: *Holy Tango II*, Beginn der Orgelfassung[463]

Der Kontrast zwischen dem erotisch konnotierten Tanz Tango und den ganz klassischen Chorälen des Repertoires irritiert. Das ist zweifellos gewollt und weckt Aufmerksamkeit.

Die Kombination bringt aber auch noch einmal das ausgeprägte Interesse für Rhythmus und Bewegung, Jazz und Tanz (schließlich hatte Blarr Schlagzeug vollständig studiert) zusammen mit dem Choral als dauerndem Präsens des Lebensweges. Eine weitere Korrespondenz mag zu sehen sein, in der mit aller Vorsicht so zu nennenden erotischen Dimension der Jesusbeziehung im Pietismus und dem Transfer rhythmisch wenig ergiebiger Choralmelodien, die freilich zu religiösen Topoi geworden sind, in Tangoformen, die der tänzerischen Umsetzung von Paarbeziehung dienen, eine Verlebendigung des Überlieferten also.

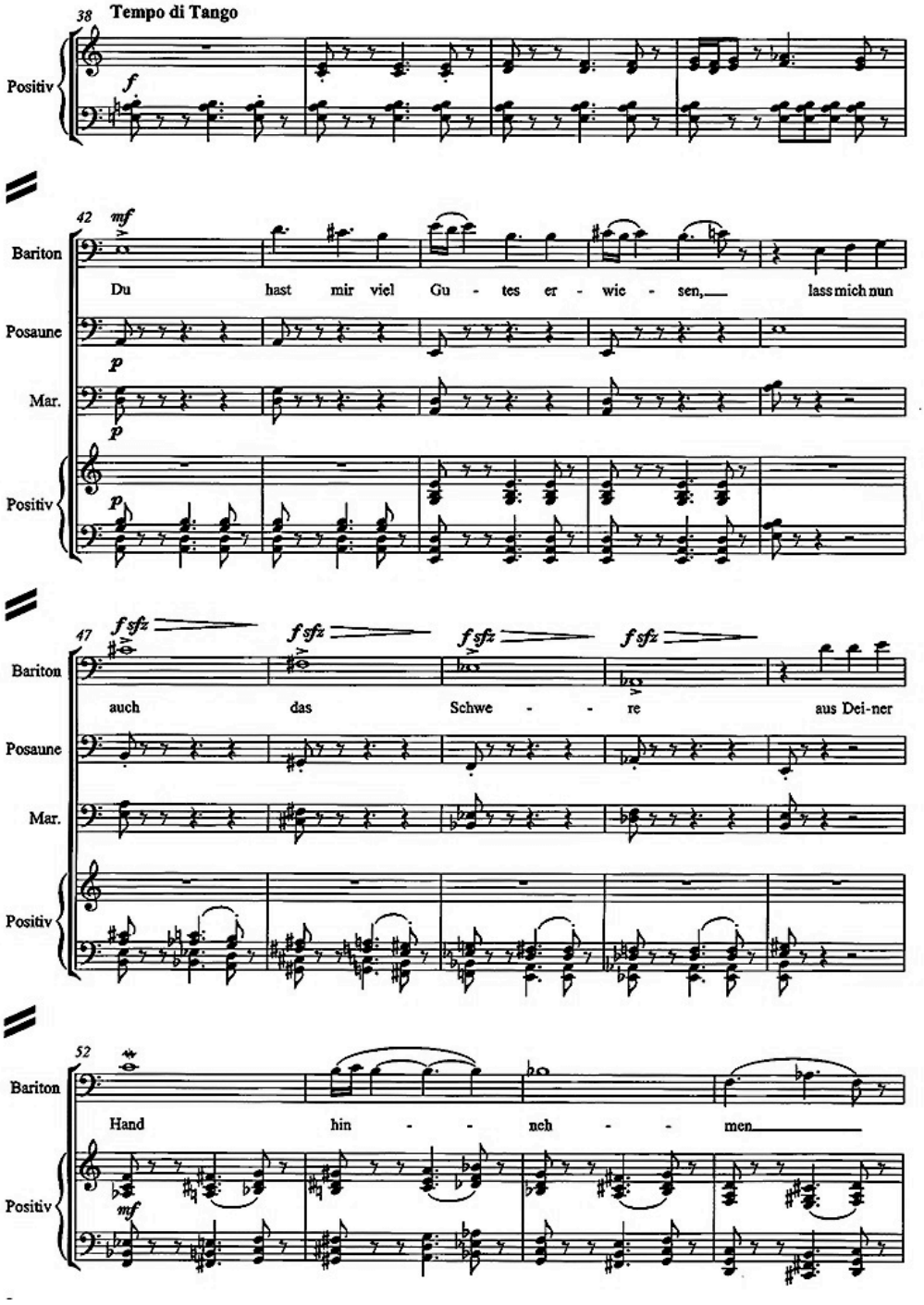
Über weite Teile seines Werkes war der Choral vor allem unveränderte Konstante, Zitat und damit Fixpunkt in einem ansonsten beweglichen und offenen System. Die so typische Form des großen Choralvorspiels mit ihrem Reichtum an Variationen und Techniken stand abgesehen von den Werken des Anfanges nicht so sehr im Fokus. Mit dem Wegfall der kirchlichen Tätigkeit scheint es als sei hier ein Bedürfnis erwacht: So stellt „Der Lobende“, wenn auch so benannt weniger eine Sinfonie, denn eine in allen Strophen durchkomponierte (wohl in sinfonischer Dimension angelegte) Choralvariation dar, wobei mit großer Phantasie die Möglichkeiten des Instrumentes ausgelotet werden. Die Variation des gewählten musikalischen Materials, die Melodie des Neander-Liedes „Lobe den Herren“, ist dabei nur ein Gesichtspunkt. Die konsequente Ausdeutung und Ausmalung des

463 Manuskript 2007, Persönliches Archiv Blarr

Textinhaltes der Strophen ist ein zweites wichtiges Anliegen. In diesem späten großen Orgelwerk finden sich dementsprechend etwas häufiger genaue Registrieranweisungen, zum Teil orientiert an den Formen der klassisch-französischen Orgelmusik.[464]

Der Tango kann dem Choral gegenüberstehen, so etwa in der Kantate „Du meine Seele singe“ über das Paul-Gerhard-Lied zu Ps. 146 (BlarrVz IV-26), das im strophischen klassischen Kantionalsatz durchgearbeitet ist mit kontrastierenden Zwischenteilen. Elemente choraler Faktur können aber auch als Tango auftauchen oder eine enge Verbindung eingehen: Für einen Kompositionswettbewerb der Christuskirche in Neuss entstand 2006 „Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer, Geistliches Konzert in drei Gruppen“ für Sopran, Bariton, Schlagwerk und Instrumente (BlarrVz IV-25), für das Blarr den Kompositionspreis der Stadt Neuss erhielt. Hier werden Text, melodische Elemente und Tango-Rhythmus dicht verwoben. Von drei Positionen im Raum entwickeln die Instrumentengruppen (große Orgel mit Schlagwerk, Cembalo mit Flöte, Sopran und Kontrabass, Orgelpositiv mit Bariton, Posaune und Marimba) in abwechselnder Folge von instrumentalen Interludien und Choral genannten Abschnitten die Texte Bonhoeffers aus den „Gebeten für die Mitgefangenen“ von 1943.

[464] vgl. S. 305



Blarr, O. G.: *Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer*, S. 8, T.38[465]

Hier hat sich die Idee der Einbeziehung des Tango zu einem neuen Ganzen verselbständigt. Zunächst mag die Kombination dieser Texte, die in einer furchtbaren, ausweglosen Situation in schlichter Innigkeit entstanden, mit einer Tanzform befremden, doch überzeugt schließlich das klangliche Ergebnis: eine zarte ‚Berührung' [466] zwischen dem betenden Menschen und dem angesprochenen Vater im Himmel.

[465] Blarr, O. G.: *Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer*(BlarrVz IV-25). München o. J.
[466] „tangere", lat. = berühren

Bei den genannten Beispielen fällt Blarrs Hinwendung zu einer sehr viel mehr tonal, ja auf den einfachen Dreiklang bezogenen Tonsprache in diesen Spätwerken auf. Zwar ist die Melodielinie in obigem Ausschnitt aus der Bonhoeffer-Kantate fast eine saubere Zwöf-Tonreihe. Dennoch überwiegen hier schon die schlichten Stützakkorde im Höreindruck. In der zuvor genannten Kantate nach Paul Gerhardt ist dieser Prozeß noch deutlich weiter fortgeschritten. In diesem Stück schließt sich der Kreis zu den praxisbezogenen Chorsätzen der siebziger und achtziger Jahre. Mit dem Element des argentinischen Tango wird ebenfalls eine Rückbeziehung hergestellt zu der Zeit der „Lateinamerikanischen Beatmessen“ und der Vertonung der Texte Ernesto Cardenals in den siebzigern jahren, in denen die aufbrechende Bewegung in den Kirchen fasziniert war von diesem Subkontinent, ohne sich in allzu rationaler Detailbetrachtung zu verlieren.

Aufführung in der Neanderkirche 1978, mit Knut Kiesewetter und Mitgliedern des Edelhagen – Orchesters. Foto: Hans Lachenmann, Archiv Blarr

C. Der Kantor

Über die Jahrhunderte erfährt der Begriff „Kantor“ eine Entwicklung. Zunächst bezeichnet er in der Tat im Tempelkult des Judentums den Sänger, ganz dem lateinischen Wortsinne gemäß. Der Kantor, hebräisch „Chasan“ ist zunächst Vorbeter bzw. Vorsänger im Gottesdient. Entsprechend ist Kenntnis der Psalmen und der heiligen Bücher notwendig. Je mehr die Anforderungen auch in musikalischer Hinsicht stiegen, entwickelte sich das Ehrenamt seit dem Mittelalter zu einem Beruf.

In der katholischen Kirche geht im ersten Jahrtausend das Singen von der versammelten Gemeinde der Urkirche auf den Priester- bzw. Mönchschor über, dessen ursprünglicher Aufenthaltsort im Gottesdienstraum ja bis heute den Namen Chor trägt. Die Funktion des Vorsängers wird nicht explizit als eigene Rolle herausgehoben. In der Zeit der Ars Antiqua bis zur Renaissance erst treten mehr und mehr einzelne Personen als Sänger bzw. Komponisten mit ihren Namen in das historische Bewusstsein, an Notre Dame in Paris Leonin und Perotin, später Guillaume de Machaut, Domherr in Reims, und Guillaume Dufay, der die neue Kunst in Italien und Frankreich verbreitet, bis hin zu Leonhard Lechner in Nürnberg.

In der evangelischen Kirche hingegen ist seit Luthers Tagen das Amt des Kantors mitzudenken. Vom Beginn der Reformation an arbeitet er mit Johann Walter zusammen an der Entwicklung einer eigenen Musik. Musik ist Kernelement des reformatorischen Wirkens. Somit ist die traditionelle Rollenverteilung hier des Pastors, dort des Kantors in der Idee schon vorgegeben. Auch das Lehreramt ist dem Kantor von diesem Anfang an zugeordnet, so sehr, dass der Begriff gleichbedeutend an manchen Orten für Lehrer stand. Instrumentalmusik und Orgelspiel treten hinzu, der Kantor wird zur festen Größe des kirchlichen Lebens.[467]

Bachs Werk ist nicht nur gattungsprägend für die musikalischen Formen der Kantate und des Oratoriums, er selbst ist uns heutigen auch das Paradigma für die Angehörigen seines Berufsstandes. Charakteristisch hierbei ist, dass nicht nur seine Aufgabe als Gestalter der Kirchenmusiker in Leipzig mitgedacht werden, sondern ebenso seine Tätigkeiten an der Thomasschule und die Nebenumstände seiner Arbeit: ob die hier dann in den Blick kommenden Negativa, die Belastung durch den Schuldienst, die Streitigkeiten mit den uneinsichtigen Kirchenbehörden nun nicht auch in der Person Bachs Anknüpfungspunkte gefunden haben, muss einmal dahingestellt bleiben. Die Historie bezeugt, dass sein Vorgänger Kuhnau gerne unterrichtet hatte und über Jahrzehnte gut zurecht kam. Die konkreten Vorgänge seinerzeit sind vermutlich unter einem Bachbild verschwunden, dass das Jahrhundert seiner Wiederentdeckung (und das war eben das 19. Jahrhundert!) mit seinem Bild vom genialischen Schaffensimpetus des nur Gott und der Kunst verpflichteten Komponisten entworfen hatte. Bach selbst hatte wohl neben dem eher die Sorge, seine große Familie bei durchaus gehobenem Le-

[467] *„So waren Latein, Deutsch, Mathematik und Musik gleichberechtigte Hauptfächer im Schulplan des 16. Jahrhunderts. In allen diesen Gelehrtenfächern musste der Kantor sattelfest sein, und in den großen Schulen war er das auch. Er war ein humanistisch gebildeter Mann. Vor allem unterrichtete er neben der Musik für gewöhnlich Latein. So begegnete sich der Humanismus mit der Kunst....“* Müller, Karl Ferdinand: *Der Kantor, sein Amt und seine Dienste*. Gütersloh 1964, S. 85
Wenngleich Blarr nicht mehr in der Schule unterrichtete, so kamen doch die Schüler zu ihm in den Gottesdienst. Prägend für seine Amtsverständnis ist auch die hier bezeichnete Verbindung zum Humanismus.

bensstandard zu versorgen, was im übrigen seinem theologisch hohen Anspruch an sein Werk auch nicht im Wege stand.

Neben solchen Implikationen, deren Eigenart es ja nun einmal ist, nicht bewusst zu sein, ist der Kantor schließlich eine Instanz des geistigen Lebens. Das „Machen“, das konkrete Herstellen von Musik als Interpret und Komponist ist nur die eine Seite. Eine andere ist es, Zentrum und gleichzeitig prägende Größe an einem bestimmten Ort zu sein. Ein Organist, ein Dirigent, ein Sänger ist als Reisender denkbar. Ein Kantor nicht. Zu lange dauern Entwicklungsprozesse, die eigenen, insoweit das zu Schaffende reifen muss und die der anderen, der Sänger, der Spieler, der Zuhörer, um das Geschaffene nachzuvollziehen. Insofern stellt vermutlich der Kantor zu Beginn des dritten Jahrtausends einen Anachronismus dar, indem er vom Kern her nicht nur einfach als austauschbarer Sachwalter für ‚Musik im Kirchenraum’ eine Funktion darstellt, sondern eine gesetzte Primärexistenz in Amt und Person hat. Im kirchenmusikalischen Alltag wird dies sichtbar: Immer noch ist es eine entscheidende Frage in Bewerbungsverfahren, ob der Bewerber auch lange bleibe. Im Verlauf der Arbeit stellt sich dann meist unabhängig vom künstlerischen Standard eine enge Wechselbeziehung zwischen Kantor und Wirkungsfeld her.

Oskar Gottlieb Blarr nun ist ganz sicherlich in diesem Sinne Kantor, der sich nicht auf seine Kirchengemeinde beschränkt, sondern auch die politische Kommune und das Geistesleben der Umgebung prägt und gestaltet, dabei auch die Impulse, die ihm aus seiner Umgebung zuwachsen, aufnimmt und verarbeitet.

Erste Instrumentarien des Handelns sind hier klassisch die Orgel und der Chor, wobei die Gesamtgemeinde den großen Chor aller am Ort bildet.

C. 1. Die Orgel als musikalisches Zentrum

Im klassischen Instrumentarium ist die Orgel das einzige Instrument, das einem stetigen Wandel seiner Bauweise unterworfen ist. Dieser Wandel betrifft nicht nur die äußere Gestalt, viel mehr die bauliche und klangliche Substanz. Da jede Orgel neu für den Raum entworfen wird, in dem sie erklingen soll, ergeben sich erhebliche Unterschiede angefangen von der schieren Größe über ihre jeweilige Funktion, Klanglichkeit und Ausgestaltung. Insofern fließen hier zeitbezogene und personenspezifische Kriterien der zugrunde liegenden musikalischen Ästhetik per se ein, sind sinnfällig abzulesen.

Für Blarr ist die Orgel Initial der musikalischen Begeisterung, zentrales Ausdrucksmittel des Schaffens und alltägliches Werkzeug der Berufsausübung, ganz im Sinne des griechischen ‚organon’ = Handwerkszeug.

Als neu angetretener Kantor der Neanderkirche fordert er 1961 vehement für das Düsseldorfer Musikleben eine Gleichstellung der Orgel zu allen anderen gewichtigen Kulturveranstaltungen, wobei bereits hier Messiaen und sein Werk zur Stützung der Argumentation herangezogen werden.[468] Die über Jahre und Jahrzehnte im Triltsch-Verlag in vierzehntägigem Rhythmus erscheinende Schriftenreihe der „Düsseldorfer Hefte“ hatte das gesamte Düsseldorfer Kulturleben, also, Theater, Konzerte, Oper, Museen, Galerien zum Gegenstand und enthielt neben den reinen Programmangaben ausführliche und hochkarätige Artikel zu diesen Themenbereichen. Der Artikel des gerade achtundzwanzigjährigen Blarrs, eigentlich eine Werbung für die Orgeltage des ebenfalls jungen Heinz Lohmann, dem neuen Kantor der Christuskirche, ist durchaus polemisch, benennt so recht klar einige wohl heute noch genau so gültige Missstände:

„*Bei wirklich günstigen Voraussetzungen für eine Orgelkultur in unserer Stadt ist es gewiß bedauerlich, daß die Orgel für den musikalisch gebildeten Düsseldorfer kaum mehr darstellt als ein angestaubtes Monstrum, dem sich mit einiger Anstrengung dürftige Choralmelodien in feierlich langsamen Tempo (Andante religioso) und, wenn es hochkommt, die Komposition eines schlichten alten Meisters entlocken lassen. Daß Bach, Reger und Messiaen ihre besten Werke für die Orgel komponierten, scheint man zu vergessen*.“ [469]

Man bedenke: Messiaen, den Blarr hier in einem Atemzug mit den Giganten Bach und Reger nennt, hatte 1961 allenfalls die Hälfte seines Orgelwerkes vollendet, war im Wesentlichen nur Spezialisten bekannt.

Weiter heißt es geradezu programmatisch für Blarrs späteres Lebenswerk: „*Die Kirchenmusik braucht über ihre gottesdienstlichen Aufgaben auch eine sehr aktive Verbindung zu dem was man das ‚öffentliche Musikleben’ nennt.“* [470] Und zum auch heute noch oft erhobenen Vorwurf des statischen, dem zeitgenössischen Hörer fremden Orgelklang schreibt er:

„Wie unzutreffend diese Meinung ist, sehen wir schon an dem schon erwähnten starken Interesse an der Orgel in ausländischen Musikzentren und an der durch Albert Schweitzer und Karl Straube angeregten Orgelbewegung der 20er Jahre, die bis heute andauert. Ferner an dem stark zunehmenden Interesse bedeutender zeitgenössischer Komponisten an geistlicher Musik und der Orgelkunst.“ [471]

Das geschilderte starke Interesse mag auch im Ausland nur an bestimmten sehr bekannten und prominenten Orgelstandorten zutreffen. Für Paris, das Blarr hier

[468] Blarr. O.G. : Die Orgel im Bewußtsein des musikalischen Düsseldorf, in: *Düsseldorfer Hefte*, Triltsch, Düseldorf 1961; S. 626
[469] Blarr, O.G., in: *Düsseldorfer Hefte,* Düsseldorf 1961, S. 626
[470] ebd.; S. 626
[471] ebd.; S. 626

auch besonders im Auge hat, gilt ja auch, dass die Titulaires der großen Orgeln über Unterrichts- und Konzerttätigkeit ihr komplettes Gehalt erst erzielen müssen, während ein evangelischer Kantor in Deutschland oft mit einem zumindest die Grundexistenz sichernden anteiligen, wenn nicht vollen Gehalt des guten Mittelstandes rechnen konnte.

Sein Grundanliegen, die Repräsentation und Wahrnehmung der Orgel im allgemeinen Kulturleben in Union mit ihren kirchenmusikalischen Aufgaben verfolgt er über den Zeitraum seines Wirkens in Düsseldorf konsequent weiter: Er schreibt über Orgeln und ihre Musik, betreut auch in Düsseldorf sehr gut besuchte Reihen wie die Sommerlichen Orgelkonzerte in der Neanderkirche und prägt mit dem Schlagwort von der „Orgelstadt Düsseldorf" einen wichtigen Begriff.

Dieser erscheint zunächst 1975 in einer Schallplattenreihe des Schwann-Verlages im Rahmen von Blarrs Tätigkeit als Berater dort, die fünf innovative Instrumente und fünf zeitgenössische Düsseldorfer Komponisten vorstellt. 1982 erscheint, wiederum im Triltsch Verlag, ein Buch gleichen Titels, das Geschichtsband und Lexikon des Düsseldorfer Orgellebens von den ersten Anfängen bis zum Erscheinen des Buches darstellt. Umfangreiches Bild- und Quellenmaterial, ergänzt durch Verzeichnisse wichtiger Protagonisten, Uraufführungs- und Schallplattenregister machen den zusammen mit Thomas Kersken verfassten Band zu einem außerordentlich hilfreichen Nachschlagewerk. Schon selbstredend ist für Blarr, dass im redaktionellen Teil so manche liebevolle Würdigung ebenso wie persönliche Meinung und auch schärfere Kritik zu finden ist.[472]

Der „Orgelstadt Düsseldorf" schenkt er dann 2009 einen großformatigen, immerwährenden Kalender, der 24 Orgeln vorstellt mit von Friedemann Fey eigens gefertigten Fotos, mit einem Text und jeweils einem dazu passenden Werk, besonderen Kompositionen, deren Urheber in Beziehung zu den vorgestellten Instrumenten stehen. Aus eigenen Mitteln erstellt, bezeichnet dieser Kalender den Dank an Düsseldorf nach einer über 50jährigen[473] Lebensphase dort mit und für die Orgel.

Somit stellt sich die Frage, welche Instrumente mit ihrer Geschichte diese Begeisterung bei ihm weckten, welche Instrumente ihm später begegneten und welche davon seine Intentionen repräsentieren. Obschon ein ausgezeichneter Konzertorganist ist Blarr im Vergleich zu heutigen Nur-Virtuosen nur begrenzt herumgereist, konnte dabei als bestallter Kantor Wert legen auf eine gediegene Auswahl seiner Konzertinstrumente. Er ist ein Kenner orgelbaulicher Materie, aber bis auf

[472] Blarr, Oskar Gottlieb und Kersken, Theodor: *Orgelstadt Düsseldorf*. Triltsch, Düsseldorf 1982

[473] Da der von Blarr selbst verfasste Werbetext komprimiert seine Sicht der Düsseldorfer Orgellandschaft wiedergibt und damit die Wichtigkeit der Orgel für ihn unterstreicht, ist er im Quellenteil zur Gänze mitgeteilt. Vgl. unten S. 513

wenige gezielte Beratungen nicht als ‚Sachverständiger' tätig gewesen. So bleibt die Anzahl der Instrumente, die es zu untersuchen und beschreiben gilt, in relativ engen Grenzen. Intensiv und verzweigt sind die Impulse, die von ihm für den Orgelbau der Zeit ausgingen, sie sind aus dem folgenden ausreichend ablesbar.

C. 1.1. Bartenstein, prägendes Erlebnis und Beginn der Orgelbegeisterung

Die spätgotische Pfarrkirche zu Bartenstein, ursprünglich Johannes dem Täufer geweiht, stellt mit ihrer reichen Orgelgeschichte einen ganz besonderen Punkt in der Entwicklung des Instrumentes dar.

C. 1.1.1. Die gotische Orgel, Tradition der Orgel in Ostpreußen

Der Deutsche Orden legte seit Anfang der Besiedelung des Nordostens im 14. Jahrhundert Wert auf feierliche und gediegene Gestaltung des Gottesdienstes. Frühzeitig wurden so die neuerbauten Kirchen mit Orgeln ausgestattet, also dem bedeutendsten Instrument, das die damalige Technik als kompliziertem Wunderwerk von Mechanik, Schreinerei und Metallverarbeitung herzustellen im Stande war.

Für den Dom zu Königsberg wird bereits in der Gründungsurkunde von 1333 der Platz für eine Orgel beschrieben, der erste bezeugte Bau ist für das Kloster Thorn aus dem Jahre 1343: „*Im selbigen grauen Kloster zu Thorn ist auch zu der Zeit ein Mönch gewesen, der allda die erste Orgel in Preussen hat zugericht und erbauet, die dann gehabt 22 Pfeifen.*[474]*. Den Wind hat man in die Pfeifen geblasen mit Blasebalgen, die man dermassen gezogen, wie man bei der Esse eines Grobschmiedes mit einem Holtze oder Baume zeuhet. Das ist zu der Zeit ein groß Wunderwerk gewesen, also daß sehr viele Leute derhalben kegen Thorn in dieselbe Kirche gangen und die Orgel Wunders halben sehen und hören mogen*."

Die Zeilen entstammen der „Preußischen Chronik" des Lucas David (1503-1583)[475] und bezeugen einerseits die Faszination dieses für uns heutige recht kleinen, für das Empfinden des damaligen Menschen sicher gigantischen Musikinstrumentes. Zum anderen wird eine, übrigens in alter Zeit häufiger erwähnte Verbindung zu den Blarrschen Kindheitserlebnissen benannt: die Esse des

[474] Vermutlich wurden hier nur die Prospektpfeifen gezählt, deren Anzahl auch der für diese Zeit anzunehmenden Zahl an Tasten entsprach, da die komplette Reihe des ‚Prästanten' = ‚Vorsteher' sichtbar aufgestellt wurde.

[475] Hier zitiert nach Renkewitz,Werner/Janca, Jan: *Geschichte der Orgelbaukunst in Ostpreußen von 1333-1944*. Würzburg 1984; S. 2

Schmiedes und die Windladen der alten Orgeln wurden mit denselben Bälgen mit Luft versorgt, die der Junge von Vater und Großvater kennt.

Werner Renkewitz berichtet unter Bezug auf Bormanns Berechnungen der Orgel im Dom zu Halberstadt von 120 mm Winddruck.[476] Das ist bei Bormann selbst etwas differenzierter dargestellt: Er geht von 190 mm mit Schwankungen am Ausgang der Bälge und verbleibenden 60 mm am Pfeifenkern aus. Damit dürften diese Orgelwerke trotz geringeren Tonumfanges, vermutet werden 27 Töne, recht klangstark gewesen sein. [477] Für die Zeitgenossen wurde so vermutlich der Eindruck göttlicher Gegenwart in der Eucharistie über die als gewaltig empfundene Klangfülle verstärkt, zumal die Spieler oft unsichtbar hinter dem Instrument saßen.

Bis in die Neuzeit hat sich diese Faszination in den Dörfern Ostpreußens erhalten, wie Renkewitz im Vorwort seiner Monographie mit einigen Zeugnissen belegt. Ähnlich muss das Erleben für den jungen Blarr aus dem kleinen Weiler bei seinen Besuchen in der Stadt gewesen sein.

Nur wenige Menschen besaßen im 14. Jh. die nötigen Kenntnisse für ein solches Werk und so verwundert es nicht, dass der Erbauer der Orgel zu Bartenstein, Meister Paul, samt seiner Frau im Schöppenbuch der Stadt mehrfach genannt wird. Aus diesen Eintragungen lässt sich der Bau der ersten gotischen Orgel von Bartenstein auf das Jahr 1395 datieren. Reste entdeckt Werner Renkewitz 1927, die eine sehr genaue Beschreibung ermöglichen und ausweisen, dass die Bartensteiner gotische Orgel als erste Registriervorrichtungen aufwies in Verbindung mit einer Frühform der Schleiflade, wobei die Schleifen oben auf der Windlade geführt wurden. Die Verleimungen der Lade auf der Grundlage eines aus Käse gewonnenen Leimes waren so fest, dass noch 1927 die Grundplatten zusammenhielten. Dieser Leim war seit dem 11. Jahrhundert bereits für den Orgelbau bezeugt. *„Der Fund ist von großer Bedeutung für die Geschichte der mittelalterlichen Orgel, weil sich bestätigen würde, daß Registerorgeln schon um 1400 gebaut wurden, wie auch Praetorius behauptet (Kap. 12, S. 108).“* [478]

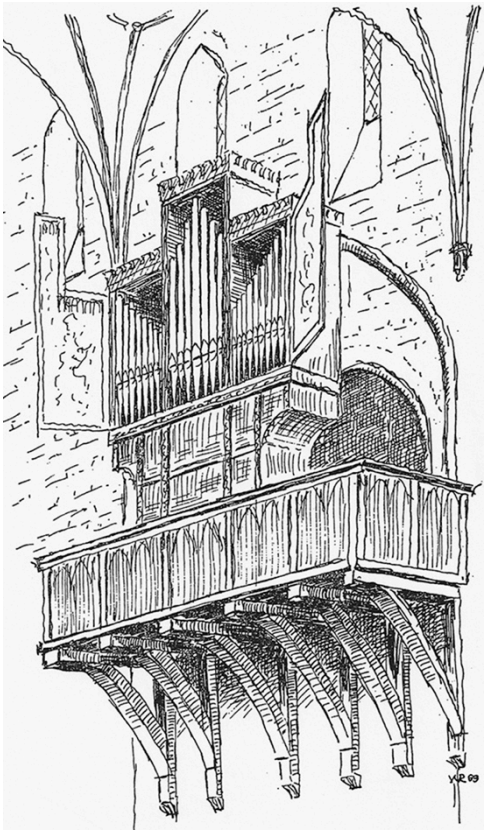
Nach diesen Funden kann die Vorderfront der Orgel mit einer Höhe von 6,50 m und einer Breite von 4 m bestimmt werden. Bei einer Tiefe von ca. 0,7 m stand sie auf einer Empore von gut einem Meter, deren Balken ins Mauerwerk der Aussenwand gelegt waren.

---

[476] Renkewitz/Janca: a.a.O., S. 4

[477] Bormann, Karl: *Die gotische Orgel im Dom zu Halberstadt*. Berlin 1966; S. 104

[478] Bormann, K.: Die gotische Orgel von Bartenstein, in: *Ars organi* , Merseburger,Berlin 1966, Heft 29 (Der angegebene Bezug gilt Praetorius, Michael: *Syntagma musicum, Bd. II: De Organographia.* Wolfenbüttel 1619)



Renkewitz/Janca, Fig. 3, S. 6:
Bartenstein, Meister Paul, um 1395, Rekonstruktionsversuch

Viele Kirchen des Deutschen Ordens wiesen zu der Zeit angebaute zweigeschossige Sakristeigebäude auf, deren oberes Geschoss dann als Balgkammer für die Orgel diente. Der Spieler saß hinter dem Instrument, das davor in den Kirchenraum ragend angebracht war. Er konnte die Orgel so von der Sakristei oder von aussen erreichen, ohne im Kirchenraum in Erscheinung zu treten. „Die Orgel spielt“, diese nur für die Orgel gängige Redewendung mit ihrer radikalen Objektivierung des musikalische Ereignisses geht also schon auf diese ganz alte Zeit zurück.

Der für die Deutschordenskirchen typische Standort ermöglichte zwischen Hinterfront und Wand gute Sicht auf den Altarbereich und den liturgischen Ablauf. Er bot recht guten Witterungsschutz, verhinderte weitgehend Zugluft. Gleichzeitig war die Klangabstrahlung der flachen Gehäuse hervorragend.

Die Disposition des Bartensteiner Instrumentes in heutiger Begrifflichkeit war wohl Prinzipal 16’ (Prospekt), Oktave 8’ + 4’, Hintersatz 9-18 fach. Die tiefste Taste war ein F, möglicherweise einem klingenden „G“ entsprechend, Umfang bis „a’“ ohne „Fis“ und „Gis“. Ein Pedal war angehängt, üblich waren dafür Seilzüge.

Angesichts der großen Manualtasten - die Funde weisen Hölzer von 25 x 25 mm im Querschnitt auf - war so ein dreistimmiges Spiel möglich.[479]

Mit dieser dreistimmigen Spielmöglichkeit konnten die zeittypischen Organa und Bordoni von nur einem Menschen wirkungsvoll ausgeführt werden. Blarrs Rückgriffe auf diese mittelalterlichen Modelle sind in dieser Schrift in den Abschnitten zu „Hommage“ und „En Karem Concerto“ geschildert. [480]

Mit einem besonderen Wellenbrett wurde bei der Bartensteiner Orgel außerdem neben dem Grundton bei Betätigung der Pedaltasten die klangverstärkende Oberquint mitgezogen.[481] Aus den gefundenen Resten läßt sich auch der Tastenfall rekonstruieren, maximal 20 mm. In Verbindung mit einer sich aus den einzelnen Hebelwirkungen ergebenden leichten Spielart ist eine Imitation der schnellen Melismen mancher Gesänge unproblematisch möglich gewesen. Melisma und Kolorierung sind demnach typische Formen der Musik für Tasteninstrumente seit der Frühzeit, die Blarr bewusst in dieser Tradition gerne verwendet.

12 Schmiedebälge von 1,30 x 0,60 m versorgten das recht gewaltige Instrument mit Luft, getreten von mehreren Kalkanten. Bormann errechnet für das Halberstädter Instrument Windverbrauch und Balgleistung und kommt zu dem Schluss, dass ein Balg alle 4-6 Sekunden zu treten gewesen sei, für die Kalkanten eine durchaus mit mäßiger Anstrengung zu leistende Arbeit.[482]

Im Stadtarchiv Königsberg findet die Orgel von Bartenstein Erwähnung anlässlich des „*Tages der 10000 Ritter*“, die die „*Messe da von uffim großen Wercke laßen singen.*“ [483] Bormann[484] vermutet eine Einschmelzung der Pfeifen zu Flintenkugeln im preußisch-polnischen Krieg 1519-1521, dem sogenannten Reiterkrieg. Für 1585 sind Überlegungen zur Instandsetzung bezeugt, die nicht zur Ausführung gelangen. Stattdessen wird das Werk im 17. Jahrhundert abgebrochen.

Die genannten Entsprechungen zwischen den musikalischen Möglichkeiten dieses Instrumentes und satztechnischen Anwendungen Blarrs beruhen selbstverständlich nicht auf einem direkten Ursache- Wirkungszusammenhang, wohl aber auf einem parallelen verstärkten Interesse an den am Ort gegebenen Zeugnissen des Mittelalters, das sich bei Renkewitz, der übrigens der Sohn des Pfarrers der Bartensteiner Kirche Ferdinand Emanuel Renkewitz (1873-1934) war, und etwas später bei Blarr manifestiert.

---

[479] Renkewitz/Janca; a.a.O., S. 5-7; auch Bormann, in: *Ars organi*, a.a.O.
[480] vgl. S. 42 und S. 117
[481] Ein Wellenbrett erwähnt auch Jacob, F.: *Die Valeria-Orgel*, a.a.O., S. 126
[482] Bormann, K.: *Die gotische Orgel im Dom zu Halberstadt*, a.a.O., S. 104
[483] Ordensfoliant 87, S. 29, hier nach Renkewitz/Janca, a.a.O., S.8
[484] Bormann, K. in: *Ars organi*, a.a.O.

C. 1.1.2. Die barocke Orgel von Bartenstein

Eine direkte Beziehung zu Oskar Gottlieb Blarr besteht hingegen uneingeschränkt zur barocken Orgel des Johann Werner aus Elbing, die von 1649 - 1653 erbaut wurde, prägte sie doch mit ihrem überwältigenden Erscheinungsbild und ihren beweglichen Prospektfiguren nachhaltig die Vorstellungswelt des jungen Blarr:

„Das Gehäuse war außerordentlich glücklich unter dem Bogen des ersten Gewölbejochs komponiert, und seine Umrisse wurden durch schwarz auf die Westwand hinter hinter der Orgel aufgetragene Ornamente, die fast wie ein Schatten der Orgel wirkten, noch unterstrichen, wodurch gleichzeitig die reich vergoldeten Schnitzereien in reinem Ohrmuschelbarock besonders herausgehoben wurden. Das ganze Gehäuse war mit schwarzer Leimfarbe gestrichen, die Rahmenschenkel der Füllungen an den Ecken mit weißen Ornamenten bemalt. Alle Friese und Beistöße waren mit Goldleisten eingefaßt, die große Menge der zum größten Teil beweglichen Figuren auf den Türmen, Zwischenfeldern und Flügeln polychrom behandelt - eine barocke Symphonie in Form, Farbe und Gold. Es gab im ganzen ehemaligen Ostpreußen nur wenige Orgelfassaden, die sich in den wohlgelungenen Proportionen mit Bartenstein messen konnten.“ [485]

Diese Begeisterung in der Beschreibung von Renkewitz, der ja diese Orgel nicht nur als Pfarrerssohn erlebt hatte, sondern auch selbst an der Restaurierung von 1929 durch die Fa. Kemper, Zweigstelle Bartenstein, beteiligt war, deckt sich in vielen Punkten mit Blarrs Erinnerungen.

Dem hatten es vor allem wie erwähnt die genannten Figuren angetan, wies doch der Prospekt nicht weniger als zwei Glockensterne, einen beweglichen Paukenengel und zwei bewegliche Trompetenengel auf. Der ‚David mit der Harfe’ bleibt ein Leitmotiv auf Blarrs Lebensweg als evangelischer Kirchenmusiker. Die Davidsfigur der Urdenbacher Orgel ist Movens für ihn, sich für deren Revitalisierung einzusetzen. Die Eingangs erinnerte Geschichte des Jubal findet sich hier in Gestalt einer Jubalfigur mit Horn wieder. Ein dem jüdischen Schofar verwandtes Instrument ist als Engel mit der Schalmey zu sehen gewesen. Oft und gern berichtet Blarr von dem Respekt erheischenden Adler, der das Oberwerk bekrönte. Recht bewusst und beabsichtigt, so scheint es, hat er diese bildhaften Eindrücke des bedeutenden Instrumentes der Kindheit immer wieder aufleben lassen.

Die Orgel hatte 37 Register in Oberwerk, Rückpositiv und Pedal und repräsentierte über die Zeit, ohne allzu bedeutende Veränderungen zu erfahren, den Typus des ausgereiften Instrumentes weitgehend norddeutschen Stiles. Die breite Besetzung der Äquallage und der Vierfußlage läßt dazu mitteldeutschen Einfluß erkennen, die Gleichwertigkeit zwischen Oberwerk und Rückpositiv bezüglich des

[485] Renkewitz/Janca, a.a.O.; S.124

tiefsten Prinzipalregisters und der Klangstärke bei unterschiedlichen Klangfarben wird in nahezu identischer Weise von Johann Sebastian Bach 75 Jahre später für die Weimarer Orgel eingefordert. Sogar für den norddeutschen Stil mit seinen reich besetzten Pedalwerken wirkt das Bartensteiner Pedal nahezu übervollständig, der Prinzipalchor reicht bis zum Zweifuß, die Zungenbatterie ist komplett, Sechzehn- und Achtfußlage sind doppelt besetzt. Renkewitz erwähnt keine eigene Pedalkoppel, was denkbar wäre aufgrund dieser reichhaltigen Ausstattung. Für die beweglichen Figuren gibt es eigene Züge, deren Hebel besondere Formen aufweisen.

Für Blarrs spätere Auffassung des Orgelgemäßen ist dieses Gehäuse von großer Bedeutung: Strikt und kategorisch lehnt er jede offene Aufstellung von Pfeifen, Freipfeifenprospekte und nicht werkmäßig gegliederte Orgeln ab. Er schätzt die Symmetrie der klassischen Aufstellungsvarianten in den jeweiligen Werkgehäusen und Pfeifenfeldern. Wieslawa Rynkiewicz-Domino schreibt über dieses Gehäuse: *Die kurze Zeit, die vom Elbinger Georg Krebs zur Fertigstellung des Prospektes mit seiner figural-ornamentalen Dekoration, zur Ausstaffierung und zum Einbau der Gemälde mit biblischen Motiven in die Orgelempore benötigt wurde, läßt darauf schließen, daß der Prospekt mitsamt seinen Schnitzerein in Elbing angefertigt wurde [...] Ein weiteres Werk der mit Werner kooperierenden Schnitzwerkstätte war der gegen 1650 angefertigte Hauptaltar in Bartenstein*.[486]

Nach Werner Renkewitz Aufmessungen waren die Fassadenprinzipale der Äquallage deutlich weiter als die Oktaven, dafür recht niedrig aufgeschnitten. Der Klang wird bei dieser Intonationsweise voll, rund, bleibt singend, ohne allzu laut zu sein. Diese Klangvorstellung nimmt Blarr als erinnerten Höreindruck mit. Sie bleibt seine Kernforderung an einen achtfüssigen Prinzipal, ähnlich dem in seiner späteren Neanderorgel. Diesen Anspruch konnte nach seinem Bekunden beispielsweise eine große rheinische Orgelbaufirma für ihr Schaffen „erst jetzt endlich“ bei ihrem letzten Neubau in Düsseldorf erfüllen.[487] Klassische Oktavrepetition der Mixturen, unterschiedliche Labiierung von Doppelchören, diese Spezifika barocken Orgelbaus gelten für Bartenstein ebenso wie für Blarrs Ästhetik dreihundert Jahre später.

In den Jahren um 1920 erreichte einerseits die Welle des Umbaus kleinerer und größerer Barockorgeln hin zu einem klanglich breiten, mehr auf Lautstärke und orchestrale Wirkung zielenden Stil in Ostpreußen ihren Höhepunkt. Emile Rupps und Albert Schweitzers ‚Elsässische Orgelreform’, die ausgehend von den histori-

[486] Rynkiewicz-Domino, Wieslawa: Bauwesen und Kunsthandwerk in Elbing, in: *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Beckmann und Klaus Garber. Tübingen 2005; S. 668

[487] Gespräch ziwschen O. G. Blarr,dem Verfasser und Markus Belmann, Kantor dort, im Mai 2012 nach einem Konzert Blarrs an der neuen Orgel der Maxkirche Düsseldorf

schen Silbermann-Orgeln des Elsass den Weg zu einer einerseits neuzeitlichen andererseits für die Polyphonie Bachs geeigneten Orgel suchte, hatte parallel begonnen.[488] Nach Blarr geht auch die unten geschilderte Restauration der Bartensteiner Orgel auf Schweitzers Intervention zurück. In Deutschland begannen Wissenschaftler wie Mahrenholz und Gurlitt, Orgelfanatiker wie Harms und Jahnn ebenso wie bedeutende Spieler, so Straube, Ramin oder Volkmann umzudenken. Die Orgelbewegung hatte ihren Anfang bereits genommen.[489] Ein Umbau mit Elektrifizierung und verspäteter Romantisierung der Bartensteiner Orgel, wie er erwogen worden war, konnte vermieden werden.

Aufgrund der großen Anzahl barocker Orgeldenkmäler in Lübeck und Umgebung hatte die dortige Firma Emanuel Kemper frühzeitig die Zeichen der Zeit erkannt und sich auf die Instandsetzung und Restaurierung dieser Werke spezialisiert. Kemper war einer der wenigen Orgelbauer, der es schon in diesen Jahren verstand, Schleifladen nicht nur wiederherzustellen sondern auch selbst zu bauen. Mag uns heutigen auch der Klang der wenigen erhaltenen Kemper-Orgeln, darunter so großer und bedeutender Instrumente wie das der Lübecker Marienkirche, schmalbrüstig oder zu kopflastig erscheinen, manche ‚Restaurierung' aus aktueller Sicht der Möglichkeiten verantwortungslos wirken, ist doch die Pionierleistung sehr zu würdigen. Eines der Pilotprojekte für Kemper in Ostpreussen war die soweit nachvollziehbar sehr behutsame Restaurierung der Werner-Orgel von 1649 in Bartenstein, wobei auch die spezielle Schleifladenkonstruktion Werners im Ansatz wieder hergestellt wurde. In diesem Zustand erlebte Blarr das Werk.

[488] Schweitzer,Albert: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Nachdruck Leipzig 1987; derss.: *Zur Diskussion über Orgelbau* (1914), Nachdruck Berlin 1977

[489] Ausführliche Darstellung und Diskussion in Reichling, Alfred, Hrsg.*: Aspekte der Orgelbewegung*. Merseburger, Berlin 1995. S.17f.

Oberwerk:

Großgedackt 16’
Prinzipal 8’
Metallflöte 8’
Holzspitzflöte 8’
Undamaris 8’
Octava 4’
Spitzflöte 4’
Quintadena 4’
Nasat 3’
Superoctava 2’
Mixtur 1 1/3’
Cimbel 2f. ½’
Dulcian 8’

Rückpositiv:

Holzoktava 8’
Gedackt 8’
Quintadena 8’
Prinzipal 4’
Gedackt 4’
Harfpfeife 4’
Octava 2’
Quinta 1 1/3’
Sesquialtera 2f. 1 1/3’
Mixtur 3f 1’
Trompete 8’

Pedal:

Prinzipalbaß 16’
Untersatz 16’
Prinzipal 8’
Gedackt 8’
Octava 4’
Gedackt 4’
Quinta 3’
Superoctava 2’
Mixtur 3f. 2’
Posaune 16’
Trompete 8’
Cornett 4’

Tremulant

RP: 2 Glockensterne, 1 beweglicher Paukenengel, 2 bewegliche Trompetenengel
OW: David mit der Harfe, Jubal mit Horn; 2 Schalmeyengel, 1 Adler
3 Sperrventile, Manual-Schiebekoppel, Calcant.[490]

(Disposition von 1930 nach der Restaurierung)

Die barocke Orgel von Bartenstein ging bis auf einen der Prospektengel 1944 unter. Ihr Klangbild hat sich uns leider nicht erhalten, lebt nur in der Erinnerung der Zeitzeugen fort.

Prospektengel Bartenstein,
Abbildung
Archiv Blarr

[490] nach Renkewitz/Janca, a.a.O.; S. 127 f.

Wenn es auch im Vergleich keine sehr große Orgel war, so muss sie doch in der ländlichen, ortsgebundenen Erlebniswelt des jungen Blarr riesenhaft gewirkt haben. Auch insofern können wir mit gutem Grund davon ausgehen, dass in den späteren Orgeln, bei deren Gestaltung und Intonation Blarr maßgeblich beteiligt war, eine Ästhetik des Klanges sich erhalten hat, die geprägt ist durch die akustische Erinnerung an dieses Instrument.

C. 1.2. Instrumente in Hannover

Helmut Bornefeld, 1906-1990, Kirchenmusikdirektor in Heidenheim, Orgelsachverständiger und einer der wichtigen Theoretiker des evangelischen Orgelbaus in den 1950er und 1960er Jahren, beschreibt einen ebenso klaren wie einsichtigen Grund für die verspätete Umsetzung der Gedanken der Orgelbewegung im Bau größerer Instrumente anstelle der verbreiteten Kleinorgeln und Positive, die bereits alle Schleifladen hatten. Hiernach ist nicht nur wie oft zu Recht genannt, die erst allmähliche Kenntnis der alten Herstellungsmethoden bei den Orgelbauern entscheidend, sondern die Situation im damals kriegsrüstenden Nazi-Deutschland:

„*Dazu* (zu den fehlenden Kenntnissen seitens des Orgelbaus, der Verf.) *kam, daß in Deutschland nach 1933 nicht nur ideologische, sondern auch erhebliche materielle Schwierigkeiten entstanden: die (rüstungsbedingte) Materialbewirtschaftung erlaubte die Verwendung von Zinn erst vom 2' an aufwärts, was einen materialgerechten Schleifladenbau annähernd verunmöglichte. Als bestes Lehrobjekt der neuen Techniken erwies sich die Kleinorgel. Die Zweite Freiburger Orgeltagung von 1938- bereits bedrohlich von Nazismus durchsetzt - war nicht viel anderes als eine Demonstration von Positiven und Kleinorgeln aller Schattierungen. Erst nach 1945, unter geistig und wirtschaftlich allmählich sich erhellenden Umständen, konnten diese Ideen wieder aufgegriffen werden und brachten dann in den Fünfzigerjahren jene richtungsweisenden Werke von Marcussen, Beckerath, Schuke, Metzler usw., die der Schleiflade auf der ganzen Linie zum Durchbruch verhalfen."* [491]

Reichling vermerkt: „*Die Umsetzung in den Orgelbau brachte viele Probleme mit sich. Es galt nicht nur, Orgelbauer, Sachverständige und Organisten zu gewinnen, sondern es mussten auch - z. T. sehr mühsam - praktische Erfahrungen gesammelt werden. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg ebbte der Bau pneumatisch und elektropneumatisch traktierter Instrumente stärker ab, und man stellte sich auf breiterer Front auf Scheiflade, mechanische Spieltraktur, Gehäusebauweise usw.*

[491] Bornefeld, Helmut: *Memorandum.* Heidenheim 1982

ein. Den Höhepunkt ihrer Erfolge hatte die Orgelbewegung wohl in den fünfziger und sechziger Jahren." [492]

C. 1.2.1. Marktkirche

In Hannover traf Blarr auf ein entsprechendes Instrument im Rahmen seines Unterrichts in der Marktkirche zu Hannover, ebenfalls ein spätgotischer Backsteinbau aus dem 14. Jahrhundert.

Die Orgel des 17. Jahrhunderts war auch hier im Krieg untergangen. Ein neues Instrument repräsentativen Charakters bauten dort Emil Hammer, der bereits 1928 den Vorsitz bei der Tagung für Orgelbau in Berlin hatte, bei der allerdings im Rahmen erregter Diskussionen mechanische Traktur und niedriger Winddruck seinerseits noch als Rückschritt bewertet worden waren,[493] und eben Rudolf von Beckerath, den manch einer, darunter auch Blarr, für den seinerzeit besten Orgelbauer hielt. Die Orgel, mit ihren 61 Registern und 4 Manualen 1953/54 entstanden, war mit einem sehr eigenwilligen Gehäuse ganz im Stil der Zeit ausgestattet, das der Architekt Dieter Oesterlen (1911-1997), der aus Heidenheim stammte, entworfen hatte.

Marktkirche Hannover, Oesterlen-Prospekt, Orgel-Information 2009

[492] Reichling, A.: *Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung* in 'Aspekte der Orgelbewegung' 1995, S. 17

[493] vgl. Reichling, ebd.; S.26f.

Die Orgel repräsentierte das klare Bekenntnis zum damals aktuellen Stand, nämlich die Orientierung am großen norddeutschen Barockinstrument, wie es Arp Schnitger in St. Jacobi zu Hamburg in vollendeter Form ausgeführt hatte. Hammer war vor allem für Windladen und Technik zuständig, Beckerath für Mensuren und Zungenstimmen. Räumlich einengende Forderungen des Architekten, der Standort im südlichen Seitenschiff, Klanggebung und die Prospektgestaltung gaben in späteren Jahren zu Diskussionen Anlass. In jüngerer Zeit, 2007-2009, erfolgte dann ein sehr eingreifender Umbau durch die Firma Goll aus Luzern, bei dem der Prospekt, zu Recht denkmalgeschützt, und 39 Register des Originals, darunter Prinzipale und große Zungenstimmen erhalten wurden.[494]

C. 1.2.2. Timotheuskirche

Blarr selbst hatte in seiner Hannoveraner Zeit wie berichtet ebenfalls eine kleine Orgel von Emil Hammer aus dem Jahre 1954 zur Verfügung, die zunächst als Teilausbau zeitgleich mit der Kirche entstanden war. Das kleine Werk verfügte über 17 Register, Schleifladen und ein einfaches hölzernes Gehäuse. Die Disposition entsprach weitgehend jenem Typ, wie er von diesen Jahren an landauf landab in vielen kleinen evangelischen Kirchen zu finden war:

Hauptwerk:

Rohrflöte 8´
Koppelflöte 4´
Prinzipal 4´
Waldflöte 2´
Sesquialtera 2f
Dulzian 8´

Rückpositiv:

Lieblich Gedackt 8´
Spitzgedackt 4´
Prinzipal 2´
Quinte 1 1/3´
Zimbel 1´
Regal 8´

Pedal:

Subbaß 16´
Holzgedackt 8´
Nachthorn 2´
Trompete 8´; Koppeln: HW/Ped , RP/Ped , RP/HW [495]

[494] vgl. *Orgelbuch Marktkirche*. Festschrift zur Einweihung der neuen Goll-Orgel, Hannover 2009.
[495] freundl. Mitteilung von Herrn Bastian Altvater, dem heutigen Kantor der Kirche

Auffällig ist der niedrige Winddruck. Die Gesamtausführung ist schlicht, eher einfach. Ihre Vollendung erfuhr die Orgel erst im Jahre von Blarrs Weggang nach Düsseldorf.

Hannover, Timotheuskirche, Orgel von Emil Hammer 1955 ff.[496]

C. 1.3. Orgeln in Düsseldorf

C. 1.3.1. Johanneskirche

Ebenfalls 1954 wurde von Rudolf von Beckerath die Orgel der Johanneskirche, der zentralen evangelischen Hauptkirche der Stadt erbaut. Der imposante neogotisch-romantische, backsteinerne Kirchbau erinnert an die Hoch-Zeit der preußischen Verwaltung der Rheinlande von Düsseldorf aus. Hier konnte Beckerath auch den klassischen Hamburger Prospekt nach dem Vorbild von St. Jacobi verwirklichen mit den beiden großen Pedaltürmen, darin im Prospekt die großen offenen Pfeifen des 32' rechts und links, mit separaten Rückpositivgehäuse, dahinter Brustwerk, Hauptwerk und Oberwerk übereinander, ganz in weiß gehalten, ohne Schleierbretter, eine gleichermaßen imposante wie ein wenig nüchterne Erscheinung. Der oben schon genannte Gerhard Schwarz war Initiator und erster Organist dieses Instrumentes.

Nicht nur als eigenständiger Bau ist diese Orgel nach wie vor ein maßgebliches Instrument. Sie hat vielmehr Interpretationsgeschichte geschrieben mit den Konzerten und Schallplattenaufnahmen des Messiaenschen Werkes durch Almut

[496] Photo: Kurt Pages: *Pfeifenorgeln in Hannover*. Website Abruf Juli 2012, mit Dank für die Abdruckerlaubnis.

Rößler.[497] Diese Aufnahmen erschienen im Schwann Verlag in Blarrs Betreuung, repräsentieren insofern ein außerordentliches Moment der Rezeption des Messiaenschen Orgelschaffens: Denn sie sind auf einem seiner erweiterten Cavaille-Coll-[498] Orgel der Pariser Kirche St. Trinité konstruktiv und ästhetisch völlig entgegenstehenden Instrumenten[499] entstanden. Gleichwohl haben sie, nach vielen gemeinsamen Sitzungen von Komponist und Interpretin seine volle Zustimmung und Autorisation. Anlass für die Entstehung dieser Dokumente waren die Düsseldorfer Messiaenfeste 1968, 1969 und 1972, die von Rößler und Blarr initiiert und geleitet wurden.

„Die Johannesorgel zwang manchen Experten und manchen Orgelbauer umzudenken, sie machte Schule nicht nur in dieser Stadt, sondern bis nach den USA, wo u.a. in Pittsburgh eine große mechanische Orgel von Beckerath nach dem Modell der Johannesorgel entstand." [500]

In Düsseldorf selbst bewirkte das Instrument mit seinen vier Manualen und 64 Registern[501], an dem eine sehr große Zahl von Konzerten, verschiedene Kirchenmusikfeste und renommierte Zyklen weiterhin stattfinden vor allem eine Art Boom neuer Orgeln in den evangelischen Kirchen, viele davon groß bis sehr groß, die in den Folgejahren in dichter Folge entstanden. Die Schleiflade war nunmehr selbstverständlich. Werkprinzip, Gehäuse, mechanische Spieltraktur, wo nicht auch Registertraktur waren Standard. Der Klang war farbig, frisch, synthetisch-obertonbetont mit einem gewissen Hang zur Schärfe bei noch gemässigter Lautstärke.

Im Kontext der regelmäßigen Aufführungen Messiaenscher Werke durch Almut Rößler wurde dann doch das Oberwerk, das bereits kräftige Zungenregister enthielt, mit einem Schwellkasten versehen. 2001 gab es noch Ergänzungen zweier Register und eine komplette MIDI-Ansteuerung.

C. 1.3.2. Die Orgel der Neanderkirche Düsseldorf, Blarrs Wirkungsfeld

Eine gewisse *„Uniformität"* dieser Neubauten veranlasste Gerhard Schwarz nach neuen Wegen zu suchen. Nach dem ungeklärten Verschwinden der Ibach-Orgel, die den Krieg noch überdauert hatte [502] stand ein Neubau in der Neanderkirche

[497] KMD Prof. Almut Rößler, Jg. 1932, die langjährige Kantorin der Johanneskirche prägte mit ihrer Arbeit wesentlich das Düsseldorfer Musikleben und die deutsche Messiaenrezeption.

[498] Cavaillé-Coll, Aristide, 1811-1899, französischer Groß-Orgelbauer des 19. Jh, dessen stilistische und technische Konzepte mehrere Komponistengenerationen in ihrem Schaffen grundlegend prägten.

[499] Die Orgeln der Johanneskirche und der Neanderkirche, vgl. unten

[500] Blarr, O.G./Kersken, Th.: *Orgelstadt Düsseldorf*, a.a.O.; S.96

[501] vollständige Disposition bei Blarr/Kersken, auch auf der Webseite der Johanneskirche www.johanneskirche.org/klaenge/beckerath-orgel.html

[502] Blarr/Kersken, *Orgelstadt Düsseldorf*, a.a.O.; S. 61

an, wo auch gerade ein neuer Kantor seinen Dienst antrat. Blarr selbst schreibt über die neue Konzeption: *„Sie sollte freier sein, modern, mehr zur Improvisation und neuer Musik reizen, als nur der Interpretation historischer Texte dienen“* [503] Inwieweit diese Grundidee nur die Schwarzens gewesen ist, inwieweit die Berufung Blarrs an die Neanderkirche, die ja verwaltungstechnisch an die Johanneskirche gebunden war und insofern Schwarz' Einfluß unterlag, die beabsichtigte Richtung des Orgelbaus stärken sollte, das mag dahingestellt bleiben.

Wichtig ist die in der Richtung veränderte Zielsetzung: Nach vorne sollte es gehen, nicht mehr die vorbachsche norddeutsche Orgel als restauratives Ideal stand Pate, sondern neue Ideen wurden gesucht. Anders ausgedrückt, nicht das Choralvorspiel, die cantus - firmus - Bearbeitung sollte die Kernaufgabe des neuen Instrumentes sein, sondern die freie Großform. Damit musste ein Orgelbauer gesucht werden, der anders dachte, neu und unverbraucht.

„Unweit Düsseldorf, in Krefeld, war 1960 ein riesiges, absolut verrücktes Ding mit alpiner Steilheit und Spanischen Trompeten entstanden.“ Erbauer war die österreichische Firma Rieger, deren Chef Josef von Glatter-Götz mit vielen kühnen Ideen ein guter Partner des Neanderprojektes *„ ....mit Ober - und Untertönen, mit Schlagregistern drinnen und draußen, mit Computer und raumfahrttechnischem Schnickschnack hinten und vorn...“* werden sollte.

Es kam dann anders. Ein Luxemburger Röntgenarzt namens Hubert Meyers überzeugte die Verantwortlichen, dass eine Orgel den aktuellen politischen Gedanken eines einigeren Europas abbilden könne. Europäische Klangsynthese lautete sein Konzept[504] und *„....das bedeutete vor allem eine starke Öffnung zur romanischen Orgel hin, zur französischen zumal, auch zur spanischen und italienischen.“* Gemeint sind hier zunächst die im 16.-18. Jahrhundert je nach Land und Region stark unterschiedlich ausgeprägten Baustile wie auch der französische Stil des 19. Jahrhunderts. Starke Zungen als Trompetenbatterie im großen eigenständigen Schwellwerk, Kornette und Spanische Trompeten in Hauptwerk[505] und norddeutsche Regale, kurzbecherige Zungenstimmen im Rückpositiv in fantasievoller Variation, warme singende Prinzipale, sehr weiche, perlende Flöten, kurz gesagt ein Fundus an neuen Farben stellte sich dem jungen Organisten zur Verfügung. Eigentlich war das Instrument für die Kirche im Hinterhof etwas groß geraten. Doch die Höhe des Raumes und eine sensible Intonation ließen daraus kein Problem werden.

[503] dieses und weitere Zitate zur Neanderorgel: Blarr/Kersken: a. a. O., S. 98

[504] Nach der Montanunion und der Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft hatte der Europagedanke nicht zuletzt durch den Besuch von Charles de Gaulle in Bonn und den deutsch-französischen Vertrag 1963 einen hohen Stellenwert in der öffentlichen Meinung.

[505] Um hiermit Bekanntschaft zu schließen, reiste Blarr 1964 eigens nach Spanien, vgl. S. 499f.

Eine wesentliche Neuentwicklung geht auf Blarrs Wünsche zurück, nämlich die mechanische Registertraktur mit mechanischem Setzer. Klangliche Experimente und Erweiterungen durch halbgezogene Register, gedrosselten Wind bei gleichzeitiger Möglichkeit der Aufführung großer sinfonischer Orgelwerke wie Reger oder Messiaen wären sonst nicht zu machen gewesen. Später wurde diese damals noch zunächst als unmöglich in der Herstellung erscheinende Finesse gern und mehrfach kopiert. Mit ihren zumindest in der Wahl der Register gegebenen romanischen Einflüssen, mit ganz vorsichtigen Annäherungen an eine dem französischen Typ zuneigende sinfonische Idee markierte die Orgel der Neanderkirche zugleich das Ende der Orgelbewegung strenger Observanz. Weit davon entfernt, nur irgendwie Kopie zu sein, präsentierte sie sich der überraschten Gemeinde und dem Publikum als ganz eigenständiger zeitgenössischer Orgeltyp.

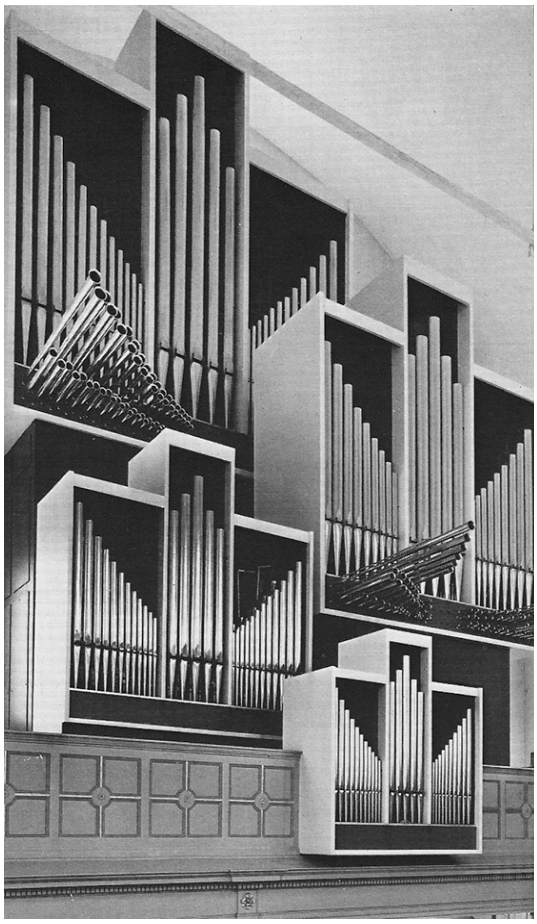
Nur wenige Orgeln dürften in Deutschland konsequent auf die Avantgarde der Zeit zwischen 1955 und 1975 ausgerichtet und entsprechend genutzt gelten, hier einige Beispiele: Neben der Walcker - Orgel von St. Peter zu Sinzig (Peter Bares), sind dies die Bosch-Orgel von 1964 in der Martinskirche in Kassel (H. Bornefeld), die Schuke-Orgel der Mülheimer Petrikirche (Siegfried Reda) in neuerer Zeit St. Peter in Köln (P. Bares, Dominik Susteck), und eben die Rieger - Orgel der Neanderkirche in Düsseldorf (G. Schwarz, H. Meyers, O. G. Blarr), die darüber hinaus besondere Qualitäten im Hinblick auf die Darstellung des klassischen Repertoires aufweist.[506]

Mit den Reihen „3 Mal Neu“, den „Sommerlichen Orgelkonzerten“, ungezählten kleinen und großen Festivals, dem „Orgelpunkt Europa“ 1998 erreichte die Neanderorgel eine große Außenwirkung. Sie gab und gibt Anstoß für viele Kompositionen, deren erster Klangkörper sie auch oft war, sichtbarer und hörbarer Beweis für die enge Verzahnung von Orgelbau und Orgelkomposition in Klang und Idee.

Das Werk steht auf der nördlichen Emporengalerie. Auch hier blickt der Organist seitlich zum Altar hinunter, sitzt allerdings im Unterschied zur gotischen Anlage von Bartenstein vor der Orgel. Inzwischen wurden farbig gestaltete Schleierbretter in die in den 1960er Jahren offenen Kästen eingebracht.[507] Klanglich ist die Orgel unverändert bis heute. Eine elektronische Setzeranlage ist zu der mechanischen noch hinzugekommen.

[506] In Klammern jeweils die für die Gestaltung Verantwortlichen.

[507] Blarr berichtet, dass es ursprünglich einmal goldene Schleierbretter gab, die dann sehr bald im Zuge eines architektonisch- theologischen Diskurses wieder entfernt worden waren. (Gespräch am 23. Jan. 2014)



Riegerorgel der Neanderkirche Düsseldorf
Blarr/Kersken*, Orgelstadt Düsseldorf*. S. 113
Foto: Hans Lachenmann

Hauptwerk

Principal 8´
Octave 4´
Spitzoctave 2´
Sesquialter 2-f.
Mixtur 6-f. 2´
Buntzimbel ½´
Gemshorn 16´
Koppelflöte 8´
Rohrflöte 4´
Cornet 5-f. 8´
Chamade 8´
Clairon 4´
(beide horizontal im Prospekt)
Musette 8´

Rückpositiv:

Principal 2´
Terzsepta 1 3/5´
Scharff 4-f.
Hohlflöte 8´
Rohrpommer 4´
Gemsquint 1 1/3´
Holzregal 16´
Holzdulcian 8´

Schwellwerk:

Principal 8´
Geigenoctave 4´
Octave 1´
Mixtur 4-7 f. 2´
Gedacktflöte 8´
Schwebung 8´
Spitzgedackt 4´
Nazard 2 2/3´
Q. de Nazard 2´
Terz 1 3/5´
Trompete 16´
Trompete 8´
Trompete 4´

Pedal:

Principal 16´
Octave 8´
Octave 4´
Octave 2´
Hintersatz 4´
Subbass 16´
Quinte 10 2/3´
Rohrpfeife 8´
Sesquialter 5 1/3´
Bombarde 16´
Sordun 8´
Chamade 8´
Chamade 4´ (beide horizontal im Prospekt)

Blarrs Einfluß machte sich geltend in einmaligen und exotischen Registern wie dem Saxophon genannt Sordun des Pedals, der einer Voix humaine ähnlichen Musette im Hauptwerk, der Buntzimbel, die an Bornefelds Ideen erinnert, und der sehr weichen Intonation der Flöten und streichenden Prinzipale des Schwellwerkes.

Die Orgel der Neanderkirche ist ein hervorragendes Beispiel dafür, dass ein Orgelinstrument dem Spieler und dem Komponisten eine Aufgabe bereitstellen muss als nach aller Möglichkeit stetige Herausforderung. Es gibt viele Beispiele für Instrumente, die gut klingen und die Literatur einer oder mehrerer bestimmter historischer Epochen gut darstellen können, aber wenig innovatorischen Reiz bieten. Ebenso gibt es Orgeln, die eine Fülle von Innovation aufweisen an Bauformen der Pfeifen, Spielhilfen oder Klängen, die aber nicht auf Dauer zu fesseln vermögen, so etwa die von Ernst Karl Rössler entworfene und von Emil Hammer gebaute Orgel der Duisburger Salvatorkirche, deren (wie in der Timotheuskirche Hannover) extrem niedriger Winddruck dazu beigetragen haben mag, dass sie bei aller Farbigkeit nicht überdauert hat, sondern dem Wunsch nach Veränderung vor kurzem leider weichen musste (ähnlich wie die oben erwähnte Orgel der Marktkirche Hannover). In der Neanderkirche ganz besonders wie auch in der Johanneskirche sind hingegen Innovation und Stetigkeit in gelungener Weise verbunden. Die Instrumente überdauern bisher den geschmacklichen Wechsel der Spielergenerationen.

Instrumente wie in der Neanderkirche sind darüber hinaus in der Lage, stilistische Impulse für den Bau weiterer Instrumente zu setzen, die ihrerseits in besonderer Weise die genannten Anforderungen an innovation und dauerhafter Faszination erfüllen. So schließt in Düsseldorf der katholische Orgelbau endlich zum System der mechanischen Schleiflade auf mit dem Bau der viermanualigen Klais-Orgel bei 57 Registern,[508] mit heute 60 Stimmen das dem Verfasser an seinem Dienstsitz zur Verfügung stehende Instrument. Auch hier gibt es wiederum Innovationen an Registerbauformen in klassischem, im Schnitt am Vorbild Stellwagens orientierten Prospekt, ebenfalls in schlichten Kästen aus weißem Schleiflack. Wiederum findet sich das noch erweiterte Konzept der europäischen Klangsynthese, wiederum entwickelt und begleitet von einem Arzt, hier dem Pathologen Gustav Fresen, dessen umfangreiche organologische Bibliothek nun in seinem Besitz befindlich dem Verfasser für vorliegende Schrift gute Dienste leistet. Ungeachtet der offenen Bezüge und beabsichtigten Ähnlichkeiten ist das Werk jedoch keine Kopie. Aufgrund der gänzlich anderen Ästhetik der Firma Klais gegenüber dem Stil von Josef Glatter-Götz macht es eher Sinn von einer neuen Ausformung einer nahestehenden Idee zu sprechen. Die Reihe der Uraufführungen

[508] Blarr/Kersken: *Orgelstadt*, a.a.O.; S. 98

und Tonträger mit zeitgenössischer Musik an der Klais-Orgel in St. Franziskus-Xaverius weist die Wirkkraft der Idee ebenfalls auf.[509]

C. 1.3.3. Auferstehungskirche Düsseldorf Oberkassel

Und noch ein drittes Mal wird in Düsseldorf die europäische Idee in der Verbindung der historisch landschaftlich gewachsenen Klangelemente für einen großen Orgelneubau herangezogen, bei dem nunmehr Blarr federführend ist:

In der Oberkasseler Auferstehungskirche war zu ähnlicher Zeit wie in der Neanderkirche die mit dem ursprünglichen Bau zusammen 1914 in schönem Jugendstil sich präsentierende Walcker-Orgel verschwunden, die Krieg und Nachkriegsjahre heil überstanden hatte. Blarrs Bedauern darüber spricht er offen aus: „*Eifernder Reformwille führte dazu, daß die Orgel unter der Hand um 1960 abgebrochen und an einen unbekannten Ort verkauft wurde. Ein Foto...und die überlieferte Disposition geben Zeugnis von einer Walcker-Orgel, die der spätromantischen Industrie-Orgel angehört, die aber gleichwohl ein qualitätsvolles Instrument gewesen sein soll, und es ist zu bedauern, daß dieser letzte Überlebende dann auch noch heimlich beseitigt wurde.“* [510] Diese Zeilen von 1982, der Zeit, in der gerade die Begeisterung für Cavaillé-Coll Aufschwung nahm, belegen eine überraschend frühe Wertschätzung der spätromantischen Orgel deutschen Typs.

Ersetzt wurde die Orgel durch einen weniger bedeutenden Neubau mit 35 Registern auch aus dem Hause Peter in Köln. Da das Interesse des seit 1967 amtierenden Kantors Wolfram Fürll vor allem der Kantorei und der Aufführung der gängigen Oratorienliteratur galt, war die Orgel auch über Jahre nicht besonders angefragt. Erst kurz vor Fürlls Pensionierung kam Bewegung in die Angelegenheit und Blarr entwickelte einen sehr groß disponierten Neubauplan unter dem griffig-plakativen Titel „Europaorgel Felix Mendelssohn“.

Wie seinerzeit Schwarz in der Johanneskirche und erneut in der Neanderkirche suchte Blarr mit der Wahl eines in Düsseldorf bisher nicht präsenten Orgelbauers einer Erstarrung zu entgehen und neue Impulse zu setzen. Die Wahl fiel auf die Werkstätte Wilhelm Sauer in Müllrose bei Frankfurt an der Oder, die zu der Zeit gerade die Ablösung von der in Konkurs gegangenen Mutterfirma Walcker verkraften musste. Somit war gleichzeitig ein Zeichen gesetzt für die Entwicklung der östlich - westlichen Beziehungen im gerade wieder vereinigten Deutschland wie eine Anknüpfung an die alte Walcker-Orgel gegeben.

Thorsten Göbel, der neu ernannte Kantor der Auferstehungskirche und Nachfolger Fürlls, brachte, wenn auch nicht ohne lebhafte Diskussion mit Blarr, ebenfalls

[509] Nachweise bei Blarr/Kersken: *Orgelstadt*, a.a.O. S. 189 ff.
[510] Blarr/Kersken, a.a.O., S. 61f.

Vorstellungen in die Entwicklung des Instrumentes ein, dass dann 2004 mit seinem beeindruckenden weißgoldenen Prospekt errichtet wurde.

Die außergewöhnliche Disposition der Orgel von Wilhelm Sauer sei zur Gänze mit den Angaben des hochwertigen Materials mitgeteilt:

I. MANUAL – HAUPTWERK	C – c^4 61Töne	Pfeifenzahl		Material/Bemerkung
01. Principal	16‘	61	labial	87,5% Zinn, Prospekt
02. Principal	8‘	61	labial	75% Zinn
03. Flute harmonique	8‘	61	labial	C-h Holz, c^1-c^4 75% Zinn
04. Gamba	8‘	61	labial	75% Zinn, Streichbärte
05. Voce humane c-c^4	8‘	49	labial	Pinienholz, höher schwebend
06. Bordun	8‘	61	labial	C-f^o Holz, ab fs^o 40% Zinn
07. Octave	4‘	61	labial	75% Zinn
08. Nachthorn	4‘	61	labial	40% Zinn
09. Quinte	2 2/3‘	61	labial	40% Zinn
10. Octave	2‘	61	labial	75% Zinn
11. Mixtur major	6f	366	labial	75% Zinn, 2 2/3‘
12. Mixtur minor	4f	244	labial	75% Zinn, 1 1/3‘
13. Buntcymbel	4f	244	labial	75% Zinn, 1‘
14. Cornet ab f	5f	220	labial	40% Zinn, 8‘
15. Fagott	16‘	61	lingual	Becher 52% Naturguß
16. Saxophon	8‘	61	lingual	Becher 52% Naturguß
17. en chamade	4‘/16‘	61	lingual	Becher 75% Zinn
18. en chamade	8‘	61	lingual	Becher 75% Zinn
19. Orlos	8‘	61	lingual	Becher Holz, gedrechselt
Tremulant				
	Pfeifen:	1977		

II. MANUAL – POSITIV	C – c^4 61 Töne			
20. Praestant	8‘	61	labial	87,5% Zinn, Prospekt
21. Holzgedackt	8‘	61	labial	Kiefer/Nußbaum
22. Quintadena	8‘	61	labial	75% Zinn
23. Ital. Principal	4‘	61	labial	75% Zinn
24. Rohrflöte	4‘	61	labial	40% Zinn
25. Octave	2‘	61	labial	75% Zinn
26. Blockflöte	2‘	61	labial	40% Zinn
27. Sesquialtera	2f	122	labial	75% Zinn, 2 2/3‘-1 3/5‘
28. Sifflöte	1 1/3‘	61	labial	40% Zinn
29. Blues-Quarte	2f	122	labial	40% Zinn, 1 1/7‘-16/19‘
30. Scharff	4f	244	labial	75% Zinn, 1‘
31. Bärpfeife	16‘	61	lingual	Becher 52% Zinn
32. Krummhorn	8‘	61	lingual	Becher Kupfer
Tremulant				
		1098		

III. MANUAL – SCHWELLWERK C – c^4 61 Töne

33. Bordun	16‘	61	labial	Holz
34. Geigenprincipal	8‘	61	labial	75% Zinn, Streichbärte
35. Gedackt	8‘	61	labial	C-f Holz, fis-c^4 40% Zinn, gewölbte Labien
36. Salicional	8‘	61	labial	75% Zinn, Streichbärte
37. Schwebung c-c^4	8‘	49	labial	75% Zinn, tiefer schwebend
38. Octave	4‘	61	labial	75% Zinn,
39. Kawalflöte	4‘	61	labial	Holz/40%Zinn(travers/überblasend)
40. Fugara	4‘	61	labial	75% Zinn, Streichbärte
41. Nasard	2 2/3‘	61	labial	40% Zinn, Rohrflöte
42. Waldflöte	2‘	61	labial	40% Zinn, konisch
43. Tierce	1 3/5‘	61	labial	40% Zinn
44. Guarneri-Terz	1 13/19‘	61	labial	40% Zinn
45. Piccolo	1‘	61	labial	75% Zinn
46. Mixtur	5f	305	labial	75% Zinn, 2‘
47. Bombarde	16‘	61	lingual	Becher 52% Zinn, C-H halbe Länge
48. Trompete	8‘	61	lingual	Becher 52% Zinn, ganze Länge
49. Oboe	8‘	61	lingual	Drehdeckel, Becher 52% Zinn
50. Clairon en fuerte	4‘	78	lingual	Becher 52% Zinn, ab gis“ doppelt-labial
51. Clarinette	8‘	61	lingual	Becher 52% Zinn, durchschlagend
Tremulant				
	Pfeifen:	1408		

PEDAL C – f^1 30 Töne

52. Subkontrabaß	32‘	30	labial	Holz, gedeckt
53. Principalbaß	16‘	30	labial	87,5% Zinn, Prospekt
54. Subbaß	16‘	30	labial	Holz
55. Salicetbaß	16‘	30	labial	Holz, 75% Zinn, Streichbärte
56. Octavbaß	8‘	30	labial	75% Zinn
57. Cello	8‘	30	labial	Holz, 75% Zinn, Streichbärte
58. Baßflöte	8‘	30	labial	Holz, 40% Zinn
59. Großsesquialtera	3f	90	labial	40% Zinn, 5 1/3‘, 3 1/5‘, 2 2/7‘
60. Flute de Pedale	4‘	30	labial	40% Zinn
61. Nachthorn	2‘	30	labial	40% Zinn
62. Contrafagott	32‘	30	lingual	Becher Holz
63. Posaune	16‘	30	lingual	Becher Holz
64. Trompete	8‘	30	lingual	Becher 75% Zinn
65. Trompete	4‘	30	lingual	Becher 75% Zinn
Tremulant für Kleinpedal				

Pfeifen: 480

Nebenregister
66. Zimbelstern
67. Carillon
68. Europhon
69. Nachtigall
70. Kuckuck

Positiv/Hauptwerk	II/I
Schwellwerk/Hauptwertk	III/I
Schwellwerk/Positiv	III/II
Hauptwerk/Pedal	I/P
Positiv/Pedal	II/P
Schwellwerk/Pedal	III/P

Superkoppel Schwellwerk	III
Subkoppel Schwellwerk	III
Superkoppel Schwellwerk/Hauptwerk	III/I
Subkoppel Schwellwerk/Hauptwerk	III/I

Die exotischen Obertonregister wie Bluesquarte oder Guarneri-Terz 1 13/19' gehen genuin auf Blarr (wie Wolfgang Fürll) zurück. Die Flûtes harmoniques waren dagegen eher nicht seiner Idee gemäß. Die sehr hochwertigen Materialien und die sorgfältige warme Intonation machen dieses Instrument zu einem qualitätvollen und gewichtigen Werk des beginnenden dritten Jahrtausends.

Das zur Zeit aktuelle Instrument, dem Blarr sich in Düsseldorf widmet, ist die kleine Barockorgel der Dorfkirche Urdenbach mit ihrem König David mit der Harfe, deren Neugestaltung vor kurzem abgeschlossen wurde. Auf der Burg Lidzbark in Ostpreussen, in der Marienkirche Danzig, in Wartenburg, Mohrungen, Heiligenlinde und einigen weiteren Orten in Ostpreussen hat er mehrere Tonträger mit Auszügen eigener Werke und Komponisten der Landschaft seit der Frühzeit eingespielt, die den charakteristischen und faszinierenden Klang dieser alten Instrumente bewahren und einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen sollen.[511] Noch im August 2013 führte ihn eine Orgelkonzertreise wiederum dorthin. Als letztes Instrument, auf dem Blarr gern konzertierte, sei noch die Schuke-Orgel von 1980 der Erlöserkirche zu Jerusalem genannt.

C. 1.4. Registrierpraxis zu Werken Blarrs

Wie nun hat Blarr an der Neander-Orgel registriert, wie wird dieses und die genannten verwandten Instrumente in seinem Sinne benutzt?

Verständlich, dass eine vereinheitlichende, generalisierende Antwort bzw. Registrieranweisung verfehlt wäre. Aus Begegnungen und insbesondere akustischen Dokumenten lassen sich aber wesentliche Charakteristika formulieren.

[511] vgl. Verzeichnis der Tonaufnahmen, S. 386 und S. 387

Drei Axiome seien erlaubt:

- Die Auswahl einer Registrierung erfolgt nicht alleine nach dem Gehör und Gutdünken. Die Kenntnis der Bauweise der Register und ihrer Zusammensetzung bei gemischten Stimmen ist Voraussetzung.
- Die Registrierweise ist qualitativ synthetisch, nicht dynamisch additiv ausgerichtet.
- Eine Änderung der Dynamik ist in der Regel ohne substantielle Veränderung der Klangfarbe oder der Zusammensetzung des Obertongefüges nicht möglich.
- Die Registrierung dient mehr einer Hervorhebung der gegebenen Struktur des Werkes als dem Ausdruck einer wie immer gearteten Empfindung.

So legt Blarr beispielsweise großen Wert darauf, die Hauptwerksmixtur der Neanderorgel, die eine tiefe Quintreihe 5 1/3’ aufweist, in der Regel nur mit dem 16’ als Grundregister zu nutzen, da diese Quinte dazu Oberton ist.

Der technische Hintergrund für das schon für den norddeutsch-barocken Orgeltyp immer wieder genannte ‚Äquallverbot’ mag hier zu suchen sein: Beckerath, vertreten eben in der Düsseldorfer Johanneskirche und der der Neanderkirche benachbarten Andreaskirche, disponierte oft und gern eine große weite Spitz- bzw. Spillflöte im Hauptwerk, konisch bzw. spindelförmig gebaut mit sehr charakteristischem solistischen Klang und enormem Windverbrauch. Da auch die Windkanäle bei Beckerath, möglicherweise um nicht zu sehr als Puffer zu wirken, nicht gerade überdimensioniert sind, ist ein Gebrauch dieses Registers in Kombination kaum, allenfalls mit der 4’ - Flöte oder (!) einer 2’ -Reihe, im gleichen Werk möglich. Ein Hinzuziehen diese oder ähnlicher Register zum Plenum, etwa in der Absicht des Auffüllens oder Wärmen des Klanges, führt zu Windschwund, damit zu unschönen Verstimmungen und Bebungen. Renkewitz beschrieb bereits für die Werner-Orgel zu Bartenstein eine solche große Flöte, die nach späteren Modifikationen an der Windlade aufgrund ihres großen Windverbrauchs gar nicht mehr spielbar war.[512]

Aus dem oben gesagten erwächst schlüssig: Das Zusammenziehen mehrerer Register gleicher Fußtonlage ist nicht - jedenfalls nicht als Norm - gewollt. Sicher ist das nicht, wie von manchem verstanden, ausschließlich und durchgängig in allen Fällen so gemeint. Wichtig ist es, wo es zu unerwünschten Anziehungseffekten in der Stimmtonhöhe oder eben zu übermäßigem Windverbrauch kommt.

Die gewünschte Klangfarbe wird also durch Kombination von Registern verschiedener Fußtonlagen aus Basis und Obertönen ‚synthetisch’ zusammengesetzt. Parallelen zu den Versuchen mit elektronischen Klangvorgaben eines Herbert Ei-

[512] Renkewitz/Janca, a.a.O.

mert oder Karlheinz Stockhausen in den frühen sechziger Jahren sind da kein Zufall, sondern erwachsen aus einem ähnlich gedachten akustisch-ästhetischen Grundverständnis. Register starker Eigencharakteristik, ausgesprochene Solostimmen, stehen grundierenden, eher begleitenden Stimmen gegenüber. Spaltklang wird dem Mischklang vorgezogen, ein Charakteristikum, was ebenso für Blarrs Instrumentationen für das Orchester gilt, wie hier am Beispiel des „En Karem Concerto“ an anderer Stelle gezeigt wird.[513]

Alle Register weisen aus Bauform und Intonation sich ergebende charakteristische Unterschiede auf. Somit ändert jede Addition oder Subtraktion das hörbare Ergebnis in der Substanz. Dies ist der nach meiner Ansicht entscheidende Unterschied des Typus der Nachkriegsorgel in Deutschland zu den Instrumenten in der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts, seien sie deutscher, französischer oder englischer Provenienz. Fließende Übergangsdynamik ist nämlich der Orgel bei entsprechender Konstruktion und Bauweise in Addition und Subtraktion von Registern durchaus alternativ möglich.

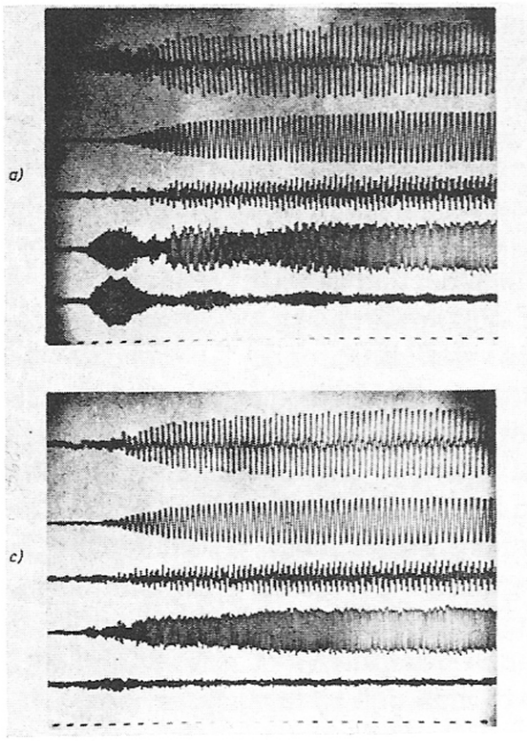
„*Die Orgel scheint in dem Maße, in dem sie barocken Vorbildern folgt, ein zur Darstellung von Polyphonie prädestiniertes Instrument zu sein, und zwar wegen der Gegensätze und scharfen Grenzen zwischen unvermischten Registerfarben....Umgekehrt ist es kein Zufall, sondern eine im Stilgefühl begründete Notwendigkeit, daß sich in der Orchestertechnik des 19. Jahrhunderts, von der die Orgeltechnik abhängig war, zusammen mit der Differenzierung der Dynamik ein zum Prinzip des kleinsten Übergangs tendierende Mischung der Klangfarben entwickelte. Der differenzierte Ton ist das Korrelat der gemischten, der starre das der einfachen Farbe“,* soweit Carl Dahlhaus in seinem bemerkenswerten Referat.[514]

Auch das Schwellwerk mit seinen zunächst im barocken Spanien entwickelten drehbaren Türen zur Abstufung einer gleich bleibenden Farbe der Register führt in Wahrheit doch zu einer substantiellen Änderung der Klangfarbe, gewinnt aber den fließenden Übergang als Ausdrucksform. Mit einer gewissen Skepsis, als unorgelmäßig eingestuft, fand diese Möglichkeit in die protestantische Nachkriegsorgel nur in kleinen Brustwerken Eingang, ein Alibi, das den Gesamtklang kaum beeinflusste. Häufig waren diese Brustwerke gar nicht zu den übrigen Manualen koppelbar. Hier nun setzt Rieger mit der Neander-Orgel einen neuen Impuls: Sie erhält ein großes Schwellwerk, im Sinne der Europaidee das französische Element repräsentierend. Auf die komplette Trompetenbatterie darin war Blarr immer stolz. Er hat ihr manche seiner geschätzten Bläserfanfaren – „*machen wir*

[513] vgl. S.118f.

[514] Dahlhaus, C.: Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert, in: *Orgel- und Orgelmusik heute*, a.a.O., S. 47

mal wieder ein nettes Geschmetter“ [515] - zugedacht. Auch weiche, füllende Grundstimmen besitzt dieses Schwellwerk und bringt so eine gänzlich andere Klangfarbe hervor als die mit ihren jeweiligen Vorläufertönen fast perkussiven Regale und Gedackte beschriebener Brustwerke. Solche Stimmen sind dafür in dieser Orgel prägnant im Rückpositiv vertreten. Ebenso verzichtet das Schwellwerk auf spuckende Flöten mit deutlich konsonantisch anlautender Tongebung. Diese finden sich eher in Hauptwerk bzw. Rückpositiv. Der charakteristische Anlaut so intonierter Register wird durch einen Anschlag im Detaché nach Art der Alten auf der mechanischen Schleiflade noch verstärkt: [516]



oben Tongebung eines Gedacktes im Staccato, unten im legato
Abb: Lottermoser, W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik.* [517]

Im katholischen Orgelbau, der allerdings sehr viel länger an der elektrischen Membranlade festhielt, bei der solche Steuerungseffekte durch den Anschlag natürlich unmöglich sind, waren große Schwellwerke auch in von der Orgelbewegung seit den zwanziger Jahren beeinflussten Neubauten üblich, so bei Seiffert oder Klais und eben auch Rieger. Von der Verwendung der Instrumente her notwendig war das insofern, als die Begleitung des Chores mit seinem cäcilianisch-nachromantischen Repertoire eine Hauptaufgabe in der katholischen Liturgie darstellt, ebenso wie die flexibel-improvisatorische Umrahmung und Stützung

[515] Blarr im Sommer 1998 bei der Einregistrierung seiner 2. Sinfonie mit dem Verfasser, vgl. S. 305ff.
[516] Der gebräuchliche Begriff staccato trifft es nicht genau. Zur genaueren Untersuchung der Frage des Anschlages bei mechanischer Traktur vgl. Lohmann, Ludger: Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.- 18. Jh.. Regensburg 1990
[517] Lottermoser, W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik*, a.a.O. Bd. II, S.23

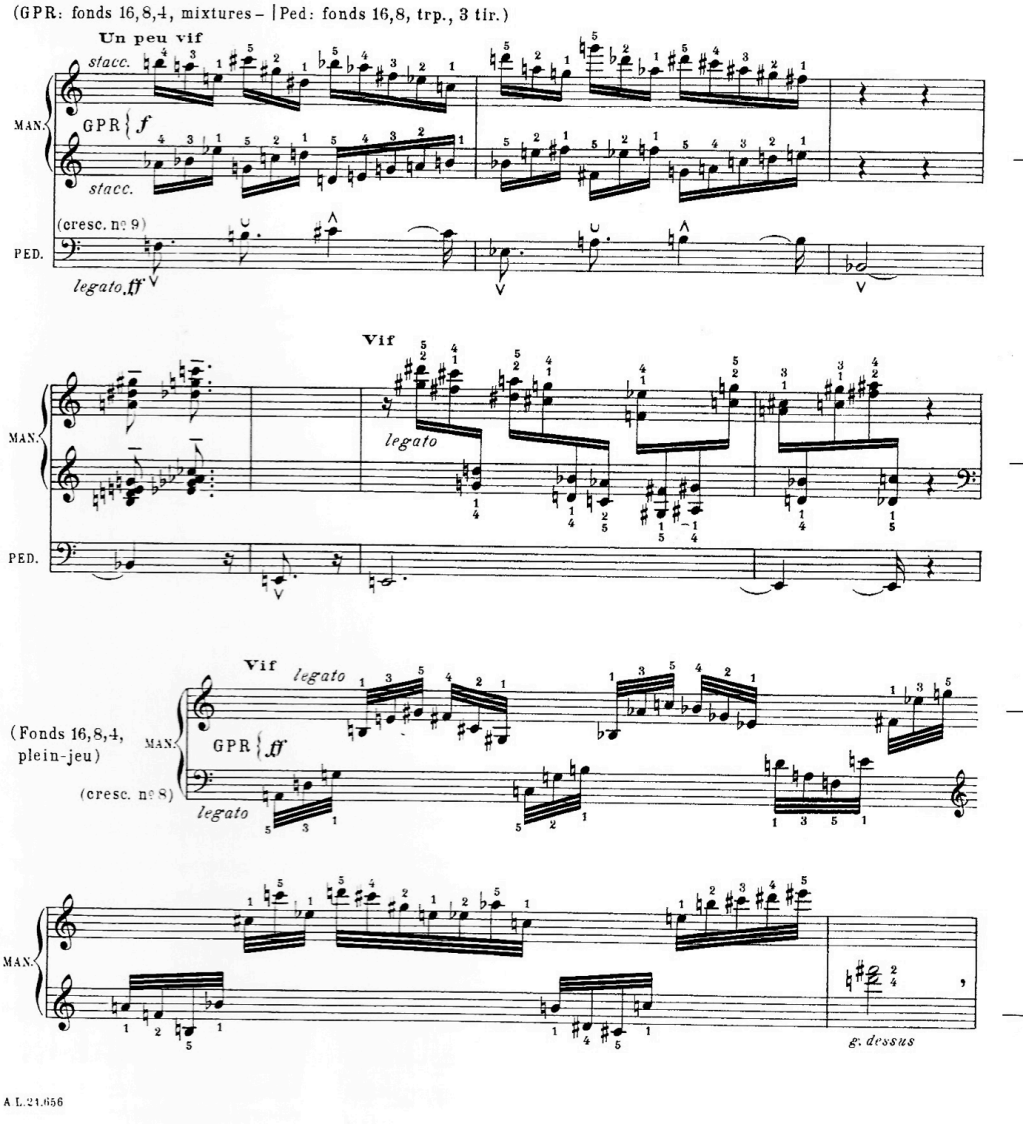
des gregorianischen Chorals bzw. der sakralen Handlung. Das erfordert schnelle Anpassung und Dämpfung gegebener Klänge. Solistisches Spiel, geschweige denn etwa der Werke Bachs, war kaum denkbar im Gottesdienst, das Hervorheben beispielsweise des cantus firmus eines Gemeindeliedes in prägnanter, eindringlicher Klangfarbe wenig von Interesse.

Mit dem Beschriebenen ergibt sich gerade für die Düsseldorfer Situation dieser Jahre eine interessante Fragestellung, die oben bereits angeschnitten wurde: Wie war es möglich, Olivier Messiaens durch und durch von seinem „katholischen" Instrument in der Pariser Trinité inspirierte Musik, die so unmittelbar aus der Improvisation erwuchs[518] an einem so gänzlich anderen Instrumenten wie der Beckerath-Orgel der Johanneskirche und der Rieger-Orgel der Neanderkirche im Rahmen der von Blarr und Almut Rößler veranstalteten Messiaenfeste gültig der Weltöffentlichkeit vorzustellen?

Getrost darf man sicher unterstellen: Zunächst kamen hier zwei Menschen, die gut zusammen arbeiten konnten, mit ihren je eigenen Interessen zusammen; Almut Rößler, die hervorragende Organistin mit dem legitimen Wunsch, sich damit auch zu profilieren über ihr bereits bekanntes und geschätztes Bachspiel hinaus; Messiaen seinerseits mit dem ebenso nachvollziehbaren Anliegen, seine Werke einer möglichst großen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wollte Messiaen die deutschen Spieler als Interpreten erreichen, so musste ein Weg der Übertragung gefunden werden auf den Orgeltyp, der hier nun einmal zur Verfügung stand. Mischklänge galt es in Spaltklänge zu transferieren, Struktur hervorzuheben, Klangsinnlichkeit notfalls zurückzustellen oder zu ersetzen. Gerade letzteres diente seinem Werk und seinem Schaffen ganz besonders, gab es doch auch die Gefahr in der Rezeption, sich in der eher vordergründig wahrnehmbaren Klanglichkeit bereits zu erschöpfen und die architektonisch- strukturelle Innovation der kompositorischen Mittel gar nicht zu erfassen. Das aber wäre dem Meister der „mode de valeurs et d' intensité" sicher nicht gerecht geworden. Die vielen Stunden, die Rößler und Messiaen tüftelnd an der Johannes-Orgel verbrachten, zeigten gerade in dem Punkte der Betonung des Strukturellen in der Rezeption im deutschen Sprachraum eine Wirkung, die selten mit dieser Ursache in Verbindung gebracht wird. Messiaens eigene Registrierkonzepte späterer Werke bleiben von dem in Düsseldorf Erlebten nicht unbeeinflusst. Auch hier finden wir eine stärkere Betonung des werkarchitektonischen Gesichtspunktes. Im auf Anregung Almut Rößlers entstandenen Werk „Méditations sur le mystère

[518] Der Verfasser konnte Messiaen in den späten siebziger Jahren in St. Trinité, Paris improvisieren hören: Sein liturgisches Orgelspiel dabei unterschied sich wenig von seinen gedruckten Werken insbesondere der frühen Phase wie „Dyptique" oder „Le banquet céleste." Unendlich langsam, klangsinnlich mit Voix celéste und Soloflöten, mit weichen abgedämpften Zungenklängen nutzte er die spezifischen Möglichkeiten seines Instrumentes.

de la Sainte Trinité“ gibt es zudem einige Plenum-Registrierungen, die an das deutsche Verständnis dieses Begriffs erinnern:



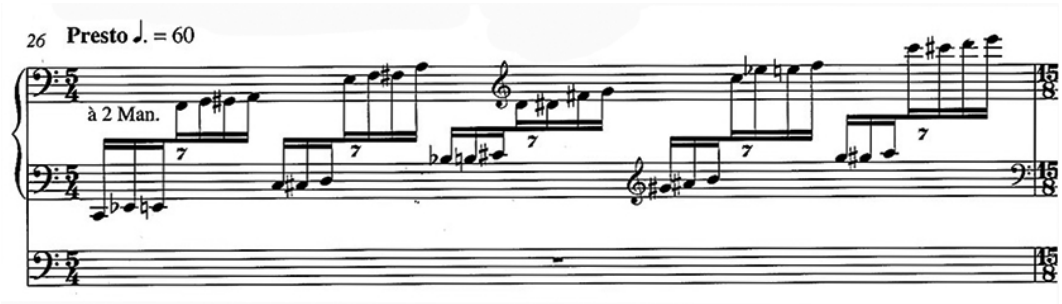
aus Messiaen, O.: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*, Satz IX. Paris 1973

Blarr, der diese Arbeit aus nächster Nähe miterlebt und als Verlagslektor begleitet, bleibt davon natürlich nicht unbeeinflusst. Er vermeidet das Problem der Übertragbarkeit vom einen auf das andere Instrument, indem er weitgehend auf konkrete Registrierangaben oder gar Registrierpläne Messiaenschen Formates für seine Werke verzichtet. Er beschränkt sich vielmehr auf Hinweise zur Grunddynamik, zur beabsichtigten Fußtonlage und vereinzelte Angabe konkreter Solofarben. Für die Umsetzung letzterer ist es selbstverständlich hilfreich, die jeweilige Stimme der Neander-Orgel zu kennen, die natürlich bezogenes Vorbild bleibt. Es ist aber nicht zwingend notwendig: Ein Hinweis wie Regal, Cornet oder eine ähnliche Anweisung ist übertragbar. Zu beachten ist unbedingt die Angabe zur Fußtonlage, da Blarr häufig und gerne von Oktavversetzungen Gebrauch macht, damit auch die ergonomischen Spielmöglichkeiten der Orgel stark erwei-

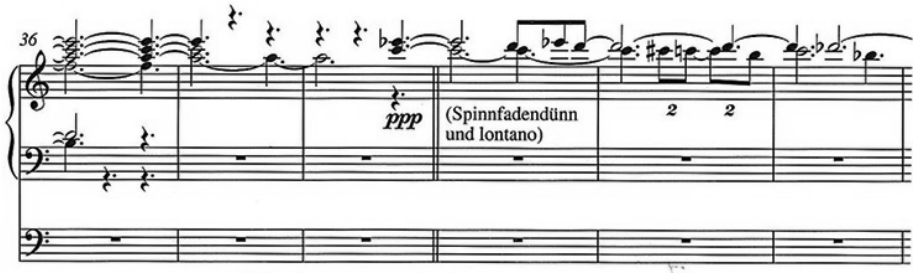
tert, wo nicht ausreizt. In der Beschreibung zu „Lichuatcha kiwiti“ [519] findet sich ein sehr schönes Beispiel für eine solche ausgesuchte Klangkombination. Auch unter „Hommage“ [520] sind Beispiele zu finden. Ein großes Pedalsolo wurde im „Dream Talk“[521] bereits vorgestellt; auch das fröhliche Werk „Roncalli-Nashorn-Else“ (BlarrVZ III-15)[522] macht von den Möglichkeiten ausgefeilter Pedalapplikatur Gebrauch.

Folgende Arten der Angabe (je für sich oder in Kombination) sind insgesamt bei Blarr zu finden und hier jeweils mit einem Beispiel aus der Orgelsinfonie „Der Lobende“ dargestellt:

- gar keine Angabe
- eine assoziative Erläuterung
- ein charakteristisches Wort wie „Solo“ oder „Pleno“
- ein Lautstärkezeichen
- Fußtonlage, einzeln oder mehrere als Mischung
- ein konkretes Register
- eine historische Form, deren Registrierweise verbindlich ist

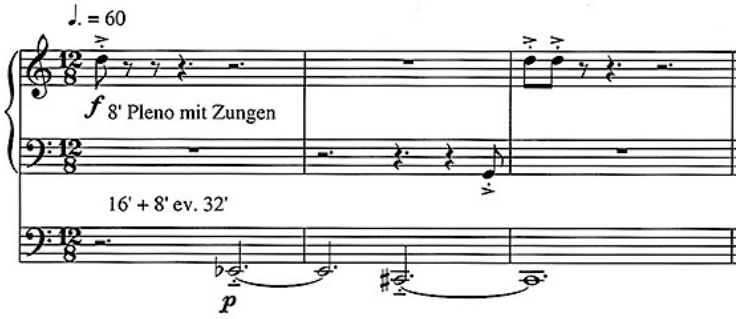


Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. Düsseldorf 2005, S. 23, T. 26 ff: keine Angabe

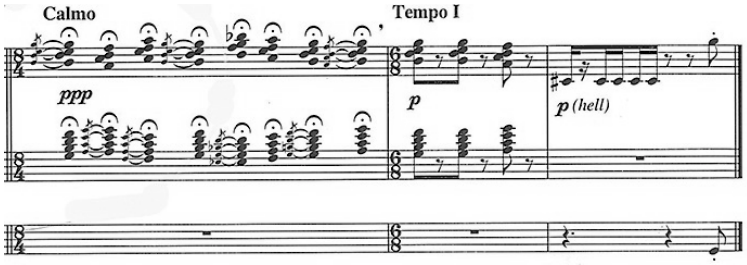


Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 11, T. 36 ff: Assoziation und dynamisches Zeichen

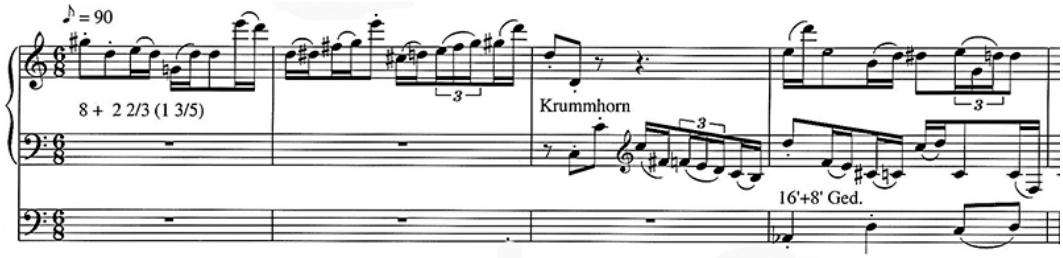
[519] vgl. S. 201
[520] vgl. S. 45f.
[521] vgl. S. 81
[522] vgl. Quellenteil S. 447



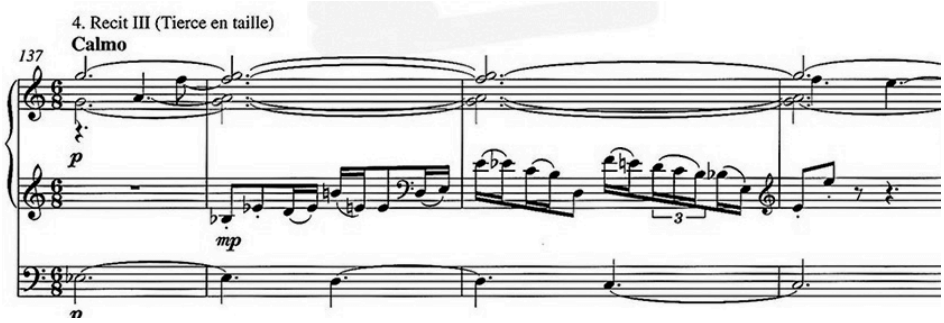
Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 3, T. 1 ff: Begriffe und Fußtonlagen



Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 9, T. 173 ff, Lautstärkeangaben



Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 16, T. 1 ff: Fußtonlagen, konkrete Register



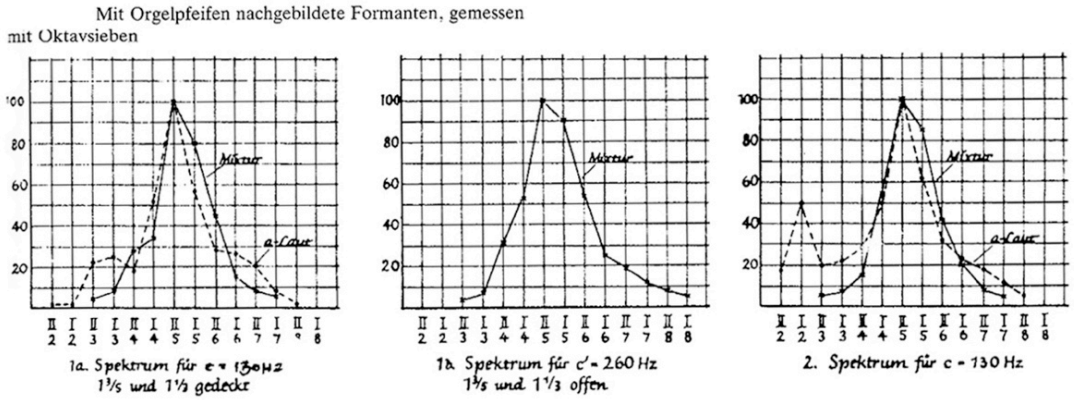
Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 21, T. 137 ff: historisches Vorbild

Als Paradigma einer von den Gegebenheiten her eher schwierigen Registrieraufgabe mag ein eigenes Erlebnis des Verfassers mit Blarr nicht unerwähnt bleiben, nämlich die Aufführung seiner zweiten Sinfonie, ursprünglich für Bariton und Orchester in Blarrs Bearbeitung mit Alt, Schlagwerk und Orgel 1998 beim „Orgelpunkt Europa“ in der Neanderkirche. Blarr, dessen Orgelauszug kaum eine Note des Orchesters ausgelassen hatte, führte die Registrierung selbst aus, der Verfasser spielte die Orgel. Manualwechsel erfolgten zum Teil auf Zeichen bzw. Zuruf, ebenso Anweisungen zur Schwellerbedienung. Elisabeth Graf sang die hebräische Altpartie, Christian Roderburg und Mitspieler wirkten am umfangreichen Perkussionsinstrumentarium, das eine ganze Paukenbatterie enthielt, unten in

der Kirche. War die Lärmentfaltung dieses Schlaginstrumentariums schon nicht gering, so legte Blarr auch noch großen Wert auf die orchestrale Entfaltung des Orgelklanges in Farbigkeit und Dynamik.

Dennoch ging die Altstimme nicht unter. Frau Graf verfügte über eine sehr kraftvolle Tiefe. Dennoch hatte hier eine Stimme, eine Frauenstimme zumal, kaum eine Chance im Zusammenwirken mit einer Orgel. Blarr löste dieses Problem durch Aussparung: Zum einen war dies schon geschickt in der Originalkomposition angelegt, zum anderen wählte er die Registrierungen so „auf Lücke", dass immer in dem Frequenzbereich, in dem die Singstimme sich befand, keine konkreten Pfeifenklänge angesiedelt waren.

Geschickt und vorsichtig eingesetzte qualitätvolle Mixturklänge können sogar die Sprachklänge der Stimme noch verstärken:„ *In dieser* (sc. repetierenden) *Zusammensetzung* (sc. der Mixtur) *liegt auch eine Art Formantbildung, weil trotz der Progression des zugehörigen Grundtones um eine Oktave die Mixturchöre nicht um eine Oktave weiterrücken, sondern nur um eine Quinte. Wir werden...immer wieder auf Mixturen u. ä. Stimmen stoßen, bei denen der Formantcharakter, vor allem bei der Analyse der Klänge in Erscheinung tritt."* [523]



Lottermoser,W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik,* a.a.O., Bd. I, S. 59

Bei Blarr standen sicher nicht akustische Berechnungen Pate im Hintergrund, vielmehr Erfahrung, ein offenes Gehör und von jedem Dogma freier Einfallsreichtum. Sehr häufig wurden die Regale des Rückpositivs, quasi die Holzbläser, den Weitchorstimmen 8' und 2' des Schwellwerkes gegenübergestellt. Den kraftvollen Prinzipalen des Hauptwerkes kamen die Orchestertuttipassagen zu, die auch im Original meist ohne Gesang waren, dazwischen Bläserfanfaren der Spanischen Trompeten und der Schwellwerksbatterie. Tiefe, zeichnende Basswirkungen wurden dem saxophonähnlichen Sordun des Pedals anvertraut. Schnelle Wechsel

[523] Lottermoser,W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik,* a.a.O. Bd. I, S. 59; vgl. auch Lottermoser, W. und Pietzcker, Arnold: Versuche zur Entwicklung einer neuartigen Orgelmixtur mit Vokalcharakter, in: *Die Musikforschung 4*. Kassel 1951, S. 208-210

und Gegenüberstellungen sorgten für ein immer wieder überraschendes, nie ermüdendes Klangbild.

Von ganz besonderer Wichtigkeit war ihm auch die Frage, wo das jeweilige Register steht, vorn oder hinten, neben oder über der Sängerin; ein oft unbeachteter Faktor, der nicht nur in dem relativ kleinen, akustisch eher trockenen Raum der Neanderkirche von erheblicher Bedeutung für das Zusammenwirken von Klängen ist. Die Verwendung des Schlaginstrumentariums war wie für seine Instrumentationsweise charakteristisch hochsensibel und differenziert, somit nicht ‚erschlagend'.

C. 1.5. Zur „Magrepha" und zur politischen Dimension der Orgel der „Europäischen Klangsynthese"

„Zu einem förmlichen Wunderwerke wurde in der Phantasie der Talmudisten eine Art Orgel, genannt Magrepha, welche in den ersten christlichen Zeiten im Tempel zu Jerusalem aufgestellt war. Nach dem Buche Erachin liess sie hundert Arten von Klängen hören, obschon sie nur zehn Pfeifen hatte. Jede ‚Vertiefung' oder Pfeife gab zehnerlei Klänge. Man hörte ihren Schall zehn Meilen weit; ....Hieronymus, oder vielmehr der Verfasser des Briefes an Dardanus, schreibt davon sprechend: man habe den Schall bis auf den Ölberg gehört, was nichts weniger als unglaublich ist...."[524] Farbig berichtet Ambros in seiner Musikgeschichte aus dem 19. Jahrhundert von diesem sagenhaften Orgelinstrument, zitiert den Hieronymus in seiner Fußnote original..."sicut apud Hebraeos de organis quae ab Jerusalem usque ad montem Oliveti et amplius sonant."[525]

Zu einer gesicherten Annahme derer Existenz kann sich Ambros aber nicht durchringen. Zu unwahrscheinlich erscheint ihm, dass diese Tempelorgel noch auf dem Ölberg zu hören gewesen sein soll, wobei das soweit nicht ist. Auf ihn gehen wohl auch die Interpretationen als Kohlenschaufel, die traditionell mit lautem Getöse zu Boden geworfen sein soll, zurück, wie noch eine weitere Auffassung, es sei doch eine Pauke gewesen. Blarr bildet in „Jesus-Geburt" diese Aspekte akustisch nach.[526]

Frotscher urteilt apodiktisch: *„Andere orgelartige und -ähnliche Formen, von denen aus dem Altertum berichtet wird, gehören ins Bereich der Fabel und brauchen hier nicht diskutiert zu werden. Das gilt vor allem für ein etwaiges Vorkommen eines orgelartigen Instrumentes in der jüdischen Kultur...."* [527] Hierzu ist zu

[524] Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik*. Leuckart, Leipzig, 1887, S. 421f.
[525] Ambros: ebd.; S. 422, Fußnote 1
[526] vgl. S. 147
[527] Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Nachdruck Berlin 1959 (ursprgl. Danzig 1934), Bd.1, S. 3

bemerken, dass Frotscher zu den frühen Parteimitgliedern der NSDAP zählte, deren Ideologen von der Orgel durchaus fasziniert waren.[528] Bornefeld schreibt: „*In einer Erklärung von 1933 hieß es unter anderem ‚Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nicht-bodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird'. (Es kann schlechterdings nicht verschwiegen werden, daß dieser Blut- und Bodenjargon die Unterschrift von Leuten wie Straube, Mahrenholz, Högner, Gölz und vielen anderen trug;*[529] *die Namen noch Lebender mögen unerwähnt bleiben.)"* Mit den damals ‚noch Lebenden' mag u. a. Frotscher gemeint gewesen sein.[530] Nicht nur das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg mit der gigantischen Walcker-Orgel, auch die diversen Feier- und Ruhmeshallen wie zum Teil die HJ-Heime wurden mit Orgeln ausgestattet. Die Orgelbewegung stand diesem Gedankengut durchaus nahe. Da wäre eine Verankerung des Orgelinstrumentes an zentralem Ort der jüdischen Kultur mehr als unerwünscht gewesen.[531]

Blarr, der die Vernetzung mit Israel und seiner Kultur zu einem Teil seines Lebenswerkes gemacht hat, ist natürlich fasziniert von der Idee der Magrepha, der er in der „Jesus-Geburt" wie beschrieben eine eigene Verklanglichung gegeben hat. In dieser Auffassung hatte ihn Edith Gerson-Kiwi bestärkt, die für die Zeit des zweiten Tempels ein ‚organon hydraulicon' als gesichert annimmt. [532]

Neuere Untersuchungen wie die von Joseph Yasser[533] halten ebenfalls ein über künstlichen Wind betriebenes Orgel-Instrument für denkbar, das möglicherweise aufgrund seines Aussehens die Assoziation zur Kohlenschaufel bewirkt habe und Signalfunktion haben sollte:

[528] Bornefeld, Helmut: *Memorandum 1982.* Heidenheim 1982; Manuskript S. 14.
[529] Bornefeld bezieht sich hier nur auf die Unterschrift unter dieses dokument. So ist später beispielswiese Richard Gölz eher zur Bekennenden Kirche zu rechnen.
[530] vgl. auch Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*. Frankfrut 1982, hier nach Köln 2000; S. 358
[531] vgl. ausführlich dazu Kaufmann, Michael: Die politische Symbolik der Orgel im Dritten Reich, in: *Acta organologica*. Berlin 2004, Bd. 28, S.401 ff; auch Reichling, Alfred: Orgelklänge unter dem Hakenkreuz, in: *Acta organologica.* Berlin 2004, Bd. 28, S. 411 ff; wie auch Kaufmann, M.: *Orgel und Nationalsozialismus*. Kleinblittersdorf 1997
[532] Information Blarrs zu seinen Gespächen mit E. Gerson-Kiwi im Jahre 1981 an den Verfasser im Jan. 2014
[533] Yasser, Joseph: The Magrepha of the Herodian Temple. A Five-fold Hypothesis; in: *Niemand wollte mich hören*, hrsg. von Andor Izsák. Hannover, Europäisches Zentrum für Jüdische Musik: 1999. Dokumentation, S. 119 ff.

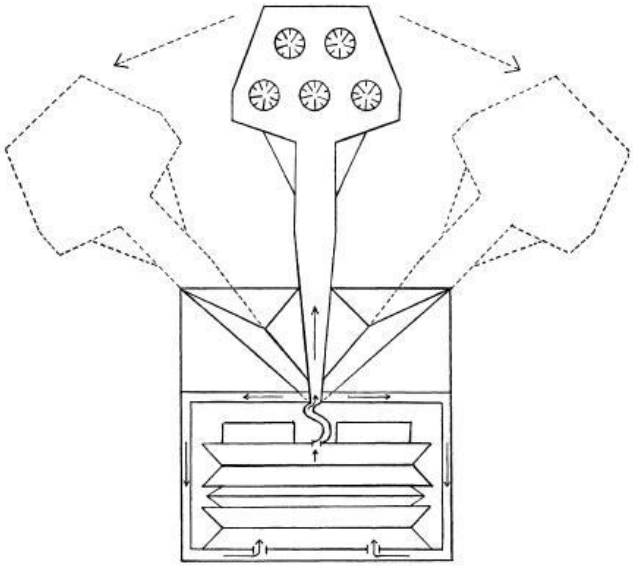


Abb. „Magrepha“ aus Yasser, J.: *Niemand wollte mich hören*, a.a.O., S. 125

Eine gänzlich gesicherte Lösung der Frage wird sich wohl nicht finden lassen. Wohl aber wird deutlich, wie am Thema Orgel sich außermusikalische Fragestellungen oder politische Absichten festmachen lassen. Neben ihrer Funktion als Musikinstrument ist die Orgel aufgrund ihrer Größenausdehnung öffentliche Skulptur, Denkmal ihrer Epoche und ihrer Erbauer. So hat sie eine eigenwertige Funktion noch unabhängig von ihrer eigentlichen Bestimmung, der Tonproduktion. Die Identifikation mit dem Sakralen, dem Weihevollen, dem Ritual begleitet sie vom Anfang an. In dieser letztgenannten Funktion, der des Rituals, ist sogar eine Verbindung des scheinbar widersprüchlichen Gebrauchs in der Arena der Römer beim Märtyreropfer und in der christliche Liturgie gegeben. Beides sind Ritualia mit elementar gegensätzlicher Zielrichtung.

Auf diesem Hintergrund erklärt sich über den klanglichen Reiz hinaus noch einmal die Idee von der „Europäischen“ Orgel, wie zuerst in der Neanderkirche verwirklicht. Auch die politisch-ideologisch einseitige Vereinnahmung sollte endgültig in die Vergangenheit verwiesen werden. Hierzu noch einmal Bornefeld: *„Es ist deshalb für mich gar keine Frage: viele heute noch erkennbare Störungen der deutschen Orgelmentalität sind (medizinisch gesagt) nichts anderes als Folgen ‚frühkindlich-nazistischer Hirnschäden’. Jedenfalls kann man diese Schädigungen nur da dann für regeneriert und bewältigt halten, wo der Orgel ihre geistige und stilistische Selbstverwirklichung uneingeschränkt zugestanden wird.“* [534]

Neben ihrer musikalischen Funktion und klanglichen Qualität ist die Orgel als Skulptur, als Plastik in einem jeweiligen Raum auch sozialen Kontexten unterworfen und damit politischen Positionen gegenüber nie grundsätzlich frei. Somit ist eine rein der musikalischen Kunst verpflichtete Orgel gar nicht denkbar. Wenn,

[534] Bornefeld, a.a.O. S. 14f.

wie Bornefeld schreibt, *„der Orgel ihre geistige und stilistische Selbstverwirklichung uneingeschränkt zugestanden wird“* ist damit definiert, dass das Instrument in einer Epoche entstanden ist, in der einer Entfaltung der jeweils in der Person oder betrachteten Sache gegebenen Eigenart ein hoher Stellenwert zukommt. Für die zweite Hälfte der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts dürfte das in hohem Maße gültig sein.

C. 2. Chor und Gemeindegesang

Stellt die Orgel auf der einen Seite das unmittelbar dem Kirchenmusiker als Spieler zugeordnete Werkzeug dar, das er allein im Sinne seines musikalischen Ausdruckswillens lenken kann; so sind die singende Gemeinde, der Chor wie auch der Vokalsolist zunächst je eigene Personen bzw. Bündelungen von ganz unterschiedlichen Charakteren mit denen der Komponist, Kantor oder Dirigent in einen menschlich kommunizierenden Dialog treten muss. Die Konsequenzen dieser simplen Beschreibung sind vielfältig: Zur musikalischen Interaktion tritt der Aspekt des gemeinschaftlichen Handelns, zur musikalischen Idee auf der Seite des Autors gehört Bereitschaft und Fähigkeit zu ihrer Verwirklichung auf der Seite der Sänger.

C. 2.1. Chor und Gemeinde

Wie bereits beschrieben ist die soziale Seite für Blarr, was längst nicht für alle Komponisten der Musikgeschichte gilt, wie ein befruchtendes Biotop, keine Last. Sein Chor ist ihm Heimat, seine Interpreten sind Freunde, die ihn oft über längere Abschnitte seines Schaffensprozesses begleiten, die er auch mit für sie geschriebenen Werken umwirbt und zu entwickeln sucht.[535]

Mehr zu schaffen machen ihm die begrenzten Möglichkeiten einer Kantorei, von Gemeinde und Solisten: Noch während der Arbeit an der Kopernikus-Sinfonie reflektiert er in den Gesprächen mit dem Verfasser über die Grenzen, die der klanglichen Phantasie gesetzt werden durch die Grenzen des Ensembles, dem das Werk zugedacht ist, immerhin der zweifellos hochqualifizierte Musikverein zu Düsseldorf. In der Vergangenheit hat sich insbesondere der Bachchor Mannheim mit seinem von Blarrs Werk begeisterten Leiter Hermann Schaeffer um die Entstehung neuer Oratorien, der Jesus-Geburt und insbesondere als Auftragswerk des Osteroratoriums verdient gemacht.

„1992 führten wir das zweite Oratorium Blarrs auf, die ‚Jesus-Geburt’, die Ende 1991 in Düsseldorf uraufgeführt worden war. Blarr brachte uns als Geschenk

[535] vgl. u.a. S. 184

noch ein neu komponiertes Alt-Solo mit, das ‚Arabische Wiegenlied' für Elisabeth Graf. Wir hatten damit die Ehre,[536] *eine ‚Uraufführung der Neufassung' veranstalten zu dürfen*." Nach der Jesus-Passion 1989 in Mannheim ist dies das zweite Oratorium, dass die Mannheimer zur Aufführung gebracht haben. Über die besonderen Schwierigkeiten ist berichtet worden.[537] 1996 folgt der Kompositonsauftrag der Stadt Mannheim für das Osteroratorium, 1997 die Mannheimer Fassung von „Kol Haneschamah", dem Konzert für Orgel, Männerchor und Orchester von 1987 und 1998 noch einmal die „Jesus-Passion".

Hier wird sehr schön belegt, wie gezielt Blarr auf Ensemble, Ort und bestimmten Interpreten einer Aufführung hinarbeitet. Später sind die Saalfelder Kantorei und die Kantorei der Auferstehungskirche in Düsseldorf-Oberkassel, außerdem der Knabenchor von Thoralf Hildebrandt aus Ratingen, mit der Uraufführung des Himmelfahrtsoratoriums betraut. Weitere Uraufführungen Blarrscher Chormusik bis zum Jahre 1999 werden von seiner eigenen Kantorei besorgt mit Ausnahme des ‚Canticum Simeonis'.

Hieraus ist durchaus zu entnehmen, dass es eines hohen Engagements bedarf, um sich den gesangstechnischen und intonatorischen Anforderungen der Blarrschen Großwerke zu widmen. In seiner Arbeit für die Gottesdienstgemeinde findet Blarr dann auch einen andereren Weg, der im folgenden Kapitel beschrieben wird.

C. 2.2. Das Verhältnis zum Lied der Gemeinde

„Zu lesen und zu singen auf Reisen/ zu Hauß oder bey Christen-Ergetzungen im Grünen/ durch ein geheiligtes Hertzens=Halleluja!"[538]

Wie im biographischen Abriss bereits geschildert,[539] begleitet das protestantische Kirchenlied Blarrs Lebensweg vom Beginn an. Diese Prägung schlägt sich im Werk nieder durch eine Fülle von Themen, Bearbeitungen und Zitaten.

Blarrs Begegnung mit der Musik der Avantgarde seit den späten Fünfziger Jahren und zu Beginn der Sechziger Jahre führt nicht etwa zu einer Abkehr, einer Gegenbewegung gegenüber der tonal festgelegten, melodisch gebundenen Sphäre des kirchlichen Gesanges, sondern wie gezeigt zum Versuch der Integration im Sinne eines Transfers des musikalischen Materials. Ein zwölftöniges Gemeindelied neu zu erfinden bleibt Vision. Etwas später versucht Peter Bares, ursprüng-

[536] Schaeffer, H., in: *Resonanzen*, a.a.O., S. 34f
[537] vgl. Quellen S. 397
[538] Neander, Joachim: *Bundes=Lieder und Danck=Psalmen* [sic]. Bremen 1680. Titelblatt, hier nach der Neuausgabe mit ausgesetztem Generalbass von Oskar Gottlieb Blarr, Köln 1984 (Schriftenreihe des Vereins für Rheinische Kirchengeschichte, Bd. 79)
[539] vgl. S. 21f

lich in Sinzig, dann an der Kunststation St. Peter in Köln, Ähnliches. Auch seinen Produkten dieser Richtung ist keine Verbreitung beschieden.

Bis auf wenige Ausnahmen, Orgelbegleitpublikationen zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Gelegenheitswerke und, wenn man denn so will, die oben beschriebene Bearbeitung zu „Sei Willkommen“ aus der Görlitzer Tabulatur[540] vermeidet Blarr die konventionellen Formen der organistischen Praxis wie Choralvorspiele oder -variationen. Der Choral erfüllt vielmehr die Funktion, inhaltliche und formale Entwicklungen avantgardistischer Prägung zurückzubinden an die musikalisch kompositorische Tradition der Jahrhunderte. Darüber hinaus markiert jedes Choralzitat seine persönliche Verwurzelung in protestantisch-pietistisch geprägter Überzeugung. Kennzeichen des Pietismus ist ja gerade die Bindung des Glaubens an das Subjekt, die Frömmigkeit des Einzelnen. So ist es schlüssig und naheliegend, die in der Breite der Praxis evangelischer Kirchenmusik vorgegebenen Formen zugunsten einer eigenen, neuen und individuellen Anwendung zu verlassen.

„*Man sollte es bey dem Alten lassen/ das so viele treffliche Männer auch getan; Wan alles so genau zu halten/ wer wollte Dan selig werden? Mit all dem neuen Werck/ davon haben die Vorfahren ja nichts gewusst/ etc. Auff solche Weise kan der Sünder seinem Gewissen eine zeitlang den Mund woll stopfen/ aber vor dem Angesichte des Richters wird es nicht schweigen*.“ [541]

Neues zu Schaffen wird hier als heilsentscheidende Verpflichtung des Christen herausgestellt, sicherlich ein wesentliches Movens des Blarrschen Komponierens. Ausführlich berichtete er im Gespräch mit dem Autor von Jean de Labadie, einer prägenden, bereits wieder separierten Gestalt des entstehenden Pietismus und seiner Gefährtin und Nachfolgerin Anna Maria von Schümann. Bevorzugt sind es bei Blarr die Choräle des Früh- und Hochbarock, die er in sein Werk integriert. Ein eigenes kleines, aber gewichtiges Bändchen widmet er dem Namensgeber seiner Dienstkirche, Joachim Neander.

„*Obwohl die Gründe für das Zurücktreten der meisten Neandermelodien auf der Hand liegen - für die Gemeinde waren sie zumeist zu anspruchsvoll, für den kunstvollen Solo-Gesang in der Regel zu karg - ist es doch verwunderlich, daß nach den drei Bremischen Ausgaben der Bundeslieder (1680, 1683, 1687) ihre Originalgestalt praktisch verschwand und Joachim Neander vor allem als L i e d e r - D i c h t e r weiterlebte. Den Musicus Joachim Neander wieder bewusst zu machen, ist Zweck dieser Edition*.“[542] Sozusagen ‚nebenbei’ hatte Blarr auch diese Arbeit während seines Sabbaticals 1981/82 erledigt. Offensichtlich war ihm die

[540] vgl. S.198ff.
[541] Neander, J.: *Bundeslieder*, Neuausgabe Köln 1984, S. 16, Vorrede
[542] Neander, J.: *Bundeslieder*, ebd.; S. 7, Vorwort Blarrs

Pflege der Erinnerung und die Würdigung von Neanders Leistungen als Melodienschöpfer ein Anliegen.

Beklagt hierbei Blarr im weiteren Verlauf, dass die notwendige Aussetzung des Generalbasses wegen mangelnder Fertigkeit im Spiel bezifferter Bässe der zeitgenössischen *„Clavieristen“*[543] zum Verlust des improvisatorischen Elementes führt, das der Ausdeutung des Strophenliedes doch so angemessen sei, so liegt hier gerade auch die Schwäche des Bändchens: Blarr war bestrebt, *„eine die Gesangsstimme kontrapunktierende Oberstimme*“ zu erfinden, um die Verwendung von Melodieinstrumenten im Sinne einer barocken Sinfonia zu ermöglichen. Diese Bereicherung macht aber das schlichte Singen der Melodien zu den Generalbasssätzen wiederum sehr schwierig, so dass entweder der *„Clavierist*“ doch wieder in der Lage sein muss, einen situationsangepassten Satz zu improvisieren oder die Ausgabe erst ab einem gewissen Niveau musikalischer Fertigkeit verwendbar ist. Gleichwohl sind die Sätze in ihrer Vielfalt der Techniken qualitätvolle Anregung und Unterweisung für den Generalbassspieler. Sechs vierstimmige Chorsätze eines anonymen Zeitgenossen des Joachim Neander sind als Beipiele praktischer Ausführung dem Bändchen beigefügt.

In seiner nur dreißigjährigen Lebenszeit prägte Neander die Landschaft des protestantischen Kirchenliedes entscheidend. Bereits mit 24 Jahren war er Rektor der Düsseldorfer Lateinschule und einer der Vordenker des Pietismus, bevor Theodor Underdeyck, der vorher in Mülheim an der Ruhr tätig war und enge Beziehung zur Niederländischen ‚Nadere Reformatie’ unterhielt, ihn ebenfalls nach Bremen holte an die dortige Martinikirche. Den christlichen Glauben im Alltagsleben zu verankern, war ein Hauptanliegen dieser Bewegungen. Dementsprechend waren Hauskreise des Gebetes und Feiern im Freien in kleineren geschlossenen Gruppen bevorzugte Formen des Gottesdienstes, die der liturgischen Feier im Kirchengebäude mindestens gleichgestellt waren.

In einem Schlucht nahe Düsseldorf hielt Neander bevorzugt solche Gottesdienste, begleitete sich, ein barocker ‚Liedermacher’ sozusagen, dabei mit der Laute. Die Namensgebung dieses Tales als Neandertal und die davon abgeleitete Bezeichnung der bekannten Frühmenschenform machten Joachim Neander sicher noch breiter bekannt als sein in allen Konfessionen verbreitetes, so häufizu den verschiedensten Anlässen gesungenes Lied, angelehnt an den Psalm 150: „Lobe den Herren“.

Die Neandersche Melodie diese Liedes –*„zu anspruchsvoll für den Gemeindegesang*“ - ist übrigens in den Hintergrund getreten zugunsten einer ähnlichen, aber deutlich schlichteren Fassung.

[543] Neander, J.: *Bundeslieder*, a.a.O.; S. 7, Vorwort Blarrs

„Wer sich einmal die Neandrinische Fassung von ‚Lobe den Herren' angeeignet hat, wird sich schwer mit der späteren nivellierten Form zufrieden geben." resümiert Blarr in seinem Vorwort.[544]

C. 2.2.1. Blarr als Schöpfer ‚Neuen geistlichen Liedes'

Es erscheint vor diesem Hintergrund zwingend, dass zum Blarrschen Schaffen auch die Entwicklung von Liedern für die Gemeinde gehört. Parallel zur Begegnung mit der Darmstädter Avantgarde entstehen seit 1963, also den ersten Jahren seiner Tätigkeit an der Neanderkirche, Lieder auf aktuelle Texte für Gemeindegottesdienste, Jugendmessen und später auch für Kirchentage.

Unter dem Pseudonym ‚Choralbrother OGO' ist Blarr längst ein Begriff, eine bekannte Gestalt, lange bevor er als Komponist sogenannter E-Musik Öffentlichkeit erfährt. Gerade im kreativen Klima jener Jahre in Düsseldorf [545] entsteht hier und in der näheren Umgebung ein Genre, das später unter dem Begriff ‚Neues Geistliches Lied', später kurz NGL subsummiert wird und zu einer eigenen Bewegung führt, die sich vornehmlich auf den Kirchentagen beider Konfessionen einer breiten Öffentlichkeit stellt. Blarr gehört auf musikalischer Seite zu den geistigen Vätern dieses Genres. Bekannte Textautoren jener Gruppe sind Diethard Zils, Dominikanerpater in der Düsseldorfer Altstadt, später Hans Jürgen Netz an der Düsseldorfer Thomaskirche, Wilhelm Willms in Krefeld, Eckhart Bücken und Armin Juhre. Theologischer Motor an der Neanderkirche ist Pfarrer Dr. Seifert. Nach dessen Weggang verlagert sich das Zentrum an die Thomaskirche mit ihrem Pfarrer Uwe Seidel, der auch zu Blarrs Freundeskreis gehört. Leo Schuhen in Mülheim und Peter Janssens in Telgte sind weitere Gründerväter der Bewegung auf katholischer Seite.

Kirchentag Berlin 1977. Foto Hans Lachenmann, Archiv Blarr

[544] Neander, J.: *Bundeslieder*, a.a.O.; S. 8, Vorwort Blarrs

[545] vgl. S. 30ff.

Anlass und geistigen Hintergrund der Entstehung dieser Bewegung für sich selbst schildert Blarr 1999 in dem Bändchen „Resonanzen“ im Gespräch mit der damaligen Pfarrerin Renate Zilian so: „*Es hat begonnen, als wir die Orgel bauten und das Spiritual-Studio mit Lutz Nagel im Abendgottesdienst gesungen hat. ....die Bude war voll. Da kam verschiedenes zusammen im Frühling dieser Bewegung: Unser Singen war kaputtgegangen, weil das alte Gesangbuch, das wir bis zum Krieg hatten, nicht mehr trug.....Die alte Singbewegung, die übergegangen war in die ‚braune' Singbewegung, war - das sage ich ungern- moralisch diskreditiert.....*“ Blarr schildert dann die Einflüsse des Jazz und Gospel und resümiert: „*Damals tauchte dann Mahalia Jackson auf... Und nun stellt sich so ein Weib hin, singt los und wir jubelten ‚higher to Jesus' - das fanden wir toll. Endlich mal nicht so eine verschrobene Rede wie damals meist von der Kanzel, sondern eine ganz direkte Art im neopietistischen Stil. Nicht so ein verkniffener Pietismus, sondern das ging einfach mit Hau-Ruck nach außen.*“ [546]

Es ist schwierig, sich aus heutiger Sicht hineinzuversetzen in die Stimmungen und Gegebenheiten jener Zeit: Eine große Gruppe junger Menschen (Blarr selbst ist knapp dreißig) die „*Jesus toll findet*“, ein religiöser Grundkonsens, der gerade in der ‚NGL' – Bewegung [547] von Anfang an interkonfessionell ist. Die katholische Kirche versucht im II. Vatikanischen Konzil eine Neudefinition ihrer selbst, die Evangelischen Kirchen ringen um eine Neubewertung nach der Korrumpierung durch die Verbindungen mit dem Dritten Reich, dem sich nur die bekennende Kirche entgegenstellte. Da aber zum Teil die alten Garden weiter mitringen, dabei mehr den Aspekt des Selbstschutzes verfolgen, ist diese Aufarbeitung ebenso schwierig wie von Verwirrung geprägt.[548]

Gleichzeitig sind die Köpfe geprägt von überkommenen Regeln und Skrupeln. Jeder einigermaßen fundierte oder gut präsentierte „Befreiungsschlag“ wird begeistert begrüßt. ‚Revolution' wird zum Stichwort, zum Postulat, repräsentiert schließlich in der 68er Bewegung, ohne jedoch wirklich als solche stattzufinden, vergleichbar vielleicht mit Heines Erinnerungen an das „Rote Sefchen“: „*Ich küßte sie nicht bloß aus zärtlicher Neigung sondern auch aus Hohn gegen die alte Gesellschaft und alle ihre dunklen Vorurteile...*“.[549] Ebenso entstehen neue Lieder, der „a*lten Gesellschaft*“ zum Trotz.

[546] Blarr, O. G., in: *Resonanzen, Oskar Gottlieb Blarr zum Dank*, a.a.O.; S.12 f.

[547] Das Kürzel „NGL“ , Neues Geistliches Lied, bezeichnet später die Produkte der hier in ihren Anfängen beschriebenen Bewegung.

[548] weiterführend vgl. Prolingheuer, Hans: *Kirchenmusik unterm Hakenkreuz*. Evang. Akademie Iserlohn 1992, Arbeitsbericht und Vortrag zu seinem gleichnamigen Film von 1986.

[549] vgl. oben S. 183

Die „Ökumenische Dienstgruppe Altstadt“ in Düsseldorf wird zu einem Schmelztiegel und Zentrum für das Genre, das politisch, ökumenisch, popularmusikalisch und auf die dazu positiv eingestellte Gemeinde junger Menschen hin gedacht ist.

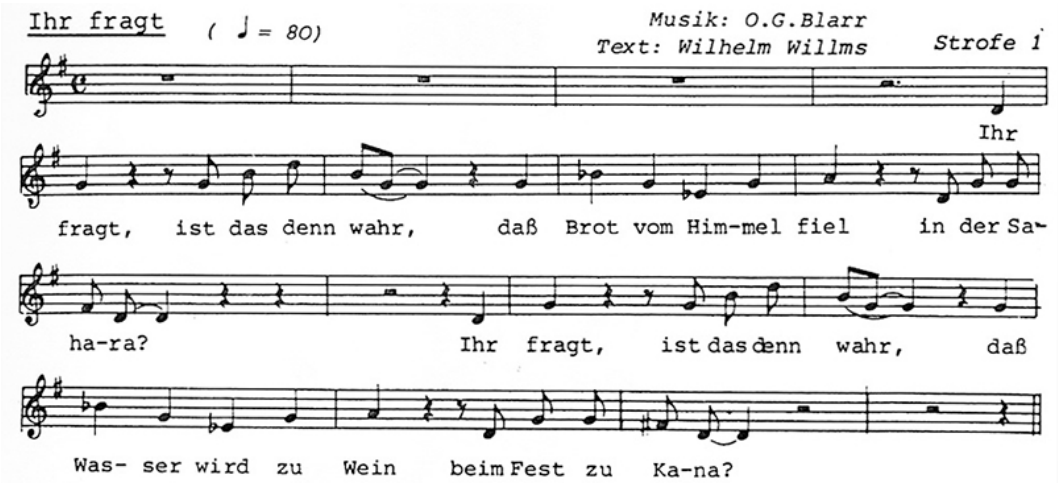
In den Improvisationen mit den niederländischen Jazzern der „free music group“, in den politischen Werken wie „Autophoneumen“ oder den Vertonungen der Texte Ernesto Cardenals finden sich im Blarrschen Schaffen nahtlose Übergänge zur anspruchsvollen von der Avantgarde inspirierten Komposition. Er geht damit ganz dem von Joachim Neander postulierten Anspruch nach [550] und ist gleichzeitig zu einer Leitfigur der Aufbruchsstimmung der sechziger Jahre in Düsseldorf geworden,[551] wenn auch mit einem Element, dass gar nicht sein persönlich zentrales Anliegen war. Bis zum Ende der Siebziger Jahre entstehen Lieder, die teilweise heute noch zum kirchenmusikalischen Repertoire gehören. So ist er im Landesteil des Evangelischen Gesangbuchs für die Rheinlande und Westfalen von 1996 mit fünf Liedern vertreten, darunter „Aus der Tiefe rufe ich zu Dir“ von 1981, dass auch Eingang gefunden hat in das neue katholische Gesangbuch „Gotteslob“ von 2013.

Vermutlich die weiteste Verbreitung und den Grundstock für Blarrs Bekanntwerden legte jedoch ein Arrangement: „*...ein Vater unser aus der Karibik in einem begeisternd schönen Arrangement, das dieses Vater unser zu einer Gebetshymne werden ließ - das sprichwörtliche Vater unser von Blarr*.“ [552] Gerade dieses ‚Vater unser’ brachte Blarr mit heftiger Kritik auch seine Erwähnung in einer der Historie der katholischen Kirchenmusik gewidmeten Publikation ein: Hermann Josef Burbach SJ, der spätere Rundfunkbeauftragte des Erzbistums Köln, schreibt in der „Geschichte der katholischen Kirchenmusik“ von Karl Gustav Fellerer:

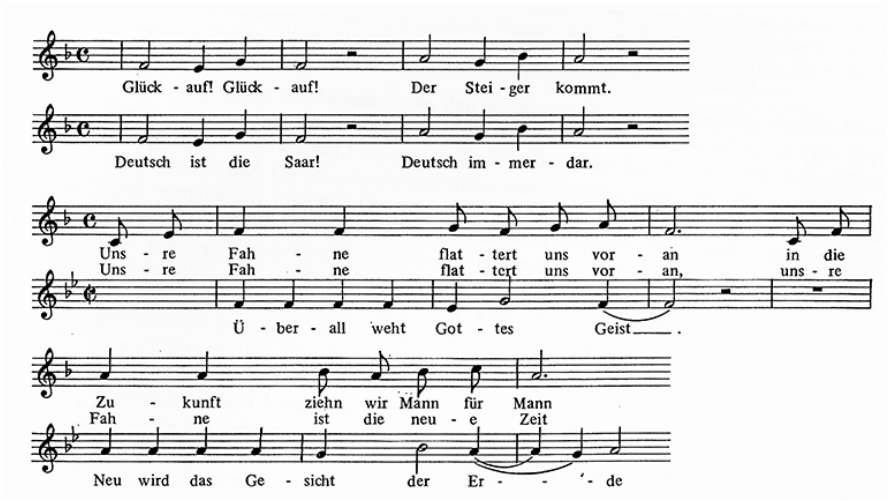
„Am weitesten haben Verbreitung gefundenen von katholischer Seite die Einspielungen von Peter Janssens, von evangelischer Seite die Produktionen von O. G. Blarr. Bei dem von Blarr arrangierten, auch in katholischen Gemeinden viel gesungenen Vater unser, dessen Melodie einem westindischen Calypso entstammt, werden sprachlich unwichtige Silben hochgespielt. Harmonisch pendelt das Ganze im Bereich der einfachen Kadenz I-IV-V-I hin und her. Die Musik ist mit ihrer zusätzlichen Terzen- und Sextenseligkeit am Ausgang des 19. Jahrhunderts anzusiedeln. O. G. Blarr bedient sich vielfach des technisch Brüchigen und bietet eine Imitation von abgegriffenen Mustern als neue Musik an.“ [553]

[550] vgl. S. 312
[551] vgl. S. 30 ff.
[552] Zils, Diethard, in: *Resonanzen, Oskar Gottlieb Blarr zum Dank*, a.a.O.; S. 42
[553] Burbach, Hermann Josef: Aufgaben und Versuche, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Kassel 1972/76; Bd. II, S. 403

Formal sind Burbachs Argumente nicht aus der Luft gegriffen, gehen aber in ihrer Schärfe an Wirkung und Wesen des Phänomens vorbei: Himmelstürmende Begeisterung einerseits, fast polemische Kritik in einem wissenschaftlichen Werk andererseits zeigen das enorme Spannungsfeld um das ‚Neue Geistliche Lied' in dieser Zeit. Typisch für die damalige Diskussion sind auch die genannte Charakteristika: das Gesamtphänomen wird zusammen gezogen auf die Synkope als singulärem Merkmal und eine ‚zu einfache' Harmonik. Letztere ist nun gerade Kennzeichen des Gemeindegesanges seit Anbeginn: gerade der Choral „Großer Gott, wir loben Dich" ist sicher in seiner melodischen Anlage harmonisch schlicht zu nennen, auch wenn mancher Orgelbegleitsatz eine zwanghafte Chromatisierung versucht. Neanders Lieder hingegen, wie auch übrigens einige der Blarrschen Originalschöpfungen, sind gerade durch eine gewagte Harmonik in der Verbreitung eher behindert worden. Hier sei verglichen etwa Neanders ursprüngliche Melodie zu „Lobe den Herren" oder Blarrs „Wer bringt dem Menschen, der blind ist, das Licht" mit der markanten Doppelquarte zu Beginn wie auch folgendes Beispiel mit der unmittelbaren Verwendung harmonischer Großterzverwandschaften:



Im Weiteren widmet sich Burbach allerdings differenzierteren Kriterien wie Melodiebildung und Textgestaltung, bleibt aber bei seinem grundsätzlichen Verdikt. Zu Peter Janssens Schaffen etwa merkt er an: „*Das Gabenlied aus der [...]Pfingstmesse gehört musikalisch zum Typ der filmischen Vorspannmusik. Es besitzt Ähnlichkeiten mit den auf Massenwirkung berechneten Aufmarschmusiken totalitärer Staaten. Melodisch verwendet Janssens - sicher unbewusst, aber unüberhörbar - den ins Mixolydische gewendeten Anfang des alten Bergmannsliedes ‚Glück auf! Glück auf! Der Steiger kommt', das in der Zeit des Nationalsozialismus seinen Text wechselte in ‚Deutsch ist die Saar, Deutsch immerdar' und dessen Melodie schließlich wiederkehrt im Lied der Hitlerjugend ‚Unsere Fahne flattert uns voran'.*"



nach Burbach, H. J., a.a.O., Bd. II S. 403.

Getrost darf man fragen, ob die von Burbach aufgewiesenen Entsprechungen bzw. Assoziationen bei Peter Janssens angesichts seines Geburtsjahrganges 1934 (wie Blarr) des Umweges über die Adaptionen der HJ bedurften, ausgeschlossen ist es freilich nicht ganz. Das Lied „Glück auf“ ist im Ruhrgebiet und von daher auch im nahen Münsterland, aus dem Janssens stammt, so verbreitet, dass es als Anstoß wohl genügt haben mag. Auffällig ist aber, dass Burbach wie Blarr direkt eine Beziehung benennen zwischen dem ‚Neuen Geistlichen Lied’ und der Musizierpraxis des NS- Staates; dieser (Blarr) benennt eine deutliche Abgrenzung, jener (Burbach) eine Gemeinsamkeit.[554]

Zutreffend dürfte aus heutiger Sicht sein, dass es eine Gemeinsamkeit der zeittypischen Grundverfassung gibt: Singen wird als selbstverständliche Tätigkeit und Lebensäußerung von Gruppen junger Menschen gepflegt, wie es über mehrere Generationen seit der von Blarr erwähnten Singbewegung um 1900 geübte Praxis ist. Dabei wird über die Texte Gedankengut, das bei sogar ähnlicher Wortwahl völlig gegensätzliche Intentionen verfolgen kann, transportiert und verstärkt. Erkennbar wird dies etwa in den Liedern der dreißiger und vierziger Jahre des katholischen Liederdichters Adolf Lohmann, der bewusst versucht, der braunen Ideologie das ‚Wort im Munde herumzudrehen’ ... „laß uns D e i n R e i c h er-

[554] Ein Paradoxie der Rezeptionsgeschichte ist in diesem Kontext, dass beim Stuttgarter Kirchentag 1969 der Auftritt von Blarr mit seinem Düsseldorfer Chor beim Abschlussgottesdienst nicht etwa wegen des Calypso –‚Vater unsers’ gefährdet war, viel mehr hielten im Gegenteil einige radikale Studentengruppen Blarr (der von anderer Seite aufgrund seiner Zusammenarbeit mit Ernesto Cardenal eher dem kommunistischen Lager zugerechnet wurde) aufgrund seines Studiums bei Heinrich Spitta in Hannover für belastet mit nationalistischem Gedankengut und wollten einen Auftritt nicht tolerieren. Prolingheuer, der für den Ablauf der Rundfunkübertragung damals zuständig war und dem schließlich die Befriedung der Fraktionen gelang, berichtet darüber anschaulich: Prolingheuer, H.: a.a.O., S. 7 ff. Heinrich Spitta selbst war im Dritten Reich als Lehrer und Komponist für die Hitler-Jugend bekannt, vgl. hierzu: Prieberg, F. K.: *Musik im NS-Staat*, a.a.O., S. 247, auch 252f.

scheinen“ heißt es etwa in einem Christuslied.[555] Ideen unterschiedlicher Provenienz, theologische, politische oder soziale Inhalte werden weitgehend unreflektiert über die mit dem Singen von Liedern verbundenen Emotionen zu transportieren versucht. Das ist vielleicht einer der Gründe, warum seit den späten siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gemeinsames Singen, Chorsingen zunächst im öffentlichen Leben zurücktritt, bzw. sich verlagert in stärker ausschließlich musikalisch interessierte Gruppierungen.

Auch die Bewegung um das ‚Neue geistliche Lied’ ist in der Tat nicht aufklärerisch, nicht rational. Auch sie zielt auf ein vor allem erfahrbares Gemeinschaftsgefühl, dass nicht auf einem ausdrücklichen und intellektuell durchleuchteten Konsens der Beteiligten beruht.

Blarr, der es da eher mit Armin Juhre hält, der der Meinung war, wer nichts Neues zu sagen habe, habe auch nichts Neues zu singen, hatte dies mit der ihm eigenen Treffsicherheit so umschrieben: „....*das fanden wir toll*!“[556] Genau das aber scheint Burbach in seiner Simplizität und gleichzeitigen Intensität unangenehm und sogar suspekt.

In einer gewissen Schärfe der Betrachtung hat das Singen in großen Gruppen auf exakt gleicher Tonhöhe, in präzise gleichem Metrum ja durchaus etwas von Zwang zum gleichen, ja identischen Tun, von Aufhebung des Individuellen. Blarrs Faszination für den heterophonen Gesang der Sepharden, eine Form des Singens, die ihm wie jedem Abendländer fremd gewesen sein musste, mag daher rühren, dass auch ihm das Phänomen der dem rationalen Bewusstsein entzogenen Zusammenfassung von Individuen bedenklich wirkt. Jenseits von Spekulation ist festzustellen, dass nach dieser Begegnung in Israel kaum neue Lieder mehr entstehen und in die Chorwerke stattdessen Elemente dieser heterophonen Klanglichkeiten einziehen[557]

Dem ‚Vater unser’ als Thema widmet Blarr sich Ende der Neunziger Jahre noch einmal, indem er ein ‚Vater unser’ in pruzzischer (einer altpreussischen) Sprache für klassischen Chor schreibt, zum Gedenken an die ursprünglichen Bewohner seiner alten Heimat.

Bis heute gibt es Gruppierungen, die das ehemals ‚Neue Geistliche Lied’ und die dahinter stehende Geisteshaltung pflegen.[558] Um Darstellung, Hintergründe und

[555] vgl. Schepping, Wilhelm: *Kirchenlieder gegen Hitlers Regime*. Düsseldorf 2010 (Düsseldorfer Jahrbuch, Bd. 80)

[556] vgl. S. 315

[557] oben ausführlich dargestellt am Beispiel der Jesus-Geburt, S.145ff.

[558] Der an der Thomaskirche gegründete tvd-Verlag existiert in Köln weiter, veröffentlicht unter anderem Musik und Texte der Gruppe „Ruhama“ um Thomas Quast (kath.) und von Hans Dieter Hüsch (evgl.). Auf katholischer Seite ist insbesondere der AK [=Arbeitskreis]- Singles weiter aktiv mit Liedveröffentlichungen um Verbreitung bemüht.

Analyse zu dieser Thematik kümmert sich intensiv Peter Hahnen, heute Geschäftsführer des Geistlichen Zentrums Kloster Kamp am Niederrhein.[559] Ein kleiner Anteil gelungener Neuschöpfungen lebt weiter, die aktuelle Produktion ist zweifellos musikalisch qualitätvoll, es fehlt ihr jedoch Umfeld, Idee und Auftrag der frühen Jahre. Etwas Epigonales haftet ihr durchaus an.

Blarr selbst hat sich längst zurückgezogen und steht seinem eigenen Schaffen auf diesem Gebiet eher distanziert gegenüber, auch wenn er 2007 noch schreibt in Erinnerung an die Begeisterung des „Frühlings" im Nachruf auf Uwe Seidel: *„1967 erschien das Heft „Neue Geistliche Lieder", unsere Erfolgsnummer, erreichte Auflage: 120.000 Exemplare! [...]Uwe Seidel wurde 1970 Pfarrer der Thomaskirche in Düsseldorf. Dort formierte sich um ihn schnell der Oekumenische Arbeitskreis Altstadt. Dieser Kreis zeichnete verantwortlich für die oekumenischen Beatmessen in der Bergerkirche [...] da war ich in der Regel mit ‚Oscars Churchtett' oder ‚Oscars Kirchenmäusen' dabei. [...] Mehr als die Hälfte meiner neuen Gemeindelieder entstand bis 1981 und war für diese ‚beatmessen' bestimmt. Es ist nicht uninteressant, daran zu erinnern, welche Leute im Kontext meiner Plattenproduktionen auftauchten: zum Beispiel [...] der wunderbare Blues-Sänger Bill Ramsey, der Autor und Redakteur im Jugenddienst-Verlag Arnim Juhre und last not least Ernesto Cardenal, dessen Psalmen ‚Zerschneide den Stacheldraht' einen Meilenstein im Bereich der neuen Texte bedeuten. [...] Schon in Uwes Düsseldorfer Zeit wuchs die zweite Generation der Texter und Melodisten heran: Eckart Bücken, der sehr fruchtbare Hans-Jürgen Netz und der hochbegabte Musiker Christoph Lehmann, dessen Gloria-Lied ‚Ich lobe meinen Gott, der aus der Tiefe mich holt' in kaum einem Gesangbuch heute fehlt. Uwe Seidel war immer so etwas wie ein Anreger, Antreiber und nimmermüder Projektleiter."*[560] In Schrift und Vortragstätigkeit hatte sich Blarr über das Musikalische hinaus seinerzeit ebenfalls stark für diese Bewegung engagiert.

C. 2.2.2. Bezüge zum kompositorischen Hauptschaffen Blarrs

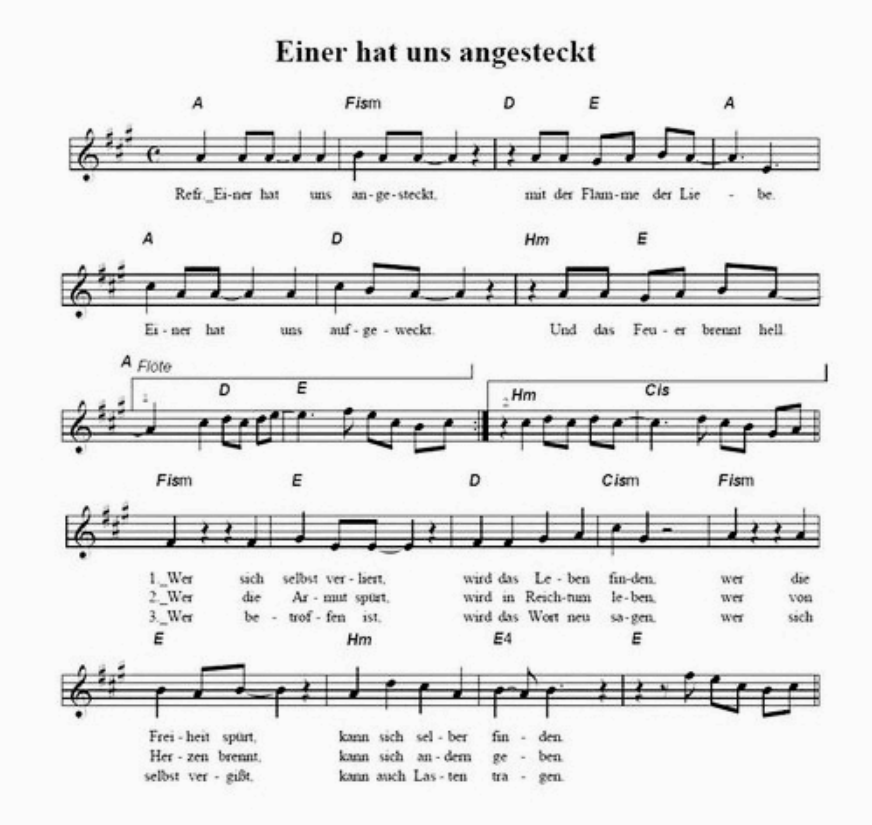
Trotz des scheinbar unüberwindlichen Kontrastes zwischen Serialismus und Neuem geistlichem Lied sind einige Korrespondenzen in rhythmischer Struktur und melodischem Gestus für das Blarrsche Werk auszumachen. Jazzig groovende Rhythmen sind seit den Achtziger Jahren geradezu ein Kennzeichen Blarrschen Stils. Ebenso sind griffige, dennoch nicht triviale Melodien ein weiteres Moment,

[559] Hahnen, Peter: *Das neue geistliche Lied als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*. Münster: LIT-Verlag 2003

[560] Blarr, O. G.: Nachruf auf Uwe Seidel, in: *Musica e Vita*. Ensdorf/Opf. 2008 (Nr. 2/2008, S. 7) [Kürzungen durch den Verfasser]

dass auch in komplexen Kontexten auftaucht und Bezug schafft, bis hin zu beispielsweise dem ekstatischen „Sela“ des Himmelfahrtsoratoriums von 2010.[561]

Charakteristisch für die folgende Melodie eines Blarrschen Gemeindeliedes ist die ganz sprachgezeugte Rhythmik, die über einem festen metrischen Gerüst mit regelmäßigen Harmoniewechseln aufgebaut ist. Die ‚Synkope’ ist hier nicht Selbstzweck, nicht ‚politisches’ Element, wie Burbach oben anmerkte[562], sondern organischer Ausdruck des Wortakzents. Das Verweilen auf dem Wort „hat“ ergibt ein nachdenkliches Innehalten, wie wenn ein Sprecher Aufmerksamkeit weckt. Ähnlich wirken die Pausen in den Strophenteilen: Der Blick des ‚Predigers’ in die Runde nach dem einleitenden „wer“ ist förmlich zu hören:



Blarr, O. G.: *Einer hat uns angesteckt*, Lateinamerikanische Beatmesse 1977. Text: Eckhard Bücken

Die Linie ist von kleinen Intervallen geprägt; der Ganzton als obere Wechselnote wirkt melodisch und harmonisch prägend: „a-h-a“, „e-fis-e“, „fis-gis“. Diese ‚Bausteintechnik’ der Motiventwicklung erinnert an manche Entwicklungstruktur zentraler Werke, hier als Kleinformat. Der Melodie als Ganzes verleiht dieses Element Statik, zugleich formale Geschlossenheit. Ein stärker mit Energie ausgestatteter Aufschwung findet nur im Strophenteil statt („wird das Leben finden“), wobei der Aufgang vorher bereits in der Basslinie der angegebenen Akkorde ge-

[561] vgl. S. 240
[562] vgl. S. 316f. und Burbach, H. J.: a.a.O., Bd. II, S. 403

spiegelt ist, ebenfalls eine Technik, die immer wieder Blarrs kompositorisches Denken bestimmt. Der Refrain ist eingängig, leicht zu erfassen, die Strophe erfordert genaueres Hinhören, eine Aufteilung in ein Tutti und eine Ripienogruppe liegt nahe. Der Flöte im instrumentalen Zwischenspiel ist die komplexere Bewegung, die Auflockerung anvertraut. Insgesamt ist das Lied ohne instrumentale Unterstützung nicht denkbar, deren weitere Ausführung mit Harmonieinstrument und möglicherweise Percussion hier jedoch der Improvisation unterliegt. Scheinbar unbedeutend und miniaturisiert wirken in diesem Lied aus dem Jahre 1977 vergleichbare Elemente der formalen Strukturierung, wie sie sich nachher um ein vielfaches potenziert und ausgestaltet in der Anlage der Großwerke finden.

C. 2.2.3. Umgang mit Texten

Charakteristisch für den Text selbst, den Bücken hier vorlegt, ist die starke Ausrichtung auf die soziale Interaktion. Bücken, Jahrgang 1943, war Diakon und Gemeindehelfer mit sozialtheoretischem Hintergrund. Gott als Handelnder, hier konkretisiert in der zweiten trinitarischen Person Jesus, kommt nur in dem kryptischen „einer“ vor. Eine Aufschlüsselung dessen ist nur dem Kundigen, dem „Insider“ unmittelbar möglich. Korrespondierend dazu steht das „wer?“, das natürlich auf den Hörer bzw. Singenden selbst zielt und ihm in der Folge nahelegt, auf welchen Inhalten die Verbindung zum „Einen“ und damit auch zur Gruppe der singenden Gemeinde beruhen soll. Diesen Inhalten gemeinsam ist der Verzicht, die Selbstaufgabe im Hinblick auf die höherwertige Verbindung zu Gott und Menschen.

Der rechte Ausgleich zwischen einem durch ein Lied als Ausdrucksmittel verstärkten Gruppenbildung und der kritischen Reflexion von Inhalten durch den Einzelnen ist immer wieder eine für Komponisten wie Textdichter sehr verantwortliche Aufgabe. Gelingt die Melodie, wird sie angenommen und gerne gesungen, werden auch problematische Texte oft einfach mit der Meoldie angenommen. Das aber gilt unterschiedslos für alle Gruppierungen, religiöse wie säkulare. Das Lied erfüllt eine Grundfunktion für Menschen in Gemeinschaft; insofern kann es bestärken wie verführen. Der Komponist steht somit bei der Textauswahl in einer ganz besonderen Verantwortung.

Für Blarr mag dabei das Missionarische, das Hineinnehmen in die Gemeinschaft über die Musik durchgängig eine Rolle spielen; wobei gerade in denn hier aufgezeigten Beispielen sich die unterschiedlichen Gesichtspunkte der inhaltlichen, hier theologischen Fragestellung und des begeisternden Gemeinschaftsgefühls gut ablesen lassen. Würde es allerdings nur beim zweiten bleiben, läge darin in

der Tat die Gefahr einer gewissen Manipulation. In den großen Oratorien verbindet Blarr daher genau diese beiden Eckpunkte und spannt so den Bogen vom aramäisch sprechenden Jesus zur gegenwärtigen Heilsgestalt.

D. Eigenart und Rezeption, Versuch einer Einordnung

Blarrs Lebensweg als Kantor und Komponist ist durch innere Gegebenheiten und persönliche Erlebnisse wie durch Besonderheiten infolge der Zeitumstände gekennzeichnet. Durch die gewählte Dreigliedrigkeit der Beschreibung in vorliegenden Ausführungen ist die grobe Struktur in ihrer Auswirkung auf sein Gesamtschaffen bereits nachgezeichnet. Einher geht damit eine entsprechende Unterschiedlichkeit in der öffentlichen Wahrnehmung, die bis zur Unvereinbarkeit der angesprochenen Aspekte reichen kann. Sinnvoll erscheint es, zunächst die historisch bestimmten äußeren Punkte aufzuzeigen, bevor die daraus erwachsenen persönlichen Entscheidungen und Wendepunkte mit ihren Auswirkungen auf die Wirkung Blarrscher Musik noch einmal zusammengefasst werden.

D. 1. Unterschiede gegenüber dem aus der Historie bekannten Verlauf

Die Lebens- und Schaffenswege von Komponisten und im engeren Sinne derer, die gleichzeitig das Amt des protestantischen Kantors ausübten, sind im einzelnen über die Jahrhunderte selbstredend unterschiedlich. Für die Zeit nach 1960 gibt es folgenreiche Veränderungen, die, so unauffällig sie zunächst zumindest bei ihrem Eintreten sein mochten, eine neue Ausgangssituation des musikalischen Schaffens bezeichnen:

- Die Auswirkungen des Dritten Reiches im Abgeschnitten-Sein von den kompositorischen Weiterentwicklungen der Zeit wie die persönliche Verstrickung bedeutender Protagonisten der evangelischen Kirchenmusik in das nationalsozialistische Gedankengut und seine Umsetzung.
- Die umfassende Verbreitung von Rundfunk und Schallplatte als Medien der Musikausübung und Wahrnehmung mit der Konsequenz der gleichzeitigen Verfügbarkeit der bekannten Musikstile seit dem Mittelalter in ebenso distanzierter (durch den Lautsprecher) wie perfektionierter Ausführung (Neben die Probe im Kreise der Musiker und die Aufführung vor einem geneigten Zuhörerkreis tritt die Studioaufnahme als eigene Art von Öffentlichkeit bei der Musikausübung)
- Die elementare Veränderung der Rolle der Kirchen und des Christentums in der Gesellschaft, stetig beschleunigt auch nach 1985, dem für Blarr so wichtigen Jahr des Düsseldorfer Kirchentages und der Jesus-Passion

- Die hohe Zunahme der allgemeinen Lebenserwartung. Dieser Punkt, der gleichermaßen Schaffende wie Ausführende wie das Publikum betrifft, ist in seinen konkreten und bisweilen folgenreichen Konsequenzen bisher selten in den Blick genommen worden. Seine Auswirkungen auf die Abfolge von Stilen und Techniken sind nicht zu vernachlässigen.

D. 1.1. Prägung durch die Nachkriegssituation

Bedingt durch die Lebensumstände seiner ersten zwanzig Lebensjahre, zuerst in Hitlerdeutschland, danach auf der Flucht und in Umsiedelung, konnte Blarr erst spät einen Zugang zur Entwicklung der zeitgenössischen Musik finden. Das ‚Dritte Reich' hatte ja systematisch alle entsprechenden Impulse als entartet diffamiert. Protagonisten wie Hindemith und Schönberg waren in die USA geflohen; Strawinsky, Bartok und viele andere durften nicht gespielt werden. Innerhalb der evangelischen Kirchenmusik, mit der Blarr ja über Bartenstein zunächst in Berührung kam, gab es viele mit den Machthabern sympathisierende Tendenzen in Verbindung mit einem ideologisch gefärbten Musikstil, der sich an Tonalität und Linearität festmachte. In der Rückschau erscheint es unvorstellbar, wie weitgehend und wie schnell der staatliche Machtapparat das Kulturleben erfasst und radikal beschnitten hatte. Fred K. Prieberg beschreibt dies eindrücklich.[563] Peter Girth, in den achtziger Jahren Intendant der Düsseldorfer Sinfoniker, hatte 1988 mit Albrecht Dümling die Ausstellung „Entartete Kunst" in Düsseldorf rekonstruiert[564], in einer Zeit, in der Blarr parallel die Überwindung der Gräben zwischen Judentum und Christentum und eine die alten Belastungen überwindende Neupositionierung der protestantischen Kirchenmusik als Anliegen hatte.

Wenn Blarr heute über Bartok, Strawinsky oder Messiaen spricht, über die Zeit seiner Entdeckungen in den fünfziger Jahren am Radio, so wird spürbar, welch eine elementare Faszination davon für ihn ausgegangen sein musste. Auch von anderen Komponisten kennen wir Berichte über das fast schockierende Erlebnis der Begegnung mit Musik, die sich über zwanzig Jahre weiterentwickelt hatte, ohne dass sie von ihnen hätte gehört werden können. Für Blarr bestand eine innere Konsequenz darin, sobald irgend möglich bei den räumlich für ihn erreichbaren aktuellen Komponisten in die Lehre zu gehen, um die Techniken ihres Schaffens sich anzueignen, eben bei Zimmermann, Penderecki, Kelemen und Becker mit dem Ziel in der Folge einen eigenen vereinheitlichenden Gesamtstil zu finden.

---

[563] Prieberg, F. K.: *Musik im NS-Staat.* Frankfurt 1982

[564] Dümling, Albrecht und Girth, Peter, Hrsg.: *Entartete Kunst, eine kommentierte Rekonstruktion, Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung*. Düsseldorf 1988; auch: Dümling, A.: Der Weg der Ausstellung. Berlin 2011, URL: www.duemling.de/2011/10/der-weg-der-ausstellung/, Abruf 1. Jan. 2014.

Ein zweiter Schock der Nachkriegszeit war die Erfahrung der völligen Kultur- ja Zivilisationslosigkeit in den Kriegsgreueln mitten in einem Europa, dass sich gleichzeitig als Hort und Schatzkammer des abendländischen Geistes verstand. Davon waren nicht nur Komponisten und Künstler betroffen, sondern ein tragender Teil der Bevölkerung. Mit kaum nachvollziehbarer Eile sorgte man sich nach dem Kriege nicht nur um Lebensmittel, sondern auch um Theater und Konzert. Unter teils dramatischen Bedingungen fanden Aufführungen statt, erklangen Opern und Sinfonien, als wolle man alles Verpasste nachholen und sich und anderen seinen Status als Kulturwesen unter Beweis stellen. Musik, gerade auch anspruchsvolle Musik, hatte einen existenziellen Stellenwert in breiten Bevölkerungskreisen. Es ging um Rehabilitation.

Der Stellenwert von Musik, der hier gegeben ist, verbunden mit dem Eindruck einer ihr innewohnenden starken kirchen- und gesellschaftsbestimmenden Kraft, bestimmte Blarrs eigenen Anspruch an sich als Person und an sein Werk: Die konkrete Politisierung des Schaffens und die radikale Funktionalisierung in den Liedern für die Gemeinde waren der unmittelbare Ausfluss dessen. Demgegenüber trat die faszinierende Beschäftigung mit philosophisch-kompositionstechnischen Fragen[565] zunächst zurück. Die Aufarbeitung des Verhältnisses von Christentum und Judentum, damit der Versuch einer Rehabilitierung evangelischer Kirchenmusik, wurde später zentrales Anliegen.

D. 1.2. Rundfunk und Schallplatte, die Vielfalt der Stile

Durch die Möglichkeiten von Rundfunk, Schallplatte und später Fernsehen war musikalische Kultur breit und leicht verfügbar. „*Diese Kunst dringt auf technischen Übertragungskanälen bis zum entlegnesten Punkt. Sie ist allgegenwärtig, sei sie erwünscht oder verabscheut. Der Weg ins Theater, zum Konzertsaal, in das Kino erübrigt sich*“, so beschreibt Prieberg seine Visison von der kommenden Musikkultur schon 1956.[566] Gleichzeitig entstand damit zunächst ein immenser Bedarf an Programmen mit Musik, die Sendezeit abdecken konnten. Erstmalig in der Musikgeschichte wurde der öffentliche Bedarf nicht nur aus gerade zurückliegendem oder zeitgenössischem Schaffen gedeckt, sondern der in Bibliotheken und Archiven auffindbare Thesaurus der Musikgeschichte (bis dahin eher eine Domäne der Fachwelt) wurde musiziert, produziert, gesendet und rezipiert. Die Einmaligkeit dieser in den historischen Gang der Dinge existentiell eingreifenden Veränderung von Interpretation und Rezeption wurde damals kaum und heute noch wenig in seiner Dimension reflektiert. Die seit dem 19. Jahrhundert immer klarer werdende Sicht auf die Musik vor Bach wurde so in die Breite getragen.

[565] vgl. Erörterungen zu ‚Trinité’; S. 55ff.
[566] Prieberg, F. K.: *Musik des technischen Zeitalters*. Zürich 1956, S. 149

Entdeckungen aus zurückliegenden Epochen wurden dem bildungshungrigen Publikum in großer Vielfalt vor Ohren geführt: Heinrich Schütz, Heinrich Isaac, Johann Crüger und Johann Hermann Schein wurden zu wirklichen Zeitgenossen, ihre Chorsätze zum aktuellen Repertoire der Kantoreien in Städten und Dörfern. Einer der Wenigen, der diese akustische Realität gewordene „Zeitgenossenschaft" über die Jahrhunderte klar erkannte, benannte und sie daraufhin in Form von Collagen in seinem Schaffen verwertete, war eben Bernd Alois Zimmermann.

Für Blarr, ausgestattet mit einem von Hause aus enzyklopädischen Geist und großer Neugier, bedeutet diese Situation zunächst Forschung und Sammlung. Sein ausgezeichnetes Gedächtnis (der nachfolgende Quellenteil belegt dies) war ihm dabei eine große Hilfe. Wie aufgezeigt verarbeitet sein Werk diese Anregungen. Aus heutiger Rücksschau fällt es leichter, bereits in diesen Jahren den Ansatz eines Pluralismus zu erkennen, durch den ein einheitlicher Musikstil als Konsens einer bestimmten Zeit, einer Epoche nicht mehr wahrscheinlich werden würde. Die Unterschiede waren bereits zu radikal.

Bekannt und geläufig ist die gängige Unterscheidung zwischen sogenannter U(nterhaltungs) - Musik und E(rnster)- Musik, entsprechend der Spartenteilung der damaligen Radioprogramme: Der Westdeutsche Rundfunk in Köln sendete auf seinem 2. Programmkanal ausschließlich U-Musik, in seinem 3. Programm nur die ‚ernste' Musik. Die Gruppe der ‚ernsten' Musikhörer war sich einig in der Ablehnung des allzu seichten Schlagers, des verdächtigen Rock'n Roll und der neu aufkommenden ‚unerträglichen Beatmusik'.[567]

Meist wird in dieser Betrachtungweise unterschlagen, dass diese Gruppe in sich durchaus unversöhnlich geteilt war in diejenigen, denen die Entdeckung all der Schätze aus ‚goldener' und ‚unversehrter' alter Zeit genügten[568], wobei durchaus auch ein Schwelgen in den Gefühlen des romantischen Zeitalters dazugehörte, und in diejenigen, die die Überwindung des Pathos, die Weiterentwicklung nach Ausschwitz, die Auseinandersetzung und die Konfrontation suchten, kurz die sogenannte Avantgarde. Für die zweite Gruppe war eine Beschäftigung mit sehr alter Musik in originaler Klanggestalt noch dazu denkbar, für die erste Gruppe begann die Musikgeschichte eher bei Bach, Schütz galt gerade noch als akzeptabel als ‚Vorläufer' des messianischen Kantors aus Leipzig. Sie endete bei Bruckner, wie manches Zeugnis von Zeitzeugen und manches Programmheft ausweist. Die in vielen, auch kleineren Kommunen seit den 1950er Jahren neu gegründeten Musikschulen widmeten sich eher diesem Ausschnitt der Musikgeschichte.

[567] vgl. die leidenschaftlichen Ausführungen Burbachs S. 316f.

[568] Dabei wurde die Adaption älterer Musik auf Klangkörper der aktuellen Aufführungspraxis als selbstsverständliche Norm angesehen: Im Bereich der Kirchenmusik etwa wurden die Werke des Generalbasszeitalters als geeignetes Repertoire vierstimmiger gemischter a-cappella Kirchenchöre gerne genutzt.

Neue Musik wurde manchesmal als Alibi und Pflichtprogramm oder in den großen Städten als Hobby einzelner Dozenten im Lehrprogramm geführt. Im Bereich der Lehre war die zeitgenössische Musik entsprechenden Abteilungen der Hochschulen vorbehalten. Hier allerdings bildeten sich Zentren intensiver Pflege und Neuschöpfung. Isolierte Begegnungsstätten bildeten Darmstadt und Donaueschingen, die gleichwohl große Aufmerksamkeit der Medien erfuhren. Später kamen unter der Ägide des WDR noch die ‚Tage für Neue Kammermusik' in Witten an der Ruhr als Forum hinzu. Mit dem Südfunkchor Stuttgart (Nachfolger des bereits genannten Marinus Voorberg[569] waren dort Klaus Martin Ziegler[570] und später der prägende Rupert Huber) gab es ein Ensemble, das ebenfalls außerordentliche Akzente für die zeitgenössische Chormusik setzte.

Von den Akteuren dieser Zeit wurde diese Situation jedoch nicht als ein Nebeneinander verschiedener Geschmäcker oder unterschiedlicher Vorlieben angesehen. Gerungen wurde vielmehr um die Richtigkeit der jeweils eigenen Position in manchmal heftiger Auseinandersetzung. Verschiedene Wahrheiten konnte und durfte es nicht geben, wohl war der Anspruch auf Universalismus als Postulat Konsens: Die jeweils eigene Situation sollte als alleinig richtig für alle nach Möglichkeit durchgesetzt werden.

In dieser Situation fällt die Modernität der Position Blarrs auf, der Alte und Neue Musik, Avantgarde und Neues Geistliches Lied zu Beschäftigungsfeldern seiner Person macht. Zumindest in dieser Zeit gehört er sicher auch zu denjenigen, für die Bach der zentrale Dreh- und Angelpunkt der Musikgeschichte ist. Zu deutlich sind die von ihm freiwillig gesetzten Parallelen im Werkkatalog wie im Selbstverständnis seiner Arbeit als Kantor. Für die Zeitgenossen ist er damit schwer zuzuordnen, keine der genannten Gruppen kann sich vollständig mit ihm identifizieren. Auch Blarr sucht zunächst nach dem Umfassenden, nach der Erkenntnis einer allgemein gültigen Musiksprache. Dabei reagiert er sehr sensibel auf den Zeitgeist, hat ein Gespür für das, was gerade gefragt ist, ob free jazz und Improvisation, Beatmesse oder virtuose seriöse Orgelbearbeitung von Bartok oder Strawinsky, die gerade zu Klassikern der Moderne avancieren. Werke wie die Osterperikope von 1963,[571] „Canticum Simeonis" [572] oder „Dream Talk"[573] lassen jedoch vermuten, dass er die innermusikalische ‚Wahrheit' des Komponierens eher in einer Weiterentwicklung zwölftöniger Techniken bzw. messiaenscher Vorgaben durch die Kombination mit Formen Bachs sieht. Wie viele zeitgenössische Kollegen ist er fasziniert von den Möglichkeiten ‚perfekter' Aufnahmen und nutzt

[569] S. 73 f.
[570] zeitgleich Kantor an der Martinskirche Kassel, vgl. S. 292
[571] S. 59ff.
[572] S. 73ff.
[573] S. 80ff.

nebeneinander und beim gleichen Verlag (Schwann in Düsseldorf) in reichem Maße die Möglichkeiten der Schallplatte zur Konservierung und Verbreitung seiner so ganz unterschiedlichen Ideen. Das Problem der durch die Tonaufnahme und die Lautsprecherwiedergabe gegebenen Distanz zwischen Ausführendem und Hörer tritt für ihn, wie für die meisten anderen, erst viele Jahre später in den Blick.

D. 1.3. Veränderung in der Rolle der Kirchen

Hier kann nur in wenigen Stichworten in Bezug auf Blarrs Schaffen über einen ebenso einschneidenden wie überraschenden Bedeutungsverlust der Institution der Kirchen in der späteren Nachkriegsgesellschaft in Deutschand und Europa gesprochen werden. Der Vorgang als solcher ist unzweifelhaft, multifaktoriell und bisher mit nur wenig sicheren Erkenntnissen untersucht. Für die Kirchenmusik beider Konfessionen gab es zunächst ein großes Aufblühen nach dem 2. Weltkrieg: Große Chöre, breites Interesse und lebendiges Musizieren prägten das Musikleben in den Gemeinden. Die Kräfte waren so groß, dass über 30 Jahre seit den 1960er Jahren die Auseinandersetzung zwischen der Kirchenmusik klassischer Provenienz und den von Blarr mitiniziierten Gruppen der neuen geistlichen Musik geführt werde konnte, ganz konkret, ganz praktisch mit unterschiedlichen Gottesdiensten im Abstand einer Stunde für die unterschiedlichen Zielgruppen, hier Jugendband, dort Kirchenchor.[574] Die Kirchentage, ein wichtiges Feld für Blarr in den frühen Jahren, waren bestimmt von musikalischen Schwerpunkten, natürlich stark aus dem Bereich der „Jungen Kirche“. Sie boten aber ebenso Raum für große Aufführungen klassischen bzw. neuen Zuschnitts wie beim Düsseldorfer Kirchentag 1985 mit der Uraufführung der „Jesus-Passion“. Kirche ist in dieser Zeit eine kulturell und politisch gestaltende Kraft in der Mitte der Gesellschaft.

Wie berichtet, verzichtet Blarr von Anfang an auf die Verarbeitung von Choralmelodien in den üblichen Formen kirchenmusikalischer Praxis. Die ebenso stete wie verborgene Verwendung der cantus firmi, ihre intensive Verarbeitung und Transformation wirkt aus heutiger Sicht betrachtet wie eine musikalische Vorahnung oder ein Abbild des allmählichen Verschwindens der ehemals prägenden Rolle der Kirchen in einem gerade in den Städten immer mehr heterogenen Umfeld ganz unterschiedlicher Lebensgeschichten und Lebensentwürfe.

Einen säkularen Schub bringt das Zusammengehen der beiden deutschen Staa-

[574] Bereits hier wird sichtbar, was im folgenden Abschnitt noch Thema wird: dass das hohe Lebensalter breiter Bevölkerungsschichten hier die gewohnte, organische Ablösung verschiedener Stilrichtungen verhindert hat: Beide Richtungen gehen ihren Weg parallel und verschwinden schließlich heute allmählich gemeinsam aus dem öffentlichen Bewusstsein.

ten mit sich. Die ehemalige Deutsche Demokratische Republik war weitgehend und über mehrere Generationen atheistisch geprägt, was nicht ohne Folgen für die Perspektive auf die Kirchen in der alten Bundesrepublik Deutschland blieb. Hinzu kam eine innere Erosion der Gemeinden, so dass die kirchlich gebundenen Musikgruppen Mitglieder verloren haben und weiter verlieren. Dem widerspricht nicht, dass an einigen begünstigten Orten auch Zentren entstehen, deren kirchenmusikalisches Leben von Aufschwung getragen wird, angefangen von großen Kinderchören bis hin zu sehr leistungsfähigen Kantoreien.

Gerade in der Kirchenmusik ist es während der Wirkungszeit Blarrs im Kirchendienst möglich gewesen, sehr allmählich einen Kreis von Ausführenden zu bilden und zu prägen, der seinerseits über Angehörige und Freunde wieder einen Kreis von Zuhörern geschaffen hat, der sich der Neuen Musik zuwendete. Nur so hat Blarr seine Veranstaltungsreihen mit gewagten Programmen und gutem Besuch über die Jahre entwickeln können, nur so waren die Ansprüche des zeitgenössischen Schaffens in der Gemeinde zu verwirklichen.

Durch die oben geschilderten ‚Leuchttürme', die Orte mit blühenden kirchlichen Kräften, entsteht aber nur gelegentlich ein Bedarf etwa an einem zeitgenössischen anspruchsvollen Oratorium[575]. Eine kontinuierliche Pflege aktueller Musik an einem bestimmten Standort ist zur Zeit kaum zu beobachten.[576] Damit fällt ein prägender Hintergrund des Blarrschen Schaffens weg. Inwieweit eine Neupositionierung an neuen Orten geschehen wird, kann zur Zeit noch nicht benannt werden. Blarr selbst hat insbesondere mit seiner Sinfonie IV [577] hier schon einen entscheidenden Schritt in ein säkulares Umfeld getan, bei dem er keineswegs die Herkunft aus tiefer Religiosität zurückstellt, vielmehr eine gelungene Synthese der Sphären schafft, indem die religiöse Kernaussage den Konzertsaal erreicht.

D. 1.4. Der Faktor Lebensalter

Die Musikgeschichte kennt die Abfolge verschiedener Stile kompositionstechnischer Art im Gefolge der Generationen geprägt durch Räume und Landschaften in Wechselwirkung mit Literatur, Kunst, Philosophie und Theologie. Sie nennt ebenso eine zeitweilige und kurzfristige Überschneidung von je für sich einheitlichen Merkmalen der Komposition, häufig an je verschiedenen Orten. Kennzeichnend für die Zeit nach 1960 hingegen ist ein zeitparalleles intensives Schaffen mehrerer

[575] Die Aufführung von „Die Himmelfahrt" durch die Kantorien von Saalfeld und Düsseldorf-Oberkassel mag hier als positives Beispiel dienen. Auch ist zu beobachten, dass einzelne große oratorische Werke eines gemäßigt neuzeitlichen Stiles in den letzten Jahren eine sehr große Resonanz finden, sowohl im eigenen Umfeld der jeweiligen Gemeinde wie darüber hinaus.

[576] Hier wäre lediglich Dominik Susteck als Nachfolger von Peter Bares an der Kunst-Station St. Peter in Köln zu benennen. Dort geht es vor allem um nachavantgardistische Orgelmusik.

[577] S. 242ff.

Generationen von Komponisten im gleichen Umfeld (hier Düsseldorf), deren je eigene Entwicklungen sich überschneiden, durchdringen und wieder trennen.[578]

Für unser Bewusstsein wie den tatsächlichen Geburtsjahren nach gehört Messiaen zur Generation vor Blarr. Gleichwohl findet die Uraufführung seines großen musikdramatischen Werkes, der Oper „St. Francois d'Assise", 1983 statt, während Blarr an seiner Jesuspassion arbeitet, die 1985 zum ersten Mal zur Gänze erklingt. Messiaens bedeutende Stellung entwickelt sich erst mit Blarrs und Almut Rößlers Hilfe. Das beeinflusst Messiaens weiteres Werk wiederum. Blarr hat seine Kenntnis von Messiaens Werk, die Elemente, die ihn seinerseits stark prägen bereits aus dessen Stücken der Jahre zwischen 1930 und 1960 entnommen. Während also Blarr stilistische Vorgaben Messiaens im eigenen Werk weiterentwickelt, führt Messiaen zeitparallel selbst sein Schaffen weiter mit selbstverständlich anderen Entwicklungen. Diese Überschneidung ist nun nicht mehr kurz und temporär, sie geht über insgesamt bald dreißig Jahre. Die Konsequenz für den Hörer ist, dass er Werke erlebt und aufarbeitet wie „La Nativité", wie die „Trois petites liturgies" von Messiaen, die für die nächste Komponistengeneration schon selbstverständliche Vorgaben sind: Der Hörer erlebt zur gleichen Zeit zwei über dreißig Jahre auseinander liegende Schritte musikalischer Entwicklung. Er ist so zur einer gewissen „Rückständigkeit" verurteilt oder verzichtet auf möglicherweise zum Verständnis notwendige Erfahrungsschritte.

Penderecki ist Lehrer von Blarr, auch er wird vermutlich intutitiv zur Komponistengeneration davor gerechnet werden: In Wirklichkeit ist er nur ein Jahr älter als Blarr. Stockhausen, geboren 1928, dessen die Wahrnehmung neuer Musik in der Breite prägendes Wirken lange vor Blarr einsetzte, arbeitete bis 2007 noch an seinem Zyklus „Klang". Sein elektronisch-abstrakter „Gesang der Jünglinge" entstand 1955. Blarrs konkrete Antwort, die Estampie aus der Sinfonie IV folgte 2011, 56 Jahre später.[579] Gerade bei diesen beiden, in ihrer persönlichen Stilistik so unterschiedlichen Komponisten wie Blarr und Stockhausen, die sich spannenderweise auf den gleichen geistigen Anreger, nämlich Messiaen, beziehen, wird deutlich, wie neu und einmalig in der Musikgeschichte die Situation des zeitgenössischen Schaffens seit 1960 ist. Hinzu kommt, dass zeitgleich (genannt seien hier Beispiele für den Düsseldorfer Raum) bereits die nächste Komponistengeneration auch mit kirchenmusikalischen Werken aktiv ist wie etwa Thomas Blo-

[578] Ein sehr hohes Lebensalter einzelner herausragender Komponisten der Geschichte wie Heinrich Schütz oder auch Jean Philippe Rameau (bei dem wie bei Blarr selbst die Phase der großen und bedeutenden Werke spät im Leben einsetzt) ist seinerzeit bewunderte Ausnahme.

[579] Vgl. S. 262ff.. 56 Jahren markieren in der bisherigen Musikgeschichte sicher eine volle Generation mit entsprechend unterschiedlichen Stilen, entsprechend etwa dem Verhältnis Buxtehudes zu Bach oder,was den zeitlichen Abstand betrifft, Mozarts zu Schumann.

menkamp (Jg. 1955)[580] Klaus Wallrath (Jg. 1959)[581], Norbert Laufer (Jg. 1960)[582] und auch die übernächste mit Markus Hinz (Jg. 1974)[583], die ebenfalls zeitparallel mit respektablen und gut angenommenen Werken an die Öffentlichkeit treten.

Die für den Anfang der 1960er Jahre reklamierte Gleichzeitigkeit unterschiedlicher historischer Stile erreicht also über das ausgehende 20. Jahrhundert, noch verstärkt hin zum beginnenden 21. Jahrhundert, auch die (im Wortsinne) zeitgenössische Produktion unterschiedlicher Generationen. Hieraus entsteht eine neue und befruchtende Dichte im unmittelbaren Dialog. Eine Wertung über den Befund hinaus ist aufgrund des zu geringen zeitlichen Abstandes noch nicht möglich.

Blarrs Schaffen hat in den 1980er Jahren bereits einen anerkannten Höhepunt erreicht, wie die zahlreichen Ehrungen, die er damals erhält, signifikant ausweisen.[584] Die hier auch genannten Schriften der Stadtbücherei Düsseldorf von 1994 wie der Johanneskirchengemeinde von 1999 würdigen ein schon beachtliches Lebenswerk. Ähnlich wie Messiaen mit der Oper „St. Francois d'Assise", dem „Livre du Saint-Sacrement" oder den „Eclairs sur l'Au delá", anders als Penderecki, dessen Lukaspassion wohl das seinen Höhepunkt im allgemeinen Bewusstsein markierende Werk bleiben wird, zeigt Blarr aber mit den großen Werken von 2010 und 2011 noch eine womöglich nachhaltiger vorausweisende Summe seines Schaffens.[585]

D. 2. Besonderheiten durch persönliche Prägungen und Entscheidungen

Neben diesen Faktoren, die außerhalb der eigenen Person liegend und die demnach auch für andere Komponisten gelten, für die ähnliche Eckdaten (Lebensalter, Stellung als Kantor, Lebensraum in Westdeutschland) wie für Blarr zutreffen, sind es dann insbesondere eigene Entscheidungen, deren Auswirkungen sein Schaffen in seiner Eigenart prägen:

- die Auswahl einer großen Zahl von Lehrern und die lange Dauer der Phase des Suchens und Lernens
- das Sabbatical in Jerusalem und die daraus gezogenen Konsequenzen für die Ausrichtung der Werke in inhaltlicher und kompositionstechnischer

[580] u.a. Motette mit Versen aus dem Hohelied Salomos für sechzehn Stimmen, zwei Trompeten und drei Posaunen, UA Wuppertal 1997
[581] u.a. Friedrich-Spee-Messe für Kinderchor, Chor und Orchester, UA Düsseldorf 2012
[582] freie Orgelwerke, Choralvorspiele und Chorwerke
[583] u.a. Oratorium Paulus, UA Düsseldorf 2009
[584] vgl. S. 87
[585] Den bezeichnenden Titel „Die Summe der Summen" hatte Rainer Peters bereits 1987 gewählt, vgl. S. 16 und S. 27.

Hinsicht

- der konsequente Verbleib an einem Ort, die Gestaltung eines persönlichen und räumlich geschlossenen Wirkungskreises

D. 2.1. Die Phase des Lernens im Rückblick

Über die handwerklichen Aspekte der Beziehung zu den verschiedenen Lehrern wurde ausführlich referiert. Erstaunlich bleibt, wie dicht und homogen die ganz unterschiedlichen Ausgangspositionen in Blarrs eigenem Werk zusammengeschmolzen sind. Es ist kaum möglich, eine Lehrerpersönlichkeit, ein Vorbild, als vordergründig zu benennen, zu stark ist die Einflechtung in Blarrs eigene persönliche Kenntnis und Forschung von und über Musik. Die Analyse hat deutlich gemacht, dass die Synthese das Kernanliegen der Blarrschen Schreibweise ist: Spuren reihentechnischen Denkens sind nahezu überall erkennbar; die Verschmelzung mit den Kanon- und Kontrapunkttechniken Bachs liegt nahe: Krebs, Umkehrung, Transposition, Abspaltung sind selbstverständliche und stets genutzte Mittel der Komposition. Gleichermaßen ist die Tonsprache häufig tonal durchwebt: Dreiklang und Zentralton sind über weite Strecken zu findende Kennzeichen. Die abstrakten Zeitexperimente der Frühzeit weichen einer vielschichtigen, farbigen Rhythmik, die ganz selbstverständlich metrisch fest und wiederum frei sein kann, dazwischen changiert und als „ganz unverwechselbar Blarr“ in einem stets schwingenden sich vorwärts Bewegen den Personalstil prägt. Dass es ohne eine direkte Vorgabe aus der Zeit des Lernens im Spätwerk zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Tanz kommt, ist auf diesem Hintergrund nur zu verständlich.

Auf seine Lehrerzeit als Ganzes bezogen findet wie beschrieben in den Werken ab 2000 Integration, Transformation und Weitergabe im besten Sinne statt.

D. 2.2. Die Veränderungen während des Jerusalemaufenthaltes und ihre Konsequenzen im weiteren Schaffensprozess

Mit dem Jerusalemjahr 1981/82 wendet Blarr sich in räumliche Ferne und religiöse Tiefe. Angestrebt hatte er diese Zeit an diesem Ort, weil er eine Grenze spürte, ein Stagnieren im Schaffensprozess.

D. 2.2.1. Abkehr von der ‚totalen’ Ordnung, Verbindung mit der Tradition

Er vollzieht dabei eine Erkenntnis in der Praxis, die bis dahin noch wenig Verbreitung gefunden hatte: Dass nämlich ein Übermaß an Ordnung, an Determination und Durchgestaltung im musikalischen Satz zu Ergebnissen führt, die zumindest ihrem Phänotyp nach wieder einem chaotischen Zustand entsprechen:

„Als geordnet empfinden Menschen Zustände und Vorgänge, die sie durchschauen können. Dabei können Regelmäßigkeiten in diesen Ordnungen hilfreich genutzt werden. Wesentlich aber ist die Differenzierung und Anpassung des kognitiven Systems an diese Vorgänge. Dies läßt sich leicht am eigenen Erleben feststellen, beisielsweise bei der ersten Begegnung mit außereuropäischer oder auch mit neuer Musik. Eine weitere Bedingung für den Eintritt von Ordnung besteht darin, daß nicht zuviel Ordnung herrschen darf. Die Multiplikation von Ordnung ruft den Eindruck von Chaos hervor. Darüber belehren uns nicht nur die Fractals, die aus einem in allen Details sich selbst ähnlichen System bestehen. Darüber belehrt uns ein ganz einfaches Experiment: Spiegelt man eine einfache Figur mehrmals in sich, so kann sie undurchschaubar werden." [586]

„*Wir waren verbohrt in die Idee der totalen Organisation*;" hatte Blarr formuliert im Rückblick auf die Zeit der Verbindung mit Darmstadt. Er bezeichnet damit die Notwendigkeit der Abkehr von diesem Weg. Dass diese Abkehr in sehr viel stärkerem Maße die Ordnung von musikalischer Zeit betrifft als die Ordnung der Intervalle, ergibt sich schlüssig aus einem Anhaltspunkt im Zitat von Helga de la Motte: Das „*kognitive System*" mit seinen ganz unterschiedlichen Wahrnehmungskanälen erlaubt nicht die mathematisch gleiche Differenzierung und Anordnung der Parameter.[587] Die ‚Klangfarbe' wird dazu als weiterer Parameter in ganz eigener, gefühlshafterer Weise wahrgenommen.

An diesem vorgegebenen Sachverhalt musste die faszinierende Idee des Serialismus schließlich in der Rezeption scheitern. Die „Mode de valeurs" des Olivier Messiaen wiesen in eine Richtung, die gar nicht in ein neues gelobtes Land aller Musik führen konnte, was niemand besser wusste als Messiaen selbst. Und auch Cages ‚Nicht-Ideen' von Ordnung, seine konsequente und so notwendige Untersuchung des Klanges an und für sich, als eines sich Ereignendem vor und außerhalb jeder Ordnung, eben ‚auf der Oberfläche der Stille', konnte letztlich nur in beeindruckender Weise stattfinden, aber nicht weitergeführt werden.

D. 2.2.2. Neue Klänge

Es ist nicht zu leugnen, dass Blarr mit und nach seinem für ihn so bedeutenden Jerusalem-Aufenthalt auf seinem persönlichen Weg in ein neues „Vorne" gleichzeitig eine in der Außensicht radikale Rückwendung vollzieht: Weg von den radikalen avantgardistischen Positionen, weg von den Einflüssen des Serialismus, weg von den politischen Positionen und der vollständigen Befreiung von der Form mit indeterminierten Stücken wie „Psalmus", „Avdu" und weiteren aus die-

[586] De la Motte-Haber, Helga: Chaos: Die multiplizierte Ordnung, in: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien/Graz 1991

[587] vgl. die Ausführungen zu Stockhausens ‚Zeitoktave' S. 43, wie auch die Anmerkungen zur metrischen Wahrnehmung S. 207.

ser Serie, mithin einer Nachfolge, die auch auf die ursprünglichen Ideen des Dadaismus (deren spätere Umsetzungen im Düsseldorfer Kunstleben oben dargestellt sind) [588] zurückgeht.

Hier kommt noch einmal Blarrs Studium als Schlagzeuger in den Blick, dessen Wichtigkeit für seine musikalische Entwicklung nicht zu unterschätzen ist: Vom Schlagwerk aus hatte auch seinerzeit Cage seine Ästhetik entwickelt. Wenn Monika Fürst-Heidtmann 1979 schreibt, *„So unkonventionell und vielfältig Cages ‚Schlagzeugklänge' auch sind, so lässt sich doch ein Schwerpunkt ausmachen: Die Vorliebe für Metallisches in allen Abstufungen, dem meist Dumpfes, fellähnliches kontrastierend gegenübergestellt ist*." [589] ließe sich dies genauso für Blarr 1979 formulieren, aber auch ebenso für seine späteren Werke. Wenn Blarr im Hinblick auf seine Biographie gern auf die Schmiede des Vaters verweist, so ist sicherlich auch eine klare, wenn auch unbenannte Beziehung zur musikalischen Vorgängergeneration in der konkreten Verwendung metallischer Klänge gegeben.

Sehr eindrücklich wird die Vorliebe für neue Klänge, für einen *„Sound independent of every other Sound*" [590] in den Stücken für die Museumsinsel Hombroich mit den verwendeten Alltagsgeräuschen hörbar.[591] Die großen Orchester- und Chorwerke weisen ausgefeilte Schlagzeugparts für außerordentlich umfangreiche Besetzungen auf, die häufig exotische oder neu erdachte Instrumente enthalten. Erinnert sei hier an die letztlich nicht realisierten Wünsche zu den Spieluhren bzw. afrikanischen Klangbrettern in der späten Kopernikussinfonie oder die Feigenrassel im Himmelfahrtsoratorium. Was bei Cage noch neu zu findender unabhängiger Klang war, wird bei Blarr Klangbild und assoziativer Bezug.

Ebenso finden wir bei Blarr die Übertragung perkussiver Klänge auf andere Instrumente: Das Klavier kann präpariert werden hin zu einem schlagzeugähnlichen Klang, insbesondere die Streicher erfahren gerne und häufig eine ungewöhnliche Verwendung durch das Hervorbringen geräuschhafter Klänge.[592] In „Arba a'chalillim" ist es die Flöte, die auseinandergenommen wird, deren Tauglichkeit für die verschiedenen Effekte geprüft wird bis hin zu reinen Blasgeräuschen. In „Anebana" werden die entsprechenden Möglichkeiten der Harfe sondiert, was Blarr mit besonderer Begeisterung schildert.[593] Selbst die von ihm als „farbige Cluster" benannten Akkordblöcke der Orgelsonate können in einem weiteren Sinne als gleichzeitig harmonisch wie perkussiv eingesetzte Klänge verstanden werden.

[588] vgl. S. 30ff. und die Anmerkung im Text des Orgelkalenders S. 514
[589] Fürst-Heidtmann, M.: *Das präparierte Klavier des John Cage,* a.a.O., S. 116
[590] John Cage 1942, hier nach Fürst-Heidtmann, a.a.O., S. 117
[591] „In meines Vaters Schmiede" (BlarrVZ I-39) oder „Was mich nervt" (BlarrVZ I-40)
[592] vgl. die Anmerkungen zur „Trutz-Nachtigall" oben S. 181f.
[593] vgl. S. 448

Finden wir so im Hinblick auf Klangerzeugung, auf die Freude an der Entdeckung neuer Geräusche eine Kontinuität in der Entwicklung des Blarrschen Komponierens, bleibt doch der radikale Bruch des Jerusalemjahres: Modale Folgen statt Reihen, klassische Formen wie Oratorium, Lied oder Orgelsonate statt als Improvisationsvorlage zusammengeklebte Plakate; Takte und Metren, wie gewohnt von links nach rechts entwickelt und zu lesen, lösen „umkehrbare Zeitpartikel" ab.

Blarr nimmt in gewisser Weise vorweg, was die bildende Kunst zumindest in Teilen bald darauf ebenfalls vollzieht: Eine Wende von der Abstraktion zur Konkretion.[594] Fasslichkeit ersetzt die „*totale Organisation*" der Serialisten, deren klangliches Ergebnis letztlich zu einer dem Zufallsprodukt (Cage) ähnlichen akustischen Erscheinungsform geführt hatte. Seit den 1990er Jahren ist zweifellos eine entsprechende Wendung insgesamt zu beobachten. Selbst die Tonsprache eines Penderecki, ehemals Vorreiter der Avantgarde, wird weicher in der Klanglichkeit, unmittelbar fassbar, sogar teilweise tonal. Es ist an dieser Stelle zu früh, darüber Wertungen zu treffen, zu nahe sind wir dabei. Der nötige Überblick kann sich erst im Laufe mehrerer Jahre einstellen.

D. 2.2.3. Die persönlichen Gestaltungsmittel

Die Veränderungen der kompositorischen Mittel an diesem Punkt von Blarrs Entwicklung betreffen vor allem die Ordnung von Zeit. Die Grenzen festgelegter musikalischer Ordnung von Zeit hatte er in „Trinité" untersucht, die Freiheit von metrischer und rhythmischer Ordnung hatte er in den Stücken der ‚Free Jazz' – Periode überprüft. Nun kehrte er zurück zur Taktorganisation auf historischer Grundlage in neuen, eigenen Ordnungen, die dann allerdings in der Tat auf Addition und Substraktion, also Elementen genuin seriellen Charakters beruhen, so etwa den „rhythmischen Ketten", wie auf Ordnungen der Sprache und poetischen Modellen der Silbenordnung, wie sie Augustinus mitteilt.[595] Immer mehr werden diese Strukturen auch formbestimmend.

Das melodische Material, die Anordung von Intervallen weist Gemeinsamkeiten in den Jahren vor und nach dem Sabbatical auf: Die Grundreihe der „Trinité" markiert in ihrer Intervallstruktur Anordnungen, die für Blarr typisch bleiben, wie in der Orgelsonate und der Jesus-Passion abzulesen. Die entscheidende Veränderung durch die Inspiration aus der vorderasiatischen Musik ist hier, den Raum der Oktave zu verlassen und zu überschreiten, nicht gelegentlich, nicht ab und zu, sondern als konsequent angewandtes Prinzip. Hierin ist ihm bis jetzt kaum ein

[594] vgl. Quellenteil S. 400:„*Es muss irgendeine Möglichkeit geben, dass es nicht abstrakt ist*."
[595] vgl. Augustinus: De musica, dt. in: *Musik, de musica libri sex,* a.a.O.; vgl. auch hier S. 199

bekannter Komponist gefolgt. Gleichwohl bleibt dies ein Punkt, der in ganz eigener Weise den Blarrschen Stil prägt und weitere Perspektiven für die Parameter Melodie und Harmonie zukünftiger Werke allgemein eröffnet. Die Verbindung Messiaenscher Modi, vorderasiatischer Melodiemuster und kleiner musikalischer Zellen in der Blarrschen Ausformung des Begriffes ‚maqam' mag inspirierend wirken. Auch die Integration der kleinen Terz[596] als Skalenenintervall birgt kompositionstechnisches Potential, dass noch weiter erschlossen werden kann. Klangliche Inspirationen wie das Blasen der Schofarim oder die chorischen ‚farbigen' Clusters haben demgegenüber einen zwar ebenso charakterisierenden wie eher kolorierenden Effekt.

Seine inhaltliche Grundidee, die sich in den dann folgenden Werken immer wieder dargestellt und ausgestaltet findet, ist die Bindung von Wort und Ereignis an den Ort. So blieb es unausweichlich, um für sich die Beziehung zur Person Jesus und zum Judentum zu klären, sich an den Ort des Geschehens zu begeben.

In den Äußerungen der Programmhefte der Zeit über die Hereinnahme der Elmente des semitischen Musizierens liegt die Gefahr eines Missverständnisses in einer Überbewertung der Nachahmung bzw. Abbildung: Wer Klezmer oder süffige Gesangsmelodik assoziiert und erwartet, geht fehl. Blarrs Kompositionstechnik ist zu der Zeit fundiert, eigenständig und stark. Sie nutzt die Anregungen aus diesem Aufenthalt, integriert und assimiliert sie aber ebenso nahtlos wie vorher die Anregungen der Lehrerpersönlichkeiten.

D. 2.3. Säkular und sakral, das Spätwerk

Nach außen geschieht mit dieser ‚Stilwende' bei Blarr etwas vielleicht Unerwartetes: Obwohl die Jesus-Passion große Zustimmung findet, die Orgelsonate ein zukunftsweisendes Werk für das Intrument darstellt, sinkt das Interesse des Mediums Rundfunk: Hatten nicht nur der WDR sondern auch weitere Rundfunkanstalten bis dahin Blarr sowohl mit seinen revolutionären Stücken wie mit seinen Bearbeitungen geschätzt und produziert, wird es jetzt stiller. Die Idee, im Bach-Jahr 1985 eine Alternative zur Matthäuspassion des Leipziger Kantors anzubieten, hat eben auch noch Mauricio Kagel, dessen eher säkulares Werk (das sich ja dediziert auf die Person Bachs und wenig auf die Passion Jesus bezieht) besser in das Bild zeitgenössischer Musik passt, das zu dieser Zeit en vogue ist. [597]

Oder greift hier schon das Moment einer Abkehr von mit dem Christentum konnotierten unerfreulichen Gefühlen, wie sie Ernst Bloch beschreibt:
„*Bach drückt Leid, Andacht unter Tränen aus, lieber als die Freude, und verweilt*

[596] vgl. S. 103f.
[597] vgl. S. 133 sowie S. 343

vor allem in der Matthäus- , Johannespassion Christi darin, süße Frucht aus seiner Wermut brechend. Das hängt mit dem gleichen Christentum zusammen, in dem unsere reiche Musik immerhin erst entstanden ist. Origines[598] *sucht die rechte musikalische Wirkung nicht mehr im Maß, in der männlich ruhigen Kräftigung der Seele, sondern umgekehrt in der reuigen Zerknirschung, in jener compunctio cordis, die klar allein zum Über-Maß stimmt*."[599]

Ging es möglicherweise also bei der Abwägung gegenüber diesen kompositorischen Reaktionen auf die Matthäuspassion um mehr als nur um die Frage eines musikalischen Rückgriffs auf die vorausgesetzte Größe des Leipziger Kantors? Ging es möglicherweise auch um eine Verschiebung im grundsätzlichen Verständnis abendländisch-christlicher Musiktradition? Blarr scheint den kirchlichen Raum zu markieren, damit allerdings auch die „*compunctio cordis*" [600], Kagel den säkularen Zeitgeist, der seine Tauglichkeit zum substantiell Tragfähigen allerdings erst noch unter Beweis stellen muss.

Boch schreibt weiter:„*Diese Umdeutung, ja Brechung der antiken Harmonie wirkt bei genauerer Betrachtung selbst in allen jenen christlichen Kosmosfreuden nach, die die Spärenharmonie bloß zur Engelsmusik umgetauft zu haben scheinen, auch bei Kepler läßt das geschehene christliche Paradox am Ende sabbathisieren.*" [601]

In Blarrs Sinfonie IV, dem Kopernikus und der Sphärenharmonie gewidmet, wird am Ende nicht „sabbathisiert", von „süßer Frucht der Wermut" ist keine Rede: Es wird getanzt, nicht kunstvoll und nicht gezirkelt, sondern gestampft: „Laudate et superexaltate EUM [Hervorhebg. d. d. Verf.] in saecula" [602] ist der Refrain der Estampie auf den Gesang der Jünglinge im Feuerofen, wobei die im Wort liegende dreifache Steigerung des „superexaltate" [603] im Deutschen keine Entsprechung finden kann. Chor und volles Orchester drücken dies aus, der Kontrapunkt zur elektronisch verarbeiteten Knabenstimme (Stockhausen) ist deutlich.[604]

Es ist ein wesentliches Charakteristikum der Blarrschen Arbeit, dass er (wie Bach) in seiner Tonsprache die nahtlose Verbindung sucht zwischen Religion und Außenwelt, zwischen sakral und säkular. Im Werkganzen fließen diese Punkte bei Blarr immer wieder zusammen und es scheint eine Paradoxie (die dennoch innere Logik aufweist auf dem Hintergrund dessen, was Bloch so bildhaft und nachdrücklich schildert) dass er da, wo er sich weit entfernt von kirchlichen Rahmen

[598] Origines Adamantius, Kirchenvater des 3. Jh.
[599] Bloch, Ernst: Über das mathematische und didaktische Wesen in der Musik, in: *Zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Karola Bloch. Frankfurt 1974; S. 274
[600] lat.: ‚Herzensreue'
[601] Bloch, E.: Über das mathematische und didaktische Wesen in der Musik, a.a.O.
[602] „Lobt und rühmt ihn in Ewigkeit"
[603] altus = hoch; -altate = werft hoch hinaus; ex= aus hinaus, darüber; super= darüberliegend, noch höher
[604] vgl. S. 262ff.

und Aufgabenstellungen, nämlich im Schlusssatz einer großen Sinfonie, einen ganz unbelasteten und überzeugenden Ausdruck von Glaubensfreude findet, den zuvor schon Orgelwerke und das Oratorium „Die Himmelfahrt“ bezeichnet hatten, die ihrerseits den Tanz in die Kirche trugen. Ideen, Gedanken und Klänge, denen Blarr in Jerusalem begegnet war, schließen sich so wieder zusammen mit der humanistischen Tradition des Abendlandes.

D. 2.4. Kontinuität in Düsseldorf

Blarr wirkte über fünfzig Jahre in Düsseldorf als Kantor, der auch ganz selbstverständlich jede Woche den Schulgottesdienst musikalisch gestaltet und die Kinder unterweist, wie als Komponist. Dabei fand der überwiegende Teil an Uraufführungen im engen Umfeld der Neanderkirche und auch der Johanneskirche statt. Wenn Blarr selbst Jerusalem „*die Mutter seiner Musik*“ [605] nennt, so ist sicher Düsseldorf der Fokus, auf den sich sein Schaffen richtet bzw. von dem es ausgeht. Von Beginn an ist er gewillt, diese Umgebung zu gestalten und zu formen. Die Mittel dazu sind nicht nur Kirchendienst und Komposition, sondern vor allem die Veranstaltung von Konzerten und Veröffentlichungen von oft launischen, immer aber fundierten und kenntnisreichen Texten in Zeitschriften, Musikmagazinen und Programmheften, woraus auch eine gelegentliche Vortragstätigkeit erwächst.

Hat es zunächst den Anschein, als sei Düsseldorf nur der Standort, der Wirkungskreis für den Schöpfer radikaler musikalischer Aktionen und neuer Lieder aber eher das Gebiet zumindest der alten Bundesrepublik Deutschland, so ändert sich das mit der Thematisierung des christlich-jüdischen Dialogs und seiner Umsetzung in konkreten Kompositionen: Ein gewissermaßen hermetischer Raum entsteht, definiert durch Religiosität und Zugehörigkeit. Die zunehmende Säkularität und Utilitarität des öffentlichen Diskurses auch über den Nahen Osten bewirkt bei Außenstehenden Distanz gegenüber einer intensiven geistigen Auseinandersetzung mit den Wesenskernen von Judentum und Christentum, der Frage ihrer Identität und Abgrenzung. Blarr festigt seine veränderte Rolle daraufhin mit einem dichten Netzwerk aus Chor, Interpreten, Beziehungspersonen und großem Stammpublikum. Aufführungen Blarrscher Werke sind Ereignisse in Düsseldorf; die Stadtverwaltung fördert ihn gern und intensiv, die Presse ist wohlwollend. Damit gelingt Blarr etwas, was Heinrich Heine oder Robert Schumann verwehrt blieb: Anerkennung zu finden auf eigenem Pflaster. Dabei hilft Blarr der Nimbus

[605] vgl. Blarr, O. G.: Jerusalem - Die Mutter meiner Musik, in: *Jüdische Musik und Musiker im 20. Jahrhundert.* Schriften zur Musikwissenschaft, hrsg. von Wolfgang Birtel, Joseph Dorfmann, Christoff Hellmut Mahling. Mainz 2006.

des Fernen, Exotischen in seiner Beziehung zu Israel. Schließlich erlaubt diese Verankerung am Ort über die Jahre auch die Aufführung der großen sinfonisch besetzten Werke mit dem Orchester der Stadt in der Düsseldorfer Tonhalle, auch wenn zeitgenössische Musik und aktuelles Schaffen in der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart weniger zu den Schwerpunkten des Hauses zählen.

Für das Schaffen, für die Wahl des musikalischen Materials und die Anwendung der entwickelten Kompositionstechniken wie die klangliche Umsetzung bleibt das kirchliche Umfeld freilich nicht ohne Folgen, wie oben in den Ausführungen zu Gegenbeispielen nachgezeichnet.[606] „*Wenn man als Kirchenmusiker mehrfach vor der Abmahnung stand wegen moderner Klänge, hinterlässt das Spuren im Gehirn*“, äußerte Blarr dem Verfasser gegenüber in einem Telefonat.[607] Weiter führte er in diesem Zusammenhang die notwendigen Rücksichtnahmen auf knappe Probenzeiten und die Möglichkeiten der vorhandenen Ensembles als für das freie Denken des Komponisten begrenzendes Moment an. Hier darf allerdings kritisch hinterfragt werden, ob der große vierstimmig gemischte Chor beispielsweise als Klangapparat, wenn der Komponist ihn denn wählt, nicht einfach per se gewisse Grenzen aufweist: Die Arbeit der Kantoreien, die sich Blarrschen Werken widmeten, war enorm und in der erreichten Leistung beeindruckend.[608] Spezialensembles, die darüber hinaus noch Anforderungen erfüllen können, sind dann eher kleinere Gruppierungen in der Art eines Kammerchores, wie seinerzeit der RIAS-Kammerchor Berlin oder der Chor von Radio Hilversum, der in den Anfängen Blarrs „Canticum Simeonis“ ausgeführt hatte, oder auch (nicht in Blarrs Wirkungskreis) ein Ensemble wie die „Schola cantorum Stuttgart“ von Clytus Gottwald, dem die Uraufführung von Ligetis „Lux aeterna“ und anderen Höhepunkten zeitgenössischen a-capella Schaffens zu danken ist. Zutreffend ist aber zweifellos der Hinweis auf eine, auch durchaus unbeabsichtigte Selbstbegrenzung im Hinblick auf das während des Schaffensprozesses erwogene und berücksichtigte Potential der jeweils kommenden Aufführung.

D. 3. Zur Rezeption des Blarrschen Werkes

Mit diesem Gesichtspunkt ist auch unmittelbar die Frage der Rezeption des Blarrschen Werkes angeschnitten. Schwierig für eine öffentliche Wahrnehmung war dabei die Vielfalt der Impulse, denn Rezeption liebt nun einmal die Identifikation mit einer Sache und braucht ein Etikett: War Blarr nun das „enfant terrible“ einer eher links gerichteten kirchenmusikalischen Aufbruchsszenerie der 1960er Jahre? „*Straf sie, o Gott, laß scheitern ihre Politik! Bring ihre Memoran-*

[606] vgl. S. 179ff.
[607] Telefongespräch mit Blarr vom 18. Sept. 2013
[608] Das ist Blarr auch vollkommen klar und schmälert seine Anerkennung ncht. Wunsch und Traum des Komponisten weisen über die Gegebenheiten hinaus.

den durcheinander! Verändere ihre Programme!“ [609] steht mit den Worten Ernesto Cardenals auf dem Vorlageblatt zu „psalmus“ von 1968.

Sollte man Blarr ansehen als Erfinder frischer neuer Melodien und des berühmten ‚Vater unsers’ mit swingenden Calypso-Rhythmen? Oder war er doch der virtuose Orgelspieler, der Strawinsky und Bartok für dieses Instrument erschloss? Sollte man ihn eher zurückweisen als Repräsentant einer verstaubten, im Dritten Reich korrumpierten traditionellen evangelischen Kirchenmusik wie die Stuttgarter Studenten beim Kirchentag 1969? [610] Seine neuen Ansätze der Komposition in der Nachfolge von Zimmermanns Ideen und von Pendereckis und Messiaens Entwicklungen blieben demgegenüber fast unbemerkt von einer größeren Öffentlichkeit.

Der selbstgewählte Wechsel der Paradigmen in Jerusalem 1981 machte es Kritik wie Publikum nur scheinbar leichter, insoweit Blarr nun selbst das lieferte, was er über sich zu lesen wünschte.[611] Von nun an es ging es um intensive Spiritualität, um Theologie und ganz konkrete Anfragen an den Glauben, was manchem den Zugang in der Tiefe ermöglichte, manch anderem allerdings wieder verschloss. Weniger bemerkt wurde, dass es musikalisch vor allem um die Kompilation einer wirklich neuen eigenen Tonsprache ging. Der Weg führte stärker nach innen. Das (im Wortsinne) Plakative der Jahre zuvor trat zurück.

Der nur kurze zeitliche Abstand zur jüngsten Schaffensperiode Blarrs macht die Beschreibung schwierig. Doch scheint es, als würde die beschriebene Synthese des religiösen Hintergrundes mit einem ganzheitlich auch säkularen Anspruch noch nicht wirklich wahrgenommen. Hier kann der Verfasser nur als Zeitzeuge berichten: Die geplante Wiederholung (nach Saalfeld, Erfurt und Düsseldorf) des Oratoriums „Die Himmelfahrt“ in Jerusalem an dem Ort, für den es gedacht war, konnte nicht stattfinden aus Organisations- und Kostengründen. Die Düsseldorfer Ausführung, vor sehr gut gefüllter Kirche, war ekstatisch, begeisternd: Mit einem klassischen Oratorium gelang es Blarr, ähnliche Begeisterung zu wecken wie 40 Jahre zuvor mit seinen Liedern für den Gemeindegebrauch. Eine entsprechende Verbreitung des Oratoriums allerdings zeichnet sich noch nicht ab. Die Sinfonie IV „Kopernikus“ wurde sehr wohlwollend eingeführt mit Interviews in Zeitungen und Magazinen und einem sehr informativen, hoch wertschätzenden Gespräch vor der Aufführung in der Rotunde der Tonhalle Düsseldorf. Die Aufführung war gut besucht; das Werk wurde freudig aufgenommen als Repräsen-

[609] Aus Psalm 5 in der Fassung Cardenals. Vgl. S.65. Die Diktion dieses Rachepsalms lässt aus heutigem Abstand die Nähe zu Auffassungen und Handlungen der Pfarrerstochter Gudrun Ensslin sichtbar werden, bei aller Abgrenzung seinerzeit.

[610] vgl. S. 318, Fußnote

[611] Auch in dieser, heute verbreiteten Art des Umgangs mit den Medien war Blarr seiner Zeit voraus.

tanz des im persönlichen Lebenslauf vollendeten Könnens eines Großen der Stadt. Eine Auseinandersetzung mit der Musik im eigentlichen Sinne fand jedoch nicht statt. Es wäre vielleicht auch zuviel verlangt, nach einmaligem Hören dem Publikum eine zutreffende Einschätzung des Formates und der innovativen Kraft abzuverlangen.[612]

Hier kommt noch ein Gesichtspunkt in den Blick, der die Verbreitung Blarrscher Werke durchaus erschwert. Es ist die schiere Größe des benötigten Apparates in Kombination mit den musikalisch und technisch verlangten Kompetenzen: Blarr notiert in seinem Spätwerk exakt Tonhöhen, Rhythmen, Dynamik und Artikulation, er steht bewusst auf dem Boden mehrerer hundert Jahre abendländischer Musikgeschichte; nichts graphisch Notiertes oder Aleatorisches läßt Spielraum. Damit stellt er die Interpreten vor die Aufgabe einer exakten, klassischen Ausführung der geforderten Abläufe, zumal das meiste auch definitiv durchhörbar ist. Das fordert Probenzeit und verursacht damit Kosten. Ein Misslingen oder nur teilweises Gelingen schmerzt dementsprechend.

Eine allmählich zu beobachtende neue Hinwendung zu zeitgenössischer Musik mit dem Übergang der Kulturträgerschaft auf eine jüngere Generation verändert hier möglicherweise in den kommenden Jahren die Perspektive und die Art der Auseinandersetzung mit dem aktuellem Schaffen.[613]

D. 3.1. Die Rolle der Medien bei der Rezeption Blarrscher Werke

D. 3.1.1. Das Kriterium der Auswahl

Die Entwicklung der Medien brachte es nun - zunächst ganz unbemerkt - mit sich, dass Abgrenzungen von Meinungen und Stilen eben durch die Bildung von Programmsparten oder die Gründung von unterschiedlichen Zeitschriften mit jeweils eigenem Themenschwerpunkt sich noch verschärften. Solange die Angebote der Medien ein großes Maß breit gefächerter Information auf wenigen Kanälen bündelten, wurde der Einzelne von einer gewissen, quasi zufälligen Mischung dennoch erreicht. Es gab in den 1960er- und 1970er-Jahren einen gewissen Konsens über den Kanon des als bekannt Vorauszusetzenden. Je mehr hier ausdifferenziert wurde, je mehr gegliedert wurde nach Sendezeiten, nach Kanälen, nach Sparten und Anbietern, um so mehr neigte der einzelne Hörer oder Leser dazu, sich jeweils dem Rundfunk- oder Fernsehkanal und jeweils der ausgewählten Zeitung mit dem Spezialthema zuzuwenden, das im engeren Focus des persönlichen Interesses lag.

[612] Wann eine für Königsberg geplante Aufführung stattfinden wird, ist noch nicht endgültig bekannt.

[613] Hier sei erwähnt, dass die jungen Studentenkantoreien von Freiburg und Heidelberg in der Karwoche 2013 gemeinsam zweimal die Jesus-Passion von Blarr aufführten.

Es gilt festzuhalten, dass die Rundfunkanstalten, insbesondere der WDR und der SWF mit ihren Hausensembles und entsprechender redaktioneller Betreuung sich dabei umfassend erfolgreich um die Förderung der zeitgenössischen Musik bemühten. Sie stießen manche Entwicklung der sechziger und siebziger Jahre erst an und ermöglichten so Komponisten ein Schaffen ohne Vorgaben auf höchstem Niveau der klanglichen Realisation. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf das elektronische Studio des WDR mit Herbert Eimert und Karl-Heinz Stockhausen oder die Arbeit Helmut Lachenmanns (und Luigi Nonos) in Freiburg. Eine große Resonanz im Bereich gedruckter Veröffentlichungen in Presse und Fachzeitschriften tat ein übriges, ein breites Interesse insbesondere der Schichten des sogenannten „Bildungsbürgertums" an einer Weiterentwicklung des Komponierens wachzuhalten. Es darf angenommen werden, dass ohne den Rundfunk, ohne die Förderung von Richtungen und Personen durch den Rundfunk die Musikgeschichte der Zeit einen anderen Verlauf genommen hätte, fand sie doch in den Jahrhunderten zuvor ausschließlich in der Kirche, bei Hofe, im Bürgersaal oder Bürgerhaus statt ohne eine breite und prägende Verbreitung über das Radio.

Schon der Begriff „Medium" zeigt auf, dass zwischen ausübendem Musiker und Zuhörer ein drittes Element getreten ist, eine weitere Größe, die nicht ohne wesentlichen Einfluss bleiben kann. „*Das Medium ist die Botschaft*" formulierte Marshall McLuhan 1967 [614] radikal. Der Ausruf sei etwas eingegrenzt: Das Medium beeinflusst auf jeden Fall die Botschaft. Das aber gilt für die Musik sicher in besonderem Maße: die Eigenart des Radios, öffentlich und privat zugleich zu sein, erschafft ein Neues der Kommunikation. Es ist der Klangerzeuger im privaten Raum für sich selbst, Musikinstrument und Spieler sind entbehrlich.

„*Vor allem macht sie* [die technische Reproduzierbarkeit] *ihm* [dem originalen Kunstwerk] *möglich, dem Aufnehmenden*[615] *entgegenzukommen, sei es in Gestalt der Photographie, sei es in der Schallplatte. Die Kathedrale verläßt ihren Platz, um in dem Studio eines Kunstfreundes Aufnahme zu finden; das Chorwerk, das in einem Saal oder unter freiem Himmel exekutiert wurde, läßt sich in einem Zimmer vernehmen. Die Umstände, in die das Produkt der technischen Reproduktion des Kunstwerkes gebracht werden kann, mögen im übrigen den Bestand des Kunstwerkes unangetastet lassen – sie entwerten auf alle Fälle sein Hier und*

[614] McLuhan, Marshall: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects,* 1967; neu Gingko Press, USA Berkeley 2001; deutsch: *Das Medium ist die Massage: ein Inventar medialer Effekte.* Stuttgart: Tropen bei Klett-Cotta 2011. Durch den Fehler eines Druckers entstand die Sinnverschiebung massage statt message. Der Autor war davon begeistert, wurde doch so seine Grundthese, dass nämlich das Medium die Botschaft bestimme, in origineller Weise unterstrichen, und er behielt den Fehler bei.

[615] Wörtlich für ‚Rezipient'

Jetzt." [616] schrieb Walter Benjamin schon 1936.

Der Westdeutsche Rundfunk in Köln hatte in den Jahren seit 1972 bis 1997 unter Leitung von Wolfgang Becker Carstens eine hochkarätig besetzte Redaktion ausschließlich für Neue Musik.[617] Unzweifelhaft galt das Bemühen einer breiten Abbildung des zeitgenössischen Schaffens, wobei aber der Schwerpunkt eben auf Experiment und so verstandener Innovation lag. Die scheinbare Rückwendung zu Kontrapunkt und Taktstrich in Blarrs Werken seit 1981 passte in dieses Konzept nicht so recht herein, war, vergleicht man die folgende Phase der sogenannten ‚Postmoderne', möglicherweise noch zu früh. Aufbruch und Umwälzung, eine Negation des Tradierten, stand nach 1980 weiter im Vordergrund und die „linke" Orientierung eines Luigi Nono oder die stochastischen Experimente von Iannis Xenakis wie die aleatorischen Klangphantasien von John Cage faszinierten nach wie vor.[618] Henze und Stockhausen gehörten ebenfalls zu den gerne produzierten Komponisten in diesen Jahren.[619] Auch waren diffizile Fragen der Religionen als Thema ein nicht für alle Hörer wichtiger Bereich. Erst in der von Arvo Pärt dann eingebrachten Ausprägung seines selbstredend faszinierenden „Tintinnabulum-Stiles" [620] konnte dieser Themenbereich wieder Eingang ins Programmkonzept finden: Mit der Aura des Mittelalterlichen zeigte sich die Religion in einer ganz simplifizierten Weise gleichsam als weit entfernt, außerhalb der täglichen Erfahrung und jenseits eines geistig-politischen Diskurses, charakterisiert als pure und angenehme Empfindung.

Inzwischen hat das Internet eine wichtige Rolle als Mittel der Verbreitung und des Kennenlernens von Musik erlangt. Inhalte für spezielle Interessen, wozu die zeitgenössische Musik zweifellos gehört, werden eher dort bereitgestellt und abgefragt und unterliegen damit neuen, bisher noch unbekannten Gesetzen der Verbreitung und Wirkung. Zu Blarr finden sich bisher erstaunlicherweise eher Textdokumente als musikalische Ergebnisse. Eine eigene Schwierigkeit der Internetübermittlung von Musik ist noch teilweise die Qualität der Tondarbietung

[616] Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 33. Aufl., Frankfurt 2012, S. 13 (Erstdruck frz.; Zeitschrift für Sozialforschung, 5/1936)

[617] Vgl. Möhrchen, Raoul: Innovation ist der Lebensnerv des gesamten Musiklebens. Interview mit Wolfgang Becker Carstens, in: *Neue Musikzeitung 11/97.* 46. Jg., Regensburg 1997

[618] Mit NACHT-CAGE-TAG, einer 24stündigen, ununterbrochenen Radiosendung mit Musik von und um John Cage (etwa 75% wurden dabei live in Konzerten in der Kölner Musikhochschule und der Kirche Maria im Capitol produziert) hatte der WDR am 14. und 15. Feb. 1987 die wohl größte Sendung geplant und durchgeführt, die es jemals im Genre Neue Musik gab. Damit war gleichzeitig eine ganz eindeutige stilistische Festlegung manifestiert. (Vgl. Programmheft *NACHT-CAGE-TAG*, Red. Wolfgang Becker Carstens und Klaus Schöning. Köln: WDR 1987)

[619] Hier wäre ein Vergleich mit dem allmählich auch immer „konservativer" werdenden Schaffen Henzes in diesen Jahren sicher spannend; führt aber an dieser Stelle zu weit.

[620] Mit dem Wort „Glöckchen" charakterisierte Pärt selbst seinen Stil, in Anlehnung an die in der Orthodoxie so geschätzten Glockenklänge. Auch Blarr hatte sich ja in den siebziger Jahren auf Bali (vgl. S. 408) mit der entsprechenden fernöstlichen Ausprägung befasst; die Anregungen aber nur ins Schaffen einfließen lassen, nicht zum beherrschenden Thema erhoben.

bzw. wenn, wie meist verbunden mit optischer Darstellung, deren schlichte Kleinflächigkeit.

Darf vermutet werden, dass zukünftig der elementare Bereich der Begegnung mit neuem Musikschaffen wieder im Konzerterlebnis liegen wird, möglicherweise bevorzugt in sehr großem spektakulärem Rahmen, der selbst ein ganz besonderes Erlebnis vermittelt? Eine andere Variante, die sich mancherorts abzeichnet, ist das persönliche Zusammentreffen von Komponisten und Ausführenden, die als Handelnde und Hörende gleichermaßen fungieren mit einigen wenigen ‚Unbeteiligten' dazu. Vorbilder aus dem Bereich wissenschaftlicher Symposien kommen da in den Sinn wie auch der bürgerliche Salon des 19. und beginnenden 20. Jh. So verschafft sich die ganz eigene Qualität anspruchsvoller Musik als einer selbstständigen Kunst erneut Geltung, die sich vor allem ereignen muss als wesentliche Lebensform menschlichen Geistes, weniger hingegen unbedingt einer weiten Verbreitung bedarf. Der Rahmen des klassischen Konzertes mit Ausführenden vorne und stumm Zuhörenden gegenüber scheint auf dem Rückzug. Es ist zumindest zum Teil obsolet geworden angesichts der Möglichkeit quasi unendlicher Multiplikation durch das Medium. Aber auch, wo diese Form gepflegt wird, wie etwa in der Düsseldorfer Tonhalle, findet sie Ergänzung durch Anmoderation, Vorgespräche, begleitende Ausstellungen und ähnliche Mittel. Eine Wiederherstellung eines neuen „*Hier und Jetzt*" im Sinne Benjamins wäre denkbar.

D. 3.1.2. Das Kriterium der Besetzung

So drang das Radio, der Tonträger auch in die Faktur und Rahmenbedingung des Komponierens ein: In der Zeit des Bürgertums, seit Beethoven und Mendelssohn Träger der Musikkultur, wurde, um einen einfachen räumlichen Transfer von neuen Musikwerken möglich zu machen, ganz selbstverständlich auf typisierte Besetzungen zurückgegriffen, nämlich das klassische Sinfonieorchester mit seinen kammermusikalischen Auskoppelungen wie Streichquartett oder Streichtrio und das Klavier als fähiger Stellvertreter des gesamten Apparates oder Partner der Singstimme im Klavierlied. Damit sind die gängigen Besetzungen schon zu einem großen Anteil umrissen. Die Produktion beim Rundfunk erlaubt hingegen eine räumlich breite Verteilung einer beliebig ausgesuchten Besetzung ohne jede Schwierigkeit. Das kommt den Interessen der Komponisten entgegen, die ihrerseits vor Ort nun auch flexible und variable Besetzungen wählen. Es erhöht zweifellos den Reiz des Komponierens und meist wohl auch des Zuhörens.

Erschwert wird hingegen die Veranstaltung von Wiederholungskonzerten. Die Ensembles sind nicht eingespielt zusammen über einen längeren Zeitraum. Hier und da muss viel Geld bezahlt werden für ein Instrument, das nur wenig eingesetzt wird. Spieler für Spezialaufgaben sind im ländlichen Raum womöglich gar nicht verfügbar. Lediglich Ballungszentren oder Musikhochschulen kommen in Frage für komplizierte Besetzungen. Blarr, dessen Besetzungen von Anfang ausgesucht, ja exotisch sind, war dem auf seine Weise begegnet: Unter dem Dachbegriff Neander-Sinfonietta hatte sich wie berichtet ein variabler Kreis von Musikern mit unterschiedlichen Instrumenten und Fähigkeiten gefunden. Sofern ein bestimmtes Instrument der Uraufführung für eine spätere Aufführung nicht zur Verfügung stand, wurde bearbeitet oder uminstrumentiert: kein Problem für den Autor selbst, möglicherweise aber für Fremdaufführungen. Blarr ging hier konsequent im Spätwerk so weit, dass beispielsweise die Oper „Josef Süß Oppenheimer“ wieder den Multiinstrumentalisten fordert, weil sie auch als Reisestück des Ensembles gedacht war und die Besetzung entsprechend klein gehalten werden sollte. Als Rückgriff auf die alte Praxis der Renaissance und des frühen Barocks (hier als Zeit der Spielhandlung) wendete er diese Art der Besetzung später auch in einigen Bearbeitungen an. Damit sind natürlich Einschränkungen der technischen Möglichkeiten, die der Spieler als Nicht-Spezialist nur begrenzt mitbringt, verbunden, was in einem gewissen Gegensatz zum allgemein technisch hohen Anspruch an Interpreten neuer Musik steht.[621]

D. 3.1.3. Das Kriterium der Einmaligkeit

Mit den Mitteln der Tontechnik und des Speicherns von Musik auf Tonträgern wird ein Bedürfnis endlich befriedigt, das schon in der Musikkultur des 19. Jahrhundert vorgeprägt war: Die Suche nach dem einen Genie, sei es Interpret oder Komponist, und dessen einmaliger Lösung einer bestimmten musikalischen Aufgabenstellung! Durch das ‚Broadcasting’, durch die Ausstrahlung einer einzigen Interpretation oder auch Komposition in unbegrenzte Breite konnte diese Idee dem Anschein nach Gestalt annehmen. Bald gab es einen eigenen Begriff dazu, den der ‚Referenzaufnahme’.[622] In öffentlichen Konzerten sollten dann nach Möglichkeit genau die Interpreten solcher Referanzaufnahmen auftreten.

[621] Ein exponiertes Beispiel aus dem Bereich der höfischen Musik, die ähnlich variabel strukturiert war, sind etwa Bachs Brandenburgische Konzerte. Abgesehen vom fünften Konzert mit seiner vielerorts verfügbaren Besetzung werden sie dementsprechend so häufig nicht mehr aufgeführt.

[622] Für die Sinfonien Beethovens waren dies die Aufnahmen von Herbert von Karajan oder Leonhard Bernstein mit den Wiener, Berliner oder New Yorker Philharmonikern. Für Bachs Passionen war etwa Karl Richter in München für einige Zeit der repräsentative Interpret.

Für die Avantgarde ergab sich in der Komposition ein ähnlicher Effekt, indem einzelne Werke in den Rang des absolut Wegweisenden erhoben wurden, ohne dass es auf das Ganze der zeitparallel geschaffenen Musik hin stets ein in der Substanz begründetes Kriterium gegeben hätte. Ein Vergleich war ja in der Breite kaum möglich, da Werke keine Wege durch die Lande mehr zurücklegten, dabei von unterschiedlichen Interpreten in vielen unterscheidlichen Aufführungen einer immer eigenen Sondierung unterzogen wurden, um schließlich weiter aufgeführt oder verworfen zu werden. Werk und Schöpfer waren vielmehr in einer singulären Aufführung über den Sender von einem Tag auf den anderen weit bekannt. Viele Menschen hörten ein Werk zur gleichen Zeit und ihre Meinung und Anschauung wurde von genau diesem Werk und den Rezensionen dazu geprägt. Die an Verwicklungen in der Erstaufführungsgeschichte mancher Werke reiche Historie der vergangenen Jahrhunderte hingegen belegt eindeutig, was für lange Wege und breite Prozesse oft vonnöten sind, bis ein Werk als „Klassiker“ und als Repertoirestück akzeptiert ist.

Penderecki schrieb mit seinem „Threnos“ den einen „Klagegesang“ der Zeit. Blarr, beeindruckt davon, folgte einer Logik, die in der Musikgeschichte immer wieder zu beobachten war und versuchte dementsprechend, einen formalen Topos „Threnos“ zu etablieren mit einer Reihe von insgesamt fünf Kompositionen, wenn auch in kleinerer Besetzung. Möglicherweise wäre in einem historisch anderen Umfeld tatsächlich ein kleines Genre daraus geworden. So aber griffen weitere Komponisten die Idee nicht auf, die Position galt als von Penderecki besetzt und damit nicht fortzusetzen. Die Musikgeschichte in ihrer Gesamtheit hingegen kennt viele Beispiele, in denen neue Formen und Gattungen aus Vorläufern sich konstituieren und über besonders gelungene Umsetzungen Verbreitung finden, bevor sie schließlich stiltypisch werden. Verwiesen sei als Beispiel in diesem Zusammenhang nur auf die klassischen Formen des Sonatenhauptsatzes oder der Fuge mit ihrer wohl immer noch nicht beendeten mehrhundertjährigen Entwicklung.

So beeinflussen einerseits den Komponisten die Werke, die er selbst nach eben dem geschilderten Verfahren der einmaligen breiten Verbreitung zu Gehör bekommt, andererseits unterliegen die Ergebnisse des eigenen Schaffens ebenfalls dieser Gesetzmäßigkeit, dass nämlich die Flucht vor dem scheinbaren Plagiat die geduldige und organische Weiterentwicklung neuer Ansätze oder neuer Formen als Topos behindert.

D. 3.2. Eine Anmerkung zu den Auswirkungen des Pluralismus auf den Blarrschen Lebensweg

Die gesellschaftlichen Strukturen sind wohl sehr viel länger schon pluralistisch als in breiter Öffentlichkeit wahrgenommen und bedacht. Aus der heutigen Sicht eines heterogenen gleichberechtigten Nebeneinanders von Stilen und Kulturen scheint es absurd, mit welcher Intensität und Heftigkeit in den 1950er und 1960er Jahren in Darmstadt gerungen wurde um die rechte Art, Musik zu schreiben. Ebenso erbittert wurde auch die Auseinandersetzung um die ‚wahre' Kirchenmusik geführt. Insoweit war es nicht mehr möglich war, sich zunächst zu einem „*Meister*" (so nannte und nennt Blarr B. A. Zimmermann nach wie vor) in die Schule zu begeben und dann in liebevoller handwerklicher Sorgfalt das Gelernte allmählich zu entwickeln. Blarr erkannte diese Situation früh: Er stellte seine eigene, teils spontane und radikale Entwicklung seinen Kompositionsstudien parallel, integrierte die Anregungen aus dem Unterricht in den persönlichen Prozess. Der Liederschöpfer „Choralbrother OGO" war auf der anderen Seite ein Vorreiter neuer experimenteller Richtung in der Kombination von Orgel bzw. Kirchenmusik und Free Jazz. Heute ist es gerade für den Kirchenmusiker gelebter Alltag im Spannungsfeld von Choral und Pop, von klassischem Oratorium und musikalischem Experiment zu stehen. Stellenausschreibungen benennen diese notwendige Vielfalt heute ausdrücklich im Anforderungskatalog. Die Gefahr einer Verflachung bei der Suche der Gemeinden nach diesem „*musikalischen Gemischtwarenhändler*" (ironischer Begriff Blarrs) hat gerade Blarr schnell erkannt. Seine Arbeit mit und in der Gemeinde mit Konzerten mit neuer Musik, sein pädagogisches Wirken, und seine Pflege von musikalischen Beziehungen über Jahre stellten dort die Möglichkeiten zur Rezeption hoch anspruchsvoller zeitgenössischer Musik her.

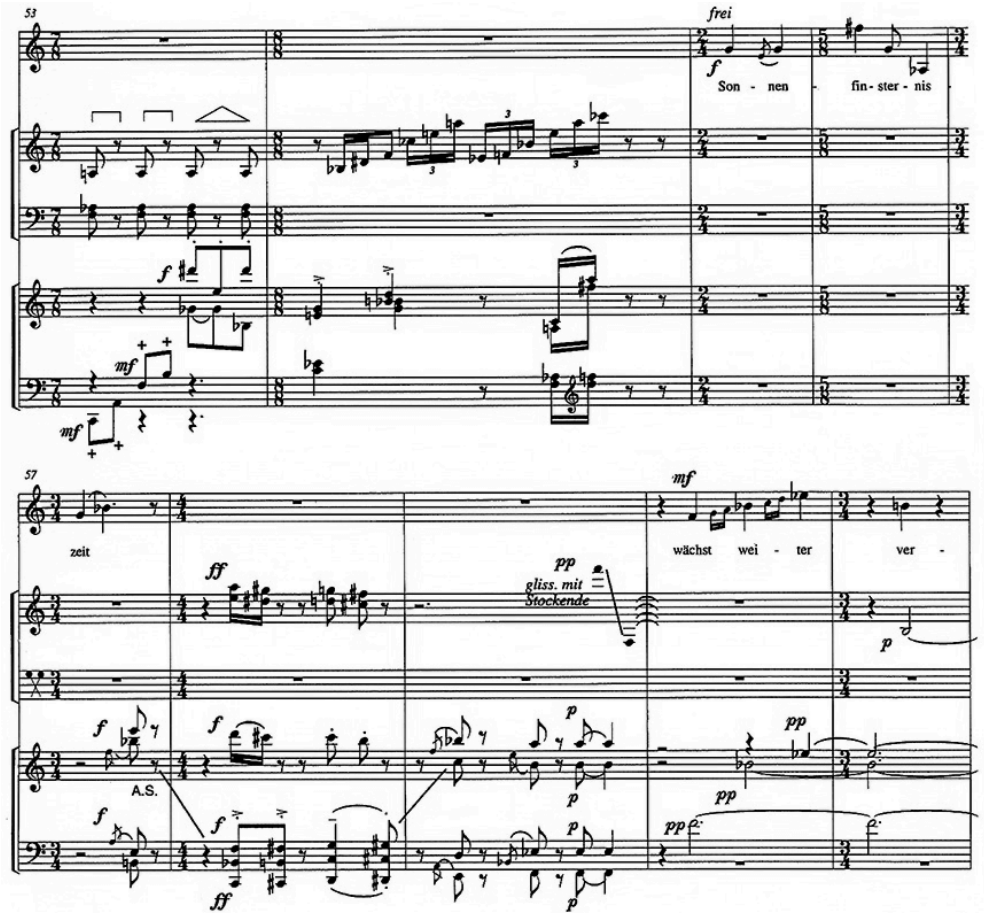
Hier kann Blarrs Lebensweg als ein Paradigma verstanden werden, wie sich das Berufsbild des Kantors wandelte vom Hüter der Tradition zum breit informierten und in unterschiedlichen Stilvorgaben befähigten Impulsgeber der Musik in der Gemeinde. Zu diesem Berufsbild gehört untrennbar das eigene Komponieren, zumindest das Arrangieren, die Neuformulierung des Ererbten für die eigene Zeit. Hierin ist der Komponist unabhängig von umittelbarer Rezeption und Verbreitung im säkularen Raum, wie eben auch Bach, dessen „Kunst der Fuge" Blarr 2006 ebenfalls mit einem eigenen Schluß versah.

D. 4. Schlußbemerkung

Angesichts der genannten Streuungen muss ein Komponist heute damit rechnen, dass seine Werke (ganz unabhängig davon, ob sie gelungen sind oder nicht) schlimmstenfalls niemanden erreichen, denn ein konkreter tagesaktueller Bedarf für neu komponierte Musik in einem bestimmten Rahmen, in einem bestimmten Stil, wie etwa im 18. Jahrhundert an einer Klosterkirche des süddeutschen Barock, besteht nicht. Der Komponist befindet sich also einerseits in einem Freiraum, der ihm vieles erlaubt und ermöglicht, andererseits ist dieser Freiraum auch leer, was für die Lebensführung bekanntermaßen mit unangenehmen Konsequenzen verbunden sein kann.

Blarrs Anliegen ist, wie an vielen Stellen geschildert, die Synthese: Die Verbindung des Sakralen mit dem Säkularen, die Verbindung des avantgardistischen mit der Tradition wie auch die Verbindung des Gemeindetauglichen mit dem hohen musikalischen Ansprüchen Genügenden. Die Kirchen stellen nach wie vor einen Rahmen und haben weiter einen konstanten Bedarf an Musik. Damit gibt es auch Raum für neu komponierte Musik. Als Kirchenmusiker sicherte Blarr sich einerseits seine Existenz und schaffte sich andererseits ein Feld, Werke zu positionieren. Die Prägung durch seine Herkunft aus tiefer Religiosität und seine eigenen Überzeugungen eines modernen und zeitgemäßen Glaubens waren Antrieb für die Grundanliegen seiner großen Werke.

Diese Situation forderte aber dennoch ein, sich Begrenzungen zu unterwerfen. Auch wenn es ihm immer mehr gelang, sich Freiräume zu schaffen und seine Ideen zu verwirklichen, bleibt eine gewisse Diskrepanz im eigenen Denken bestehen: Hier die Idee und der Anspruch absoluter musikalischer Weiterentwicklung, dort die Möglichkeiten der Kirchengemeinde und später auch durchaus der Stadtgemeinde in Auffassung und Wiedergabe. Die Kommunikation, auch und gerade geistiger und theologischer Inhalte, war und ist Blarr auch viel zu sehr inneres Anliegen, als dass er die Möglichkeiten und Bedürfnisse der Menschen um sich herum ignorieren könnte. Im nachfolgenden Quellenteil ist dies deutlich nachlesbar, da Blarr sich vornehmlich mit den Hintergründern und Bildern seiner Werke, mit ihrer Botschaft beschäftigt. Hieraus entstand ein nie ganz aufgelöstes Spannungsfeld und es sind eben vor allem die Werke, die ausserhalb kirchlicher Bindungen entstanden, die seine kompositorische Verwirklichung markieren. Im folgenden Beispiel sei dies noch einmal gezeigt anhand der Führung der Singstimme und der verwendeten mannigfaltigen Spieltechniken:



Blarr, O. G.: *Wird sein Musik, Strofen II*; T. 53 ff. Text: Rose Ausländer [623]

Es scheint ihm aber auch elementares Bedürfnis, für eine Gemeinde zu komponieren, denn die späte Kantate nach Paul Gerhardt zu Ps. 146 aus dem Jahre 2007 lässt an die alten kirchenpraktischen Werke aus den siebziger Jahren wieder zurückdenken.[624] Die Dualität des Amtes hat Blarr in seiner Person verinnerlicht. Das Spannungsfeld, hier Kantor, dort Komponist, bleibt ebenso befruchtende wie Begrenzungen setzende Konstante.

Die substantielle Veränderung der Rolle der Kirchen hingegen geschah im betrachteten Zeitraum parallel, ohne Zutun Blarrs, als ein Phänomen, dem er zugeordnet war. Mit andern Worten: Blarr machte weitreichende gedankliche Kompromisse auf eine Größe hin, die ihrerseits im Gang der betrachteten Zeit von einst wie absoluter zu nunmehr stark relativierter Bedeutung sich veränderte. Dass das für die Gestaltung von Komposition ein schwieriger Prozess ist, liegt auf der Hand. Dass es gleichzeitig im Hinblick auf die Rezeption Hürden schafft, die mit dem Werk als musikalischer Größe nicht direkt zu tun haben, ist offenkundig. Blarr schrieb in den Jahren 1980 bis etwa 2000 für eine in Teilen musikkundige und in weiten Teilen auch kirchlich zumindest orientierte Schicht des gebildeten Bürgertums. Hier konnte er Menschen prägen und weiterbringen. Hier stießen

[623] Blarr, O. G.: *Wird sein Musik, Variationen und Strofen für Saxophonquartett um Johannes Bobrowski.* BlarrVz I-33

[624] Blarr, O. G.: *Du meine Seele singe*. BlarrVz IV-26

die ethnologischen Einflüsse, die er in sein Werk integrierte, auf adäquates Interesse. Hier war es überhaupt nur möglich, entlegene Originalsprachen als Charakteristikum einzuführen. Hier wurde überhaupt der Frage Aufmerksamkeit entgegen gebracht, was es denn mit diesem Jesus auf sich habe, die ja ein grundlegendes Movens der Blarrschen Arbeit darstellt. Dieses „Milieu“ bestimmt nicht mehr das kulturelle Geschehen, allerdings gibt es auch keine andere kulturell prägende Schicht mehr. Ein Nebeneinander ganz unterschiedlicher Konzepte und Inhalte ist an dessen Stelle getreten. Ein Anspruch auf allgemein gültige Lösungen ist demnach heute noch weniger denkbar als in den 1960er Jahren.

Blarr ist ein sehr lange Phase fruchtbaren Komponierens vergönnt gewesen. Dementsprechend vielfältig stellte er sich äußeren Anregungen, die in die Kompositionsweise eingeflossen sind, ohne seinen typischen Personalstil unkenntlich werden zu lassen. Die Stilwenden in seinem Lebensweg sind Grundlage der Gliederung vorliegender Arbeit gewesen. Entsprechend diesen Wendepunkten ist die Rezeption seiner Werke sehr unterschiedlich.

In den Jahren nach 2000 gelingt es Blarr seine persönliche Tonsprache, die die Errungenschaften der Avantgarde vom präparierten Klavier bei John Cage bis hin zu den musiktheatralischen Impulsen von Hans Joachim Hespos[625] weitgehend bruchlos integriert, als geschlossenes handwerkliches Konzept zu sichern: Konstanten seines gleichermaßen in Tradition und Serialität verankerten Stiles sind in der Instrumentation zweifellos die Nähe zu Orgel, Gesang und Schlagwerk, deren gedankliche Anwesenheit auch da spürbar ist, wo sie nicht konkret genutzt werden. Das Denken in oktavüberschreitenden Tonsystemen ist ebenfalls ein ganz eigenes und radikal neues Charakteristikum, das seit den 1980er Jahren bei Blarr nicht mehr verlassen wird. Die intensive Erforschung des Rhythmus’ und der Verhältnisse in musikalischer Zeit und Zeitwahrnehmung findet ihre reife Ausgestaltung in metrischen Gruppen, die auf wechselnder Anordnung, Addition und Substraktion eines jeweils gegebenen kleinen Notenwertes beruhen. Dabei kann wie beschrieben der Taktstrich akzentdynamisch traditionell verstanden werden, er kann jedoch auch rein ordnende Qualität haben. In den metrischen Ketten mit ihren Durchläufen jeweils immer größer werdenden Gruppen zeichnet sich das gleichermaßen für die Tonhöhenorganisation stets wichtiger werdende Denken in ‚zellularen Strukturen’ ab. Der konsequente Ausbau in Entwicklung und Anordnung dieser Denkweise wirkt dramaturgisch und materialbestimmend gleichzeitig. So entstehen formal ganz neue Abläufe und Strukturen, wie in den Analysen zum 3. Satz der Orgelsonate, dem „Sei willkommen“ für Orgel oder dem 4. Satz der Sinfonie III gut nachzuvollziehen.[626]

Diese hier mit dem Begriff „zellular“ umschriebenen Strukturen sind möglicherweise die im Sinne eines neuen Impulses wichtigsten Erbstücke aus den Reisen in

[625] vgl. Erinnerungen S....
[626] S. 107f.; S. 202, auch S. 208f; S. 217-220

den Nahen Osten: Im geschilderten Beispiel des Rabhabah-Spielers, der im dritten Satz der Orgelsonate zitiert wird, entsteht das Neue aus kleineren oder größeren Wiederaufnahmen des Bekannten in jeweils weiter entwickelter Ausprägung. Die Prozesse von Iteration und Variation werden ununterscheidbar ineinander verwoben. Serielles Denken kann hier in kleine Einheiten nahtlos integriert werden. Techniken, die zunächst für vollständige Abläufe von 12 unterschiedlichen Tönen, dann für mehrere Parameter verwendet wurden, werden nun auf kleinere gleiche Einheiten (gerne vier Töne, wie schon in der ersten Reihe zu „Trinité“ sichtbar) [627] oder jeweils in der Zahl der Töne ansteigende Einheiten verwendet und zwar sowohl horizontal wie vertikal, melodisch und harmonisch. In der zunehmenden Variante dieser Entwicklungsstruktur kann die Zwölfzahl dabei weit überschritten werden.[628] Für den Bereich der diatonischen Melodik kennt nebenbei auch der gregorianische Gesang ähnliche Strukturen, etwa in der Form des Halleluja-Jubilus oder in den großen, ausgeweiteten Tractus der Bußzeiten, die zum sehr alten Kernbestand des Repertoires gehören.

Blarr verbindet die Entwicklung dieser neuen Formprozesse mit der gegebenen Tradition europäischer Musik: Lineare Formen wie Ricercar und Kanon, Großformen wie Sinfonie, Oratorium und Kantate sind auf ihre jeweils bekannten Vorbilder bezogen. Insbesondere der Gattung des zeitgenössischen Oratoriums in der evangelischen Kirchenmusik hat Blarr nicht mehr wegzudenkende Impulse gegeben und die Gattungsgeschichte um wesentliche Beiträge bereichert. Für den Bereich der Sinfonik, noch mehr für den der Kammermusik oder Orgelmusik wird es in der Zukunft spannend bleiben zu beobachten, welche Wirkungen von den bei Blarr entwickelten Ideen ausgehen, sind sie doch hier genauer zu beobachten, weil Text, Bild und Dramaturgie weniger ihr Recht einfordern.

Immer wieder anzutreffen sind die Vogelstimmen, vorgeprägt von eigenem Erleben, wiedergefunden bei Messiaen. Blarr hat die Idee der Einbeziehung des Irrationalen des Vogelrufs in ganz eigener Weise bearbeitet und in den Kontext seines musikalischen Materials eingefügt. Mit der bei Messiaen umfassend katalogisierten, bei Blarr intensiv angewendeten Präsenz dieses Elements dürfte allerdings auch ein gewisser Abschluß der kompositorischen Verwendung in der Zukunft markiert sein.

So hat Blarr sich ein eigenes, umfassendes und logisch geschlossenes System des Komponierens geschaffen, das Tradition und Erneuerung bruchlos verzahnt. Mit dieser Tonsprache stilistisch prägend zu wirken oder gar eine allgemein anwendbare Regel des Komponierens zu zeigen in der Weitergabe an Schüler und Nachfolger wie in historischen Epochen gewohnt, war in seiner Zeit nicht mehr gängige Praxis.[629]

---

[627] vgl. S. 51
[628] wie vor: S. 350, Fußnote
[629] vgl. S. 346

D. 4.1. Coda[630]

Hintergrund und und Urbild für die religiöse und klangliche Welt Blarrs ist der Prospekt der Bartensteiner Orgel und die Erinnerung an die dort zuerst gehörten Choräle. So nimmt es nicht wunder, dass seine aktuelle Aufmerksamkeit besonders diesem Landstrich und seinen erhaltenen Orgeln gilt.[631]

Für das Düsseldorfer Musikleben bleibt Blarr ein gestaltender Faktor durch Qualität, Kraft und Zeitdauer seines Wirkens. Es erfährt Wertschätzung an bestimmten Punkten im In- und Ausland: u. a. in Stuttgart, Berlin, Mannheim, Karlsruhe, Jerusalem, Reykjavik, Osaka und inzwischen in Allenstein und Königsberg. Viele seiner Kontakte beruhen auf persönlichen Vernetzungen, die er sorgsam pflegt. Sein Anspruch, inhaltlich wie technisch manifestiert in seinen Werken, ist eine Hürde für den einfachen Zugang, und auch manche eingängige Melodie und zündender Rhythmus hilft zwar für die erste Kontaktaufnahme, die Substanz bleibt eben anspruchsvoll. Für Interpreten ist seine Musik ebenfalls eine große Aufgabe und es bedarf trotz sehr genauer und bezeichneter Notentexte einer spezifischen Kenntnis der gedanklichen Welt Blarrs, um die Spielweisen und Absichten zu verstehen. Identifiziert wird er als Komponist vor allem mit seiner „Jesus-Passion“. Seine gleichzeitig zusammenfassenden wie in die Zukunft weisenden Hauptwerke sind jedoch das Himmelfahrtsoratorium und die Kopernikussinfonie aus seiner späten Schaffensphase, in denen die Impulse der Lehrer, die Ideen aus eigenem Erleben und die teils disparaten Einflüsse aus der langen Schaffenszeit zu einem geschlossenen organischen Ganzen zusammen gefügt werden.

Blarr ist als Kantor seiner Düsseldorfer Stelle treu geblieben, auch hierin ist er dem verehrten und sooft in Form und Gestalt präjudizierten Bach gefolgt. In der Verbindung seiner Arbeit als Kantor und Komponist nimmt Blarr in der Musikgeschichte der „Stadt am Fluss“ eine singuläre Stellung ein. Als Schmelztiegel von Ansätzen und Ideen in den musikalischen Strömungen der Zeit zwischen 1960 und jetzt 2013 hat sein Werk darüber hinaus ebenfalls einzig dar und darf daher, unabhängig von Bewertungen, die heute sicher noch nicht getroffen werden können, als bedeutender Spiegel einer musikalisch bewegten Epoche eingeordnet werden, der verankert ist im protestantischen kirchenmusikalischen Raum.

[630] Nach Art eines Blarrschen Werkes, vgl. S. 86.

[631] Neben seinen Reisen dorthin hält er 2012 im Düsseldorfer Landtag eine ausführliche Rede, um auf die Situation der Instrumente aufmerksam zu machen und für ihre Instandsetzung zu werben.

E. Verzeichnis verwendeter Literatur

Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft, in: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1977 (Band 10.1)

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der Neuen Musik.* Frankfurt am Main 1958

Ahrens, Sieglinde; Möller, Hans-Dieter u. Rößler, Almut: *Das Orgelwerk Messiaens.* Duisburg 1978

Ambros, August Wilhelm: *Geschichte der Musik.* Leipzig 1887.

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik.* Leipzig 1962.

Apel, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700.* Kassel 1972.

Auf den Spuren von Janusz Korczak und seiner Pädagogik, hrsg. von Rosemarie Godel-Gaßner, Horst Niesyto u.a.. Ludwigsburg 2007/2008 (Seminararbeiten an der PH Ludwigsburg, URL: www.ph-ludwigsburg.de, Abruf 3.4.2012)

Augustinus, Aurelius: *Was ist Zeit?* Lat-dt., eingel., übers. und mit Anmerkungen versehen von Norbert Fischer. Hamburg 2002 (Philosophische Bibliothek, Band 543.)

Augustinus, Aurelius: *Confessiones,* nach:
James J. O'Donnell: *Augustine, Confessions 1-3.* Oxford 1992

— Übers.: Otto F. Lachmann: *Die Bekenntnisse des heiligen Augustinus*. Hamburg 2011

Augustinus, A.: *Musik, de musica libri sex, zum erstenmal in deutscher Sprache von Carl Johann Perl.* 3. Aufl., Paderborn 1962

Augustinus, A.: *De Musica, liber secundus* , nach: Patrologia cursus completus, series latina. Hrsg. J. P. Migne, Paris 1844 -1904 (zugänglich in: *Thesaurus Musicarum Latinarum*, USA Bloomington: Indiana University o. J., URL: www.chmtl.indiana.edu/tml/3rd-5th/AUGDEM2_TEXT.html; Abruf 16. Dez. 2013)

Backes, Hermann: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel 2000

Backes, Hermann: Salut für Professor Oskar Gottlieb, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Dokumentation zum 60. Geburtstag,* hrsg. von Jutta Scholl. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Bautz, Traugott, Hrsg.: Johannes Zahn, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*. Herzberg 1998 (Bd. 14)

Beckmann, Klaus: *Repertorium Orgelmusik.* Moos am Bodensee 1994.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. 33. Aufl., Frankfurt 2012 (Erstdruck frz.; Zeitschrift für Sozialforschung, 5/1936)

Beyer, Hermann und Mauser, Siegfried, Hrsg.: *Zeitphilosophie und Klanggestalt-Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns.* Mainz 1986.

Die Bibel. Einheitsübersetzung in Lizenz des Herder-Verlages, Stuttgart 1980

Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Deutsche Bibelstiftung, Stuttgart 1970. auch: Rev. Ausgabe, Stuttgart 1984

Blarr, Oskar Gottlieb: *Das Lied vom roten Sefchen*, Anmerkung in der Klavierfassung

Blarr, O. G.: Die Stellung der Orgel im Bewußtsein des musikalischen Düsseldorf, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1961 (Heft Okt. 1961)

Blarr, O. G.: Nachruf auf Uwe Seidel, in: *Musica e Vita*, Ensdorf/Opf. 2008 (Nr. 2/2008)

Blarr, O. G.: Oiseaux exotiques, in: *Musikkonzepte 28, Themenheft Olivier Messiaen*. Hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1982.

Blarr, O. G.: Orgelimprovisation heute, in: *Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus*, *Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Murrhardt 1980. (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 7)

Blarr, O. G.: Plattentext der CD. *Oskar Gottlieb Blarr. Orgelwerke vol. 3.* Ratingen 2007

Blarr, O. G.: Plattentext der LP: *Orgel und free music group.* Düsseldorf 1968

Blarr, O. G.: *Trinité, musica sacramenti für drei Vibraphone*, Anmerkungen zum Stück. Regensburg 1970.

Blarr, O. G.: Vorrede zum Oratorium *Die Himmelfahrt*. Düsseldorf 2010.

Blarr, O. G.: Vorwort zu *Lischuatcha Kiwiti - Sei willkommen.* Manuskript 1999; auch Mainz 2000

Blarr, O. G.: Vorwort zur *Orgelsonate Schaallu Schlom Jeruschalajim*. Bad Schwalbach 1985

Blarr, O. G.: *Vorlage zum Programmheft d. Bad Homburger Teilaufführung 2007*. Archiv Blarr

Blarr, O. G. und Kersken, Theodor: *Orgelstadt Düsseldorf.* Düsseldorf 1982.

Bloch, Ernst: Über das mathematische und didaktische Wesen in der Musik, in: *Zur Philosophie der Musik*, hrsg. von Karola Bloch. Frankfurt 1974

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens.* München/Wien 1978

Bormann, Karl: Die gotische Orgel von Bartenstein vom Jahr 1395, in: *Ars Organi*. Berlin 1966 (14. Jg., Heft 29, S. 989 - 1007)

Bormann, K.: *Die gotische Orgel im Dom zu Halberstadt.* Berlin 1966.

Bornefeld, Helmut: *Memorandum 1982.* Heidenheim 1982 (gebundenes Manuskript)

Broecking, Christian: Wild, hymnisch, spirituell, revolutionär, in: *DIE ZEIT*- online. Hamburg, 14. Mai 2007. URL: www.zeit.de/musik/genreuebersichten/freejazz, Download 31. Dez. 2013

Brügge, Peter: Dem neuen Herrn wird massgenommen, in: *Der SPIEGEL*, Hamburg 1967 (Heft 52)

Bücken, Hans und Ursprung, Otto, Hrsg.: *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931

Burbach, Hermann Josef: Aufgaben und Versuche, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Kassel 1976 (Bd. II)

Camp, Johannes: *Blarr, seine Musik*. Düsseldorf o. Jahr. (Handexemplar aus Blarrs Besitz)

Dahlhaus, Carl: Moderne Orgelmusik und das 19. Jahrhundert, in: *Orgel und Orgelmusik heute*, *Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1968 (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 2)

Dahlhaus, C.: Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*, hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch. Bern/München 1973

Dalman, Gustav: *Palästinensischer Divan.* Gütersloh 1901

De la Motte-Haber, Helga: Chaos: Die multiplizierte Ordnung, in: *Musikalische Gestaltung im Spannungsfeld von Chaos und Ordnung*, hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien/Graz 1991

Dom Bedos, Francois Lamathé: *L'art du Facteur d'Orgues.* Paris 1766/1770 (Faksimile: Kassel 1976)

Dom Bedos, F. L.: *Die Kunst des Orgelbauers, Deutsche Übersetzung von Christoph Glatter-Götz*. Lauffen 1977

Dorfmüller, Joachim: Oskar Gottlieb Blarr, Komponist und Kirchenmusiker, in: *Rheinische Musiker 9. Folge.* Hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1981 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte Band 129).

Dorfmüller, J.: *Zeitgenössische Orgelmusik, 1960-1983.* Wolfenbüttel 1983

Dümling, Albrecht und Girth, Peter, Hrsg.: *Entartete Kunst, eine kommentierte Rekonstruktion, Katalog zur Düsseldorfer Ausstellung*. Düsseldorf 1988

Dümling, A.: Der Weg der Ausstellung. Berlin 2011, URL: www.duemling.de/2011/10/der-weg-der-ausstellung/, Abruf 1. Jan. 2014.

Dürr, Alfred: *Johann Sebastian Bach: Die Kantaten.* Kassel 1999.

Eggebrecht, Hans Heinrich, Hrsg.: *Orgel und Orgelmusik heute*, *Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*. Stuttgart 1968 (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 2)

Eggebrecht, H. H., Hrsg.: *Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus*, *Bericht über das vierte Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*. Murrhardt 1980. (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 7)

Emons, Hans: *Montage – Collage – Musik.* Berlin 2009

Evangelisches Gesangbuch, Ausgabe Rheinland und Westfalen. Gütersloh 1996

Feuchtwanger, Lion: *Jud Süß*. Nachdruck, 5. Aufl., Berlin 2007 (Erstdr. München 1925)

Fischer, Kurt von: *Musik zwischen Kunst und Kirche.* Kassel 1997.

Flusser, David: *Das Christentum - eine jüdische Religion.* München 1990.

Fricke, Jobst: Die Innenstimmung der Naturtonreihe und der Klänge, in: *Festschrift für K. G. Fellerer*. Regensburg 1962

Frintrop, Susanne: Werkverzeichnis bis 1994, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr*, hrsg. von Jutta Scholl. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Frotscher, Gotthold: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition* (2 Bde.). Berlin 1959.

Fürst-Heidtmann, Monika: *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg 1979

Garcia Llovera, Julio-Miguel: *De organo vetere hispanico*, *zur Frühgeschichte der Orgel in Spanien*. St. Ottilien 1987

Georgiades, Thrasybulos: Aus der Musiksprache des Mozarttheaters, in: *Kleine Schriften*. Tutzing 1977. Erstveröffentlichung in: *Mozart-Jahrbuch 1950*. Salzburg 1951, S. 76-98

Georgiades, Th.: *Nennen und Erklingen.* Göttingen 1985

Gerber, Barbara: *Jud Süß*, *Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert, ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*. Hamburg 1990 (Hamburger Beiträge zur Geschichte der deutschen Juden Bd. 16)

Gerson-Kiwi, Edith: Jüdische Volksmusik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1949-1968. Bd. VII

Gieseler, Walter: *Komposition im 20. Jahrhundert.* Celle 1975.

Göttert; Karl-Heinz und Isenberg, Eckart: *Orgeln in Köln*. Köln 1998

Göttert; K.-H. und Isenberg, E.: *Orgeln im Ruhrgebiet*. Köln 2010

Gotteslob, Gesangbuch für die deutschsprachigen katholischen Bistümer. Stuttgart 2013

Graduale Triplex. Solesmes 1979 [632]

Gramann, Heinz: *Die Ästhetisierung des Schreckens in der europäischen Musik des 20. Jahrhunderts*. Bonn 1984.

Greif, Thomas: *Toccata et cetera.* Altenburg 2009.

Gruhn, Wilfried: *Der Musikverstand, neurobiologische Grundlagen des musikalischen Denkens, Hörens und Lernens*. Hildesheim 2008. 3. Aufl.

Häfner, Uter: Ankündigung der Uraufführung des Oratoriums „Die Himmelfahrt" von O. G. Blarr, in: *Ostthüringer Zeitung*, Saalfeld 2010 (vom 31. August)

Hahnen, Peter: *Das neue geistliche Lied als zeitgenössische Komponente christlicher Spiritualität*. Münster 2003

Heilgendorff, Simone: *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik*. *Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage.* Freiburg i. Br. 2002 (Cultura, Bd. 16.)

Heine, Heinrich: *Memoiren*. Neuausgabe Hamburg 2012

Henderson, John: *A Directory of Composers for Organ.* 3. Aufl., Swindon, GB 2005

Hindemith, Paul: *Unterweisung im Tonsatz. I. Theoretischer Teil*. Mainz 1937

Hohlfeld-Ufer, Ingrid: *Die musikalische Sprache Olivier Messiaens.* Duisburg 1978

Idelssohn, Abraham-Zevi: *Phonographierte Gesänge und Aussprachepro*ben des *Hebräischen*. Wien 1917.

Idelssohn, A. Z.: Die Maqamen der arabischen Musik, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* Wien 1913 (Jahrgang XV, Heft 1, S. 1 - 63)

Iuliano, Pasquale: Interview mit O. G. Blarr zur Uraufführung der Sinfonie IV, Kopernikus, in: *Internetmagazin xity.de* .Düsseldorf 2011 (vom 7. Oktober), URL:www.xity.de/nachrichten/oskar_gottlieb_blarr_-sternenmusik_im_planetarium_id1773045.html, Abruf 20. 9.2013

Jakob, Friedrich u.a.: *Die Valeria-Orgel in der Burgkirche Sion.* Zürich 1991 (Veröffentlichungen des Institutes für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 8)

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Neuausgabe Wissenschaftliche Buchgesellschaft; Darmstadt 1983 (2. Buch, § 51

Kant, I.: *Zum ewigen Frieden*. (1. Auflage Königsberg 1795) hier nach: Otfrid Höff, Hrsg.: *Immanuel Kant, Zum ewigen Frieden*. Akademie-Verlag, Berlin 2011 (3. bearbeitete Auflage)

Kaufmann, Michael Gerhard: Die politische Symbolik der Orgel im Dritten Reich, in: *Acta organologica,* hrsg. von Alfred Reichling. Berlin 2004 (Bd. 28)

Kaufmann, M. G.: *Orgel und Nationalsozialismus.* Kleinblittersdorf 1997

Kim, Yoe Rang: *Oskar Gottlieb Blarr*, *ein zeitgenössischer Komponist geistlicher Werke, Betrachtungen zu Leben und Werk anhand des Konzertes „Kol haneschamah" für Orgel, Männerchor und Orchester*. Düsseldorf 2002 (Examensarbeit an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf, Handexemplar aus Blarrs Besitz)

[632] das *Graduale triplex* enthält die gregorianischen Gesänge für die Messfeiern der Sonn- und Feiertage im gesamten Kirchenjahr in drei verschiedenen Notationen: in römischer Quadratnotation, in Neumierungen der Schule von St. Gallen sowie der Schule von Metz bzw. Laon

Kirchmeyer, Helmut: *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971.* Stuttgart 2002

Konold, Wulf: *Bernd Alois Zimmermann, der Komponist und sein Werk.* Ostfildern 1986

Korfmacher, Peter: Überrumpelung und Kunstwillen; Gedanken zu Oskar Gottlieb Blarrs Jesus-Passion 1981-1985, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr*, hrsg. von Jutta Scholl. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Kowald, Cäcilie: *Das deutschsprachige Opernlibretto 1945-2000, Annäherung an eine vernachlässigte Gattung.* Berlin 2007 (Dissertation TU Berlin; URL: opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/1492/kowald_caecilie.pdf; Abruf 11. März 2011)

Laepple, Lisa und Neuhaus, Dieter: Jesus-Passion, Gespräch mit Oskar Gottlieb Blarr, in: *Reformierte Kirchenzeitung*. Wuppertal 1986 (Jg. 127, Heft 4.)

Lange, Barbara: Kirchenlied und Gesangbuch, in: *Basiswissen Kirchenmusik,* hrsg. von B. Lange, Richard Mailänder, Britta Martini, Hans-Jürgen Kaiser. Stuttgart 2009 (Bd. 1)

Lemaire, Frans C.: *Le destin juif et la musique, trois mille ans d'histoire.* Paris 2001.

Lempfrid, Wolfgang: *Maurizio Kagel, Komponistenportrait zum 60. Geburtstag*. Sendemanuskript für die Deutsche Welle, Köln (Zentraldienst Musik, Sendung: 24.12.1991 nach Webseite W. Lempfrid, URL: www. koelnklavier.de, abgerufen 26. 9. 2012)

liber usualis. Tournai 1950 [633]

Ligeti, György: Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel, in *Orgel und Orgelmusik heute*, *Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1968 (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 2)

Linke, Ulrich: Von Vögeln und Modi- sowie vom Tod und vom Weiterleben. Olivier Messiaens Lehrer Maurice Emmanuel, in: *Olivier Messiaen und die französische Tradition*, hrsg. von Stefan Keym und Peter Jost. Köln 2013

LMU trauert um Marie-Luise Schultze-Jahn, Nachruf der Ludwig-Maximilians-Universität. München 2010, URL: www.uni-muenchen.de /aktuelles/news/2010/jahn.html, Abruf 16. Dez. 2013

Lohmann, Ludger: *Die Artikulation auf den Tasteninstrumenten des 16.-18. Jh..* Regensburg 1990.

Lottermoser, Werner: *Die akustischen Grundlagen der Orgel.* (2 Bde.) Frankfurt 1983.

Mahrenholz, Christhard: *Die Orgelregister, Geschichte und Bau.* Kassel 1968. (Nachdruck der 2. Auflage von 1942, Erstdruck 1929)

Massenkeil, Günter: Blarr, Oskar Gottlieb, in *Musiklexikon*, hrsg. von G. Massenkeil. Stuttgart 2005. (2. Aufl.)

Massenkeil, G.: *Oratorium und Passion*. Regensburg 1998/1999 (Handbuch der musikalischen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 10)

Mattheson, Johann: *Grundlage einer Ehrenpforte*. Hamburg 1740 (Faksimile unter der URL: http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/ad/IMSLP67834-PMLP137020-Mattheson__GrundlageEinerEhren-Pforte.pdf, Download 28. Dez. 2013)

McLuhan, Marshall: *The Medium is the Massage*: *An Inventory of Effects,* 1967 (deutsch: *Das Medium ist die Massage: ein Inventar medialer Effekte.* Stuttgart 2011.)

Meister, Helga: *Die Kunstszene Düsseldorf.* Recklinghausen 1979.

[633] Der *liber usualis* ist das umfassende Gesangbuch der katholischen Kirche für den gregorianischen Choral mit den Melodien und Texten des Stundengebet und der Messfeiern.

Messiaen, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Paris 1944 (2 Bde.), Bd.1 auch deutsch: *Technik meiner musikalischen Sprache*, übs. von Sieglinde Ahrens, Paris 1966.

Messiaen, O.: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992), Deutsche Auswahlausgabe, hrsg. v. Wolfgang Rathert, Karl Anton Rickenbacher und Herbert Schneider. Hildesheim 2012.

Metzler-Sachlexikon Musik. Bearb. Ralf Noltensmeier, Stuttgart 1998

Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer, Hrsg.: *Olivier Messiaen.* München 1982. (Musikkonzepte, Bd 28)

Möhrchen, Raoul: Innovation ist der Lebensnerv des gesamten Musiklebens. Interview mit Wolfgang Becker-Carstens, in: *Neue Musikzeitung 11/97.* Regensburg 1997

Müller, Karl Ferdinand: *Der Kantor, sein Amt und seine Dienste*. Gütersloh 1964

Neander, Joachim: *Bundes=Lieder und Danck=Psalmen*. Ursprgl. Bremen 1680. Neuausgabe mit ausgesetztem Generalbass von Oskar Gottlieb Blarr, Köln 1984 (Schriftenreihe des Vereins für Rheinische Kirchengeschichte, Bd. 79)

Nies, Otfrid: Mittelalterlicher Kunsthandwerker, Begegnung mit Conlon Nancarrow, in: *MusikTexte*, *Zeitschrift für Neue Musik 73/74*. Köln 1998

Orgelbuch Marktkirche, Festschrift zur Einweihung der neuen Goll-Orgel. Hannover 2009.

Pages, Kurt: *Hannoversches Pfeifenorgelregister.* Hannover 2005 , URL: www.goslariensis.de/hannopfor/, Abruf 20. 3. 2011 (Forschungsprojekt der FH Hannover)

Peters, Rainer: Die Summe der Summen; Komponist, Interpret, Organisator: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Neue Zeitschrift für Musik.* Mainz 1987 (Heft 5)

Philippi, Daniela: *Neue Orgelmusik, Werke und Kompositionstechniken von der Avantgarde bis zur pluralistischen Moderne.* Kassel 2002

Praetorius, Michael: *Syntagma musicum, Bd. II De Organographia* (Wolfenbüttel 1619.) hier neu: Kassel 1958-59

Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*. Kiel 2004 (CD-Rom-Lexikon

Prieberg, F. K.: *Musik des technischen Zeitalters*. Zürich 1956

Prieberg, F. K: *Musik im NS-Staat.* Frankfurt 1982, Neuausgabe Köln 2000

Ratzinger, Joseph Kardinal: *Ein neues Lied für den Herren, Christusglaube und Liturgie in der Gegenwart.* Freiburg 1995

Prolingheuer, Hans: *Kirchenmusik unterm Hakenkreuz*. Iserlohn 1992 (Arbeitsbericht und Vortrag an der Evang. Akademie Iserlohn zu seinem gleichnamigen Film von 1986)

Reichling, Alfred: Die ersten zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung wiedergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften, in: *Aspekte der Orgelbewegung*. Berlin 1994.

Reichling, A.: Orgelklänge unter dem Hakenkreuz, in: *Acta organologica,* hrsg. von A. Reichling. Berlin 2004 (Bd. 28*)*

Renkewitz, Werner und Janca, Jan: *Geschichte der Orgelbaukunst in Ostpreußen* Würzburg 1984.

Reuther, Rudolf: *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986

Reutter, Hans Peter: *online - Satzlehre/bartok*, Düsseldorf 2012 - URL: www.satzlehre.de/themen/bartok.pdf, Download am 21. Februar 2012

Riemann Musiklexikon, hrsg. von Wolfgang Ruf, Annette van Dyck-Hemming. 13. Aufl., Mainz 2012

Ritzel, Wolfgang. *Immanuel Kant, eine Biographie.* Berlin 1985.

Rößler, Almut. *Zur Interpretation der Orgelwerke Messiaens.* Duisburg 1978

Rößler, A.: Olivier Messiaen und die deutsche Orgel, in: *Festschrift zu Michael Schneiders 65. Geburtstag.* Berlin 1974

Rynkiewicz-Domino, Wieslawa: Bauwesen und Kunsthandwerk in Elbing, in: *Kulturgeschichte Preußens königlich polnischen Anteils in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Sabine Beckmann und Klaus Garber. Tübingen 2005

Schaeffer, Hermann. Erinnerungen, in: *Resonanzen, Denkschrift für O.G. Blarr*, hrsg. von Renate Zilian. Düsseldorf 1999 (Schriftenreihe der evang. Johanneskirchengemeinde, Düsseldorf)

Scherers, Bernd: *Musikalische Zeitgestaltung und Zeiterfahrung.* Donauwörth 2004.

Schepping, Wilhelm: *Kirchenlieder gegen Hitlers Regime*. Düsseldorf 2010 (Düsseldorfer Jahrbuch*,* Bd. 80)

Schlick, Arnold: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten.* Speyer 1511 (Faksimile Hrsg. von Paul Smets, Mainz 1959)

Schmidt, Thomas: *Die Jesus-Passion (1985) von Oskar Gottlieb Blarr.* Giessen 1989 (Hausarbeit f.d. Staatsexamen Lehramt an der Justus-Liebig-Universität, Giessen. Handexemplar aus Blarrs Besitz)

Schnur, Peter: *Die Idee des Gesamtkunstwerkes bei Karlheinz Stockhausen, dargestellt am Zyklus „Licht"*. München 2007 (e-book)

Schön, Heinz. *Der Untergang der „Wilhelm Gustloff": Tatsachenbericht eines Überlebenden.* Göttingen 1952.

Schöning, Klaus: Ars acustica, in: *Radio- Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923-2001.* Hrsg. von Andreas Stuhlmann. Würzburg 2001

Scholl, Jutta, Hrsg.: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Dokumentation zum 60. Geburtstag*. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Schulz, Frieder: Artikel zu EG 180.1, in: *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, hrsg. von Hans-Christian Drömann, Gerhard Hahn, Jürgen Henkys. Göttingen 2003 (Heft 6/7, Die liturgischen Gesänge)

Schweitzer, Albert: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. (Erstdruck 1906, Nachwort 1927) Neuausgabe hrsg. von Hermann J. Busch, Leipzig 1987

Schweitzer, A.: *Zur Diskussion über Orgelbau.* (Erstdruck 1914) Berlin 1977.

Schweitzer, A.: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*. (Erstdruck 1906) Stuttgart 2009

Schweitzer, A.: *Joh. Sebastian Bach.* (Erstdruck 1908) Wiesbaden 1976

Seggermann, Günter und Weidenbach, Wolfgang. *Denkmalorgeln zwischen Elbe und Weser.* Kassel 1986.

Sendrey, Alfred: *Musik in Alt-Israel*. Leipzig 1970

Spee von Langenfeld, Friedrich: *Cautio criminalis.* (Erstdruck o. O. 1631; Frankfurt 1649) hier Neuausgabe, München 2000

Stegbauer, Hanna. *Die Akustik der Seele.* Göttingen 2006.

Szabó, Miklós und Mohay, Miklós, Hrsg., nach: Ernő Lendvais: *The Workshop of Bartók and Kodály*. (http://www.mi.sanu.ac.rs/vismath/lene/ch3.htm, Abruf 20. Jan. 2014, Kap.: Aufbauprinzipien der Harmonik)

Thomas, Karin: *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts, von Anti-Kunst bis Zero.* Köln 1977

Tiessen, Heinz: *Musik der Natur - Über den Gesang der Vögel, insbesondere über Tonsprache und Form des Amselgesanges*. Zürich 1953

Vogel, Oliver: Olivier Messiaen und die skeptische Schule Erik Saties, in*:* Stefan Keym und Peter Jost, Hrsg.: *Olivier Messiaen und die französische Tradition*. Köln 2013

Yasser, Joseph: The Magrepha of the Herodian Temple. A five-fold Hypothesis, dt. in: *Niemand wollte mich hören*, hrsg. von Andor Izsák. Europäisches Zentrum f. Jüdische Musik, Hannover 1999; auch in: *Journal of the American Musicological Society*, University of California 1960 (Vol XIII, Nos. 1-3)

Zacher, Gerd: Diskussionsbeitrag, in: *Orgel und Orgelmusik heute*, *Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung*, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Stuttgart 1968 (Veröffentlichungen der Walcker Stiftung Bd. 2)

Zahn, Johannes: *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt von Johannes Zahn*. Gütersloh 1889 – 93

Zenetti, Lothar: *Heisse (W)Eisen*. Jazz, Spirituals, Beat-Songs und Schlager in der Kirche. München 1966

Zilian, Renate, Hrsg.: *Resonanzen, Oskar Gottlieb Blarr zum Dank.* Düsseldorf 1999 (Schriftenreihe der evangelischen Johanneskirchengemeinde, Düsseldorf)

Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit,* hrsg. von Christof Bitter. Mainz 1974.

F. Verzeichnis der Notenbeispiele

S. 15 *‚maqam'* in der Skizze Blarrs

S. 36 Choral: *O milder Gott,* nach Petrus Herbert

S. 37 Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; zweiter Hauptteil, Manuskript des Autors (BlarrVz III-1)

S. 38 Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; dritter Hauptteil

S. 38 Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Kyrie*; Schlusstakte

S. 40 Blarr, O. G.: *Orgelmesse, Gloria*; Schlusstakte

S. 42 Blarr, O. G.: *organum triplum,* Manuskript des Autors (BlarrVz III-2)

S. 42 *Benche partito* des Dom paolo, italienisch nach französischem Vorbild, Vorlage Paris, Bibliothéque nationale ital. 568 (ca. 1400), fol. 84, hier Umschrift Apel: *Notation der polyphonen Musik.*

S. 43 Blarr, O. G.: *organum triplum,* Ausschnitt

S. 44 Blarr, O. G.: *organum aliquotum,* Ausschnitt

S. 45 Blarr, O. G.: *organum aliquotum: „Amsel",* Ausschnitt

S. 45 Blarr, O. G.: *organum accordum,* Ausschnitt

S. 48 Blarr, O. G.: *Trinité, musica sacramenti für drei Vibraphone.*
Regensburg: Bosse 1970; Vibraphon 3, T. 52-54 (BlarrVz I-4)

S. 49 Blarr, O. G.: *Trinité*, T. 28 – 33

S. 50 Blarr, O. G.: *Trinité*, Vibraphon 2, T. 1-6

S. 51 Klasen, O.: *Skizze zur Zwölftonreihe der Trinité*

S. 51 Messiaen, Olivier: Modus 4, aus*: Technique de mon langage musical*. Paris 1944. Bd. 2, Bsp. 345 u.346

S. 51 Gieseler, Walter: Modi Olivier Messiaens, in: *Komposition im 20. Jahrhundert*. Celle 1975, S. 46, Abb. 3

S. 51 Gieseler, W.: Tropus nach Hauer, in: *Komposition im 20. Jh.,* a.a.O.*;* S. 46, Abb.2

S. 53 Blarr, O. G.: *Trinité*, T. 49 - 51

S. 53 Blarr, O. G.: *Trinité*, T. 191 - 197

S. 60 Blarr, O. G.: *Osterperikope*. Vervielfältigungsvorlage der vollständigen Chor stimme auf Pergamentpapier, Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz IV-2)

S. 61 Blarr, O. G.: *Osterperikope*. T. 36-42; Manuskriptkopie 1986, Persönliches Ar chiv Blarr

S. 65 Blarr, O. G.: *psalmus.* Aussschnitt, Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz VI-2)

S. 66 Blarr, O. G.: *Da pacem.* Ausschnitt mit Bild und Choralzitat, Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz VI-3)

S. 68 Blarr, O. G.: *Acclamations.* Ausschnitt aus dem Finale, Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz VI-6)

S. 69 Coelho, Rodrigues: *Tento*, T. 21-39, mit Einzeichnungen Blarrs für die Aufnahme, hier: Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz VI-7)

S. 70 Blarr, O. G.: *Tiento nach Coelho.* Übersichtsplan, Persönliches Archiv Blarr (BlarrVz VI-7)

S. 71 Blarr, O. G.: *Die Vogeluhr*. Ausschnitt, Persönliches Archiv Blarr

S. 72 Bruhns, Nikolaus: *Präludium e-moll*. Manuskript, Tabulaturausschnitt, hier nach: Greif, Thomas: *Toccata et cetera.* Altenburg 2009; S. 41

S. 75 Blarr, O. G.: *Canticum Simeonis*. Regensburg 1968; Teil 1, T. 37ff. (BlarrVz IV-13)

S. 76 Blarr, O. G.: *Canticum Simeonis*. Teil 2, T. 23 ff.

S. 78 Blarr, O. G.: *„...qui tollis" Seufzer für BAZI*. Hamburg 1987 (edition sikorski 804, exempla nova 4), Ausschnitt S. 3 (BlarrVz III-4)

S. 79 Blarr, O. G.: *„...qui tollis" Seufzer für BAZI*. Ausschnitt S. 6

S. 81 Blarr, O. G.: *Dream talk*. Manuskript mit Notizen d. Autors, so verlegt bei Hans Gerig, Köln (dann bei Gravis, Bad Schwalbach 1984) (BlarrVz III-5)

S. 83 Blarr, O.G.: *Dream Talk.* S. 9

S. 84 Blarr, O. G.: *Dream Talk*. S. 22

S. 85 Blarr, O. G.: *Dream Talk*, S. 27

S. 85 Messiaen, Olivier: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité.* Paris: Al phonse Leduc 1973 (AL 24656), Ausschnitt Satz V, S. 45

S. 86 Messiaen, Olivier: *Trinité, a.a.O.; Ausschnitt* Satz V, S. 40

S. 86 Blarr, O. G.: *Dream talk.* S. 28

S. 86 Blarr, O. G.: *Dream talk.* S. 30

S. 87 Blarr, O. G.: *Dream talk.* S. 30, Coda

S. 91 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu Schlom Jeruschalajim'*. Bad Schwalbach: Gravis, 1985, 1. Satz, Beginn S.3 (BlarrVz III-10)

S. 92 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 4, Psalmodie

S. 92 Idelssohn, Abraham Zevi: *Phonographierte Gesänge und Aussprachsproben des Hebräischen der jemenitischen, persischen und syrischen Juden*. Wien 1917, S. 71

S. 94 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 16, aus 2. Satz, Rundgang

S. 96 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 19, aus 3. Satz, Tropierter Choral

S. 106 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 4, aus 1. Satz, Psalmodie

S. 106 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'*. S. 8, aus 1. Satz, Psalmodie

S. 106 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 11, aus 1. Satz, Psalmodie

S. 107 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 19, aus 3. Satz, Tropierter Choral

S. 108 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 25, Tropierter Choral

S. 108 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 22, Tropierter Choral

S.108 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 27, aus 3. Satz, Tropierter Choral

S. 109 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 30, aus 3. Satz, Tropierter Choral

S. 109 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 28, aus 3. Satz, Glocken

S. 112 Blarr, O. G.: *Orgelsonate ‚Schaallu'.* S. 26, aus 3. Satz, Tropierter Choral

S. 115 Blarr, O. G.: *En Karem-Concerto für großes Orchester*. Bad Schwalbach: Gravis 1986 (EG 104), Satz 1, T. 50ff. (BlarrVz II-3)

S. 116 Blarr, O. G.: *En Karem-Concerto für zwei Klaviere.* Bad Schwalbach: Gravis 1985 (EG 72), T. 9 (BlarrVz VII-2)

S. 116 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2 (entspricht Klavierf. Satz 1), T. 9, Trompeten

S. 117 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2, T. 35, Flötensatz

S. 118 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 2, T. 61, Ausschnitt Posaunen + Tuba, Schlagwerk, Celesta, Harfe, Streicher

S. 119 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 2, Beginn

S. 120 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 3 (= Klavierf. Satz 2), Beginn

S. 121 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 2, T. 57

S. 122 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung Ausschnitt, Satz 3 (= Klavier fassung Satz 2), T.57

S. 123 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 4, T. 38

S. 124 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Klavierfassung, Satz 3, S.16, ohne Taktangabe, Thema des letzten Satzes

S. 124 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 13, Bläsersatz

S. 125 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 73, Thema im Flügelhorn, Kontrapunkt Horn

S. 125 Blarr, O. G.: *En karem-Concerto*, Orchesterfassung, Satz 5, T. 85, Holzbläsersatz

S. 135 Idelssohn, A.- Z.: *Phonographierte Gesänge und Aussprachsproben*. a.a.O., S. 85

S. 135 Idelssohn, A.- Z.: *Phonographierte Gesänge und Aussprachsproben*. a.a.O., S. 82

S. 136 Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, provisorischer Klavierauszug der Revision. Eigener Ausdruck: Düsseldorf 2002; Nr. 14, T. 7ff. (BlarrVz IV-9)

S. 139 Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 9ff.

S. 140 Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 20ff.

S. 140 Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 14, T. 8ff.

S. 140 gregorianische Antiphon vom Palmsonntag, in: *Graduale Triplex*. Solesmes 1979; S.137

S. 141 Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 11, T. 1f., Coro 'Hosanna'

S. 141 Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 11, T. 25f.

S. 142 Blarr, O. G.*: Jesus-Passion*, Nr. 16, T. 20ff.

S. 143 Blarr, O. G.: *Jesus-Passion*. Nr. 35, T 18ff.

S. 144 Idelssohn, A. Z.: *Phonographierte Gesänge*. S. 80; das „Schema Israel"

S. 146 Blarr, O. G.: *Jesus Geburt III, Verkündigung an Maria.* (Gebundene Manuskript kopie, Persönliches Archiv Blarr) S. 62, T.97ff. (BlarrVz IV-12)

S. 153 Blarr, O. G.: *Jesus Geburt, VIII. Lobgesang des Simeon, Teil III*. T. 9ff.

S. 154 Blarr, O. G.*:* Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst - wenn ich aufersteh', Osterorato rium.* Notensatz Studio nominal (Ulrich Leykam), Düsseldorf o. J. (Partitur aus Persönlichem Archiv Blarr); „Die Marien am Grab", S. 85, T. 8ff. (BlarrVz IV-14)

S. 155 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* X, Bericht LK 24, S. 116, T. 1ff., Frauenst.

S. 155 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* X, Bericht LK 24, S. 116, T. 1ff., Männerst.

S. 157 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* I, Chor „Der dritte Tag", S. 7, T. 7ff.

S. 157 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* VIIIc, Jesaja, Kap. 26, Vs. 19 S. 101, T. 41ff.

S. 158 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XIII, Victimae paschali; S. 138, T. 1ff.

S. 159 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XV, „Wenn wir auferstehn"; S.175, T. 5ff.

S. 160 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* II, „Das neue Gebot"; S. 27, T. 9ff.

S. 161 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XVI, Offenbarung 21; S.183, T. 1ff.

S. 162 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst..,* IX, „Die sieben Stöße der Posaune, die sieben Lieder der Vögel"; S.107, T. 4 ff.

S. 162 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XIV, „Wenn Du auferstehst, wenn ich aufer steh"; S.153, T. 1ff.

S. 164 Blarr, O. G.: *Wenn du auferstehst...,* XVIII, Schlußchor, Halleluja; S. 204, T. 41ff.

S. 170 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem"*. Gravis, Bad Schwalbach o. J (EG 442); Beginn T. 1-4 (BlarrVz II-8)

S. 172 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem",* T. 41 f., symmetrischer, zwölftöniger Ak kord der Bläser

S. 173 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem";* Campana I, T. 55 ff., harmonische und lineare Verarbeitung

S. 173 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem";* Scherzo, T. 62 ff.

S. 174 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem";* Ballo, T. 46 ff.

S. 175 Blarr, O. G.: *Sinfonie II „Jerusalem";* Ballo, Halleluja, T. 189 ff.

S. 181 Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall*. Gravis, Bad Schwalbach (EG 172); S. 1., T. 29 f. (BlarrVz II-4)

S. 182 Blarr, O. G.: *Trutz-Nachtigall.* S. 3, T. 10

S. 185 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. Manuskript, T. 1-3 (BlarrVz I-15)

S. 186 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*.T. 20, Kl. (in B)+ Vc

S. 186 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 69 f., Klv

S. 186 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 7-12

S. 186 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. T. 15ff.

S. 187 Szabó, Miklós und Mohay, Miklós, Hrsg., nach: Ernő Lendvais: *The Workshop of Bartók and Kodály*: Symmetrischer Akkord

S. 188 Blarr, O. G.: *Das Lied vom roten Sefchen*. Eigendruck der Klavierfassung, Düssel dorf 1997; T. 31ff.

S. 191 Blarr, O. G.: *Jud Süß.* Partitur, persönliches Archiv Blarr; Sz. 1, T. 75ff. (BlarrVz V-1)

S. 192 Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 11, T. 140ff.

S. 192 Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 8, T. 55ff.

S. 193 Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 5, T. 122ff.

S. 194 Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 15, T. 122ff.

S. 195 Blarr, O. G.: *Jud Süß*. Sz. 15, T. 1ff.

S. 200 Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen f. Orgel.* S.1, T.13ff.(BlarrVz III-18)

S. 201 Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* S. 5, T. 55ff.

S. 202 Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* S. 8, T. 81ff.

S. 203 Blarr, O. G.: *Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen.* S. 13, T. 107ff.

S. 205 Blarr, O. G.: *Quatuor in honorem Olivier Messiaen*. Satz 1, T. 35ff. (BlarrVz I-50)

S. 207 Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 2, Beginn

S. 208 Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 2, T. 49ff.

S. 209 Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem.* Satz 2, T. 227f.

S. 210 Widor, C.-M.: *Symphonie Nr. 2 D-Dur für Orgel*. Satz IV, Beginn 2. Abschnitt

S. 211 Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem*. Satz 3, T. 21

S. 212 Blarr, O. G.: *Quatuor, Olivier Messiaen in honorem.* Satz 4, T. 61 (aus Oiseaux II)

S. 214 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*, Satz 1, T. 65ff. (BlarrVz II-10)

S. 214 Schütz, H.: Motette *Verleih uns Frieden genädiglich,* T. 1-6

S. 215 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* T. 40ff.

S. 216 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 3, T. 108ff.

S. 217 Messiaen, O.: Struktur der Dauern in den *Mode de valeurs,* nach: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992), Deutsche Ausgabe, hrsg. v. W. Rathert, K. A. Rickenbacher und H. Schneider. Hildesheim 2012. S. 229

S. 218 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 4, T. 1ff.

S. 219 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3.* Satz 4, T. 43ff.

S. 220 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*, Satz 4, T. 162ff.

S. 221 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 3*, Satz 3, T. 62ff.

S. 226 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* Partitur, Eigene Ausgabe: Düsseldorf 2010; S. 4, T. 28 ff. (BlarrVz IV-26)

S. 227 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 3, T. 24ff.

S. 228 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 2, T. 12ff.

S. 228 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 13, T. 73ff.

S. 229 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 21, T. 145ff.

S. 231 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 31, T. 9ff.

S. 231 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 40, T. 94ff.

S. 232 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 47, T. 15ff.

S. 233 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 66, T. 11ff.

S. 234 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Klavierauszug. S. 75, T.42ff.

S. 234 Idelssohn, A. Z.: *Phonographierte Gesänge*. Wien 1915, S. 71.

S. 236 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt,* Partitur; S. 111, T. 19ff

S. 237 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 125, T.29ff.

S. 238 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 126, T.1ff.

S. 239 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 151, T.11ff.

S. 240 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 181, T.1ff.

S. 241 Blarr, O. G.: *Die Himmelfahrt.* S. 198, T. 71

S. 245 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. Beginn T.1f. (BlarrVz II-13)

S. 246 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV*. T. 4ff.

S. 248 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz I, T. 37f., S. 12

S. 249 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz I, T. 22ff., S. 10

S. 250 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz I, S. 32, T. 130ff.

S. 251 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz II. S.36, T. 6f.

S. 252 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV:* Satz II, S. 40, T. 29f.

S. 253 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz II b, S. 46, T. 70ff.

S. 254 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IIIa, S. 61, T. 35ff.

S. 256 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IV, S. 73,T. 1ff.,

S. 257 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz IV, S. 93, T. 130ff.,

S. 258 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz V, S. 96, T. 26ff.

S. 259 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz V, S. 99, T. 58ff.

S. 260 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz VI, S. 106, T. 1ff.,

S. 261 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz VI, S. 107, T. 14ff.,

S. 263 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz, VII; S. 128, T.45,

S. 265 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz, VII; T. 1, S. 132

S. 267 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Satz VII, S. 139, T. 118ff.,

S. 270 Blarr, O. G.: *Holy Tango II*, Beginn der Orgelfassung

S. 272 Blarr, O. G.: *Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer.* München: Strube o. J. (BlarrVz IV-24)

S. 303 aus Messiaen, O.: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*. Paris 1973, Satz IX

S. 304 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. Düsseldorf 2005, S. 23, T. 6 (BlarrVz III-21)

S. 304 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 11, T. 36

S. 305 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 3, T. 1ff.

S. 305 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 9, T. 173ff.

S. 305 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 16, T. 1ff.

S. 305 Blarr, O. G.: *Orgelsinfonie „Der Lobende“*. S. 21, T. 137ff.

S. 317 Blarr, O. G.: *Ihr fragt, ist das denn wahr*, Text: Wilhelm Willms (Ausschnitt)

S. 318 „Glück auf, der Steiger kommt“, nach Burbach; H. J.: Aufgaben und Versuche, in: K. G. Fellerer, *Geschichte der kath. Kirchenmusik*, Kassel 1976. Bd. II, S. 403.

S. 312 Blarr, O. G.: *Einer hat uns angesteckt*, Lateinamerikanische Beatmesse 1977, Text: Eckhard Bücken

S. 349 Blarr, O. G.: *Wird sein Musik, Strofen II*; T. 53 ff. (BlarrVz I-33), Text: Rose Ausländer

G. Verzeichnis der Abbildungen

S. 18 Blarr 2012; Stuhl von Anatol Herzfeld. Foto Gregor Guski, Archiv Blarr

S. 21 Bartenstein, ehem. Ostpreußen, Orgel von Johann Werner, Elbing, 1649
Foto (Ausschnitt) aus dem Besitz Blarrs

S. 22 Gut Sandlack. Foto Wikipedia commons; download 20. Apr. 2011

S. 31 „*Lichtraum*“ der Gruppe ZERO. Foto: Museum Kunstpalast, Düsseldorf

S. 39 Brief von Orgelbau Klais an den WDR, Archiv Blarr

S. 64 LP f*ree music und orgel.* Düsseldorf 1968 (Schwann, ams studio 505, Frontseite Cover, im Archiv Blarr)

S. 88 Almut Rößler, Olivier Messiaen, Oskar Gottlieb Blarr beim Abschlußkonzert des Messiaenfestes 1968; Foto Archiv Blarr

S. 166 Denkmal für J. Korczack in Yad Vashem von Boris Saktsier, Foto Berthold Werner, wikipedia commons, Abruf Dezember 2012

S. 247 Blarr, O. G.: *Sinfonie Nr. 4*, Innen-Deckblatt 4 avers, Skizze des Kopernikus zu den Planetenbahnen

S. 261 Blarr, O. G.: *Sinfonie IV.* Deckblatt 4, avers, Porträt des Kopernikus

S. 273 Aufführung in der Neanderkirche 1978, mit Knut Kiesewetter und Mitgliedern des Edelhagen – Orchesters. Foto: Hans Lachenmann, Archiv Blarr

S. 280 Renkewitz/Janca, *Geschichte der Orgelbaukunst in Ostpreußen von 1333-1944, a.a.O.,* Fig. 3, S. 6: Bartenstein, Meister Paul, um 1395, Rekonstruktionsversuch

S. 285 Prospektengel Bartenstein, Abbildung Archiv Blarr

S. 287 Marktkirche Hannover, Oesterlen-Prospekt, Orgel-Information 2009

S. 289 Hannover, Timotheuskirche, Orgel von Emil Hammer 195, Foto: Kurt Pages: *Pfeifenorgeln in Hannover*

S. 293 Riegerorgel der Neanderkirche Düsseldorf in: Blarr/Kersken*,*
Orgelstadt Düsseldorf. S. 113 Foto: Hans Lachenmann

S. 301 Tongebung eines Gedacktes. Abb: Lottermoser, W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik,* a.a.O., S. 23

S. 306 Mixturformanten. Lottermoser,W.: *Orgeln, Kirchen und Akustik,* a.a.O., Bd. I, S. 59

S. 309 „Magrepha“ aus Yasser, J.: *Niemand wollte mich hören*, a.a.O., S. 125

S. 314 Kirchentag Berlin 1977. Foto Hans Lachenmann, Archiv Blarr

H. Verzeichnis der musikalischen Werke Oskar Gottlieb Blarrs

H. 1. Anmerkungen zum systematischen Verzeichnis der Originalkompositionen (BlarrVz):

Grundlegendes Kriterium für die Einteilung des folgenden Werkverzeichnisses ist die vorgefundene Besetzung der eigenen, originalen Kompositionen Blarrs. Bearbeitungen fremder Werke, kirchenpraktische Stücke und Geistliche Lieder sind nicht berücksichtigt. Sie werden gesondert aufgeführt.

Die Oper als einziges Bühnenwerk erhielt eine eigene Kategorie. Relevante Erst-, Zweit- bzw. Alternativfassungen eigener Werke wurden unabhängig von der jeweiligen Besetzung in einer gesonderten Kategorie gebündelt:

- I: Kammermusik in variablen, kleineren Besetzungen, auch mit solistischen Singstimmen.
- II: größere Instrumentalensembles, Orchesterwerke. (Die Sinfonien II und IV mit ihren gewichtigen vokalen Anteilen sind aus systematischen Gründen hier mit eingeschlossen)
- III: Werke für Tasteninstrumente
- IV: Chorwerke, Kantaten, Oratorien
- V: Bühnenwerke
- VI: Werke für spezielle Besetzungen
- VII: alternative Fassungen

Die tabellarische Fassung soll für Übersichtlichkeit sorgen. Aus dem gleichen Grunde wurden die zum Teil sehr ausladenden Titel Blarrs, die je nach Anlass oder Gewichtung ausführliche Widmungen, Untertitel, Besetzungs- oder Textangaben enthalten, soweit nötig leicht gekürzt. Im Laufe der Jahre setzte Blarr unterschiedliche Schwerpunkte in seinen Programmheften und Veröffentlichungen mit Auszüge eines vorläufigen Werkverzeichnisses. Auch finden sich Auskoppelungen aus bestehenden oder größeren Werken mit eigenen Titeln je nach Anlass und Besetzung eines aktuellen Konzertes wie auch zusätzliche Kategorisierungen. So findet sich etwa im Verlagsverzeichnis des Gravis-Verlages eine Folge von „Cantaten“ die zum Teil Einzelausgaben der Oratorienabschnitte sind, zum Teil geschlossene, eigenständige Werke. Für das vorliegende Gesamtverzeichnis wurden hingegen Doppelungen vermieden.

Innerhalb der einzelnen Kategorien wurde soweit möglich eine chronologische Reihenfolge eingehalten, für die der Zeitpunkt der Komposition maßgeblich war, in aller Regel bei Blarr nahe beim Zeitpunkt der Uraufführung, da eben seine Werke regelmäßig für konkrete Anlässe entstanden.

H. 2. Systematisches Verzeichnis der Originalwerke

Blarr-WZ	Titel	Jahr der Kom-posi-tion	Ort der Urauf-führung	Jahr der Ur-auf-füh-rung	Besetzung	Verlag
I	**Kammermusik**					
I-1	Variationen über Luthers Credolied	1960	Hofgeismar	1960	Flöte, Violine, Violoncello, Klavier	
I-2	Drei Lieder für Sopran und Klavier	1961		1963	Sopran, Klavier	
I-3	Variationen über Reihe I	1962	Düsseldorf	1977	Klarinette	
I-4	Trinité f. 3 Vibraphone	1963	Köln, Musik-hochschule	1963	3 Vibraphone	Bosse
I-5	Versus paschalis, Texte von Ingeborg Bach-mann und aus dem Neuen Testament	1964	Düsseldorf, Villa Sachs	1964	Alt, Flöte, Vibraphon, Kla-vier	
I-6	Magnificat	1965	Düsseldorf, Neanderkirche	1965	Alt, Klavier, Tasteninstrument (Orgel oder Cembalo)	
I-7	Threnos I	1975	Düsseldorf, Neanderkirche	1975	Klarinette, (Oboe d'amore in derUrfassung)	Gravis
I-8	Quartetto super Thema regium	1977	Düsseldorf, Schloss Ben-rath	1977	Streichquartett	Gravis
I-9	Threnos II	1978	Düsseldorf, Neanderkirche	1978	Viola d'amore	Gravis
I-10	Threnos III	1979	Düsseldorf, Neanderkirche	1979	Bariton, Orgelpositiv	Gravis
I-11	Threnos IV nach den Klage-liedern des Jeremias und Gedichten von Rose Aus-länder	1981	Düsseldorf, Neanderkirche	1981	Violoncello, 3 Schlagzeu-ger, Orgel	Gravis
I-12	Lieder aus Jerusalem	1981	Israel, Jerusalem, Erlöserkirche	1982	Sopran, Harfe, Orgel	
I-13	Die Kürbishütte, Serenade für S(imon) DACH	1982	Düsseldorf, Neanderkirche	1982	Klarinette, Streichquar-tett	Gravis
I-14	Enchiridion für G. B. in D	1984	Düsseldorf, Palais Witt-genstein	1984	2 Oboen, Englisch Horn	Gravis
I-15	Heine Music II „Das Lied vom roten Sefchen"	1983	Düsseldorf, Neanderkirche	1984	Sopran, Klarinette, Kla-vier, Violoncello	
I-16	Animal triptic I - Litanei der Heringe – Sildana Söngur II - Lerchenlied III - Otto Pankoks Eulen	1987	Neuss, Muse-um Insel Hombroich	1987	2 Flöten (Piccolo, auch Alt – und Bassflöte) Bassskla-rinette u. Kontrabassskla-rinette	Gravis
I-17	Sinfonie, Aria e Coda	1987	Xanten, Dom	1987	Alt, Streichquintett, Cem-balo	

I-18	Eine Stadt am Fluß	1987	Düsseldorf	1987	4 Stücke für Klavier	Gravis
I-19	Warten am Ölberg, Quartett über Vogelstimmen	1987	Düsseldorf, Palais Wittgenstein	1988	Flöte (Piccolo und Altflöte) Violine, Viola, Violoncello	
I-20	Weitab im Sommer	1987	Düsseldorf, Neanderkirche	1990	Violine solo	
I-22	Kommen, Gehen, Bleiben, Sextett	1988	Neuss, Museum Insel Hombroich	1988	2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte	
I-23	Anebana	1989	Neuss, Museum Insel Hombroich	1989	Harfe solo	
I-24	Arba'a challilim	1989	Düsseldorf, Bergerkirche	1989	4 Flöten	Nogatz
I-25	Sulamith, Lied auf einen Text von Else Lasker-Schüler	1989	Wuppertal	1993	Alt, Klavier	
I-26	Lieder nach Texten von Rose Ausländer	1990	Düsseldorf, Neanderkirche	1990	Alt, Harfe, Orgelpositiv	
I-27	Marienklage	1991	Mönchengladbach, Münster	1991	Singstimme, Tanz, Orgel und Schlagwerk (ein Spieler)	
I-28	Musik für Ossip Mandelstamm	1991	Düsseldorf, Stadtmuseum	1991	Klarinette, Cornet, Posaune, Schlagwerk, Akkordeon, Violine, Kontrabass	Gravis
I-29	My body is my Instrument	1991	Düsseldorf, Neanderkirche	1991	6 Percussionisten	
I-30	Solo für Anatol	1991	Düsseldorf	2001	Kontrabass	
I-31	Duos für Ulla	1991	Dortmund 2001	2001	2 Klarinetten	
I-32	Fanfare to a new year	1992	Düsseldorf, Neanderkirche	1992	Flügelhorn, Orgel	
I-33	Wird sein Musik; Inventionen u. Strofen um Johannes Bobrowski	1992	Neuss, Museum Insel Hombroich	1992	4 Saxophone, 2 Singstimmen, Schlagzeug	Tonger
I-34	Klein Sterbelied + Höre	1993	Wuppertal	1993	Alt, Posaune, Klavier	
I-35	Cum tempore	1993	Düsseldorf, Museum Volk und Wirtschaft	1993	7 Blechbläser	
I-36	Miel de Provence, Mouvement e choral pour Ingeborg	1993	Düsseldorf, Neanderkirche	1993	Marimba, Orgelpositiv	
I-37	Ringela, das Zigeunermädchen vom Heidefeld	1993	Düsseldorf, Bergerkirche	1993	Violine, solo	
I-38	Fanfare für Anatol	1994	Polen, Burg Reszel	1994	7 Blechbläser.	Katalog Anatol 1999
I-39	In meines Vaters Schmiede	1994	Neuss, Museum Insel Hombroich	1994	Schlagzeugensemble	
I-40	„Was mich nervt" using different Kind of paper	1994	Neuss, Museum Insel Hombroich	1994	Schlagzeugensemble	

I-41	„Wandersteine“	1996	Düsseldorf, Museum Volk und Wirtschaft	1996	Sopran, Harfe, Alt-Saxophon, Steel-Drums	
I-42	Zwei Lieder nach Mathias Buth	1996		1996	Sopran, Orgelpositiv	
I-43	Gestrichen und Geklopft	1998	Polen, Olsztyn	1998	Violoncello, Marimba	
I-44	Hochzeitslied, 1 Kor. 13	1998	Düsseldorf, Neanderkirche	1998	Sopran, Orgel	
I-45	Tauflied für Masumi	1998	Düsseldorf, Neanderkirche	1998	Sopran, Orgel	
I-46	„Halleluja“ für Hermann	1998	Mannheim, Christuskirche	1998	Orgel, Trompete, Tambourin, (Chor ad lib.)	
I-47	Sadako Sasai in Hiroshima, Duo per Flauti	1998	Niederlande, Kasteel Doorwert	1998	Blockflöte, Querflöte	
I-48	Aus Psalm 22	1998	Düsseldorf Neanderkirche	1999	Tenor, Horn, Orgelpositiv	
I-49	„Bleib bei uns“, Midrasch zur Bach- Kantate Nr, 6	2000	Kempen, Paterskirche	2000	Violine, Klavier, Orgelpositiv	
I-50	In Anatols masurischer Kirche	2001	Düsseldorf Neanderkirche	2001	Kontrabass solo	
I-51	I met Josquin in Peking	2001	Düsseldorf Neanderkirche	2001	6 Vokalstimmen, 4 Flöten	
I-49	„loving memory“ für Margret Blarr	2003	Düsseldorf, Neanderkirche	2003	2 Bassethörner	
I-50	Ouatuor - Olivier Messiaen in honorem	2003	Düsseldorf, Palais Wittgenstein	2004	Violine, Klarinette, Violoncello, Klavier	Gravis
I-51	Das Heimweh des Walerjan Wrobel	2005	Düsseldorf, Haus der Kirche	2005	Flöte, Gitarre, Kontrabass	Gravis
I-52	Play Lasso I, nach Orlando di Lasso	2011	Düsseldorf, Foyer Deutsche Bundesbank	2011	2 Altflöten, Bassflöte, Kontrabassflöte	
I-53	Play Lasso II, ‚Da pacem’, Evolution eines alten Cantus	2011	Düsseldorf, Palais Wittgenstein	2012	6 Klarinetten	
II	**Instrumentalensemble, Orchester**					
II-1	Hadassah, Klangfarben für großes Orchester nach Chagalls Synagogenfenstern in Jerusalem (Levi und Gad)	1975	Düsseldorf, Neanderkirche	1975	großes Orchester	
II-2	T’ ruah Biruschalajim	1981	Israel, Jerusalem	1982	3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Hörner, Tuba	
II-3	En Karem Concerto	1986	Düsseldorf, Tonhalle	1987	großes Orchester	Gravis

II-4	Trutz – Nachtigall, Doppelkonzert für Saxophon, Schlagzeug und Kammerensemble	1987	Düsseldorf, Tonhalle	1988	Saxophon, Schlagzeug, Kammerorchester	Gravis
II-5	Jak, Trauermusik, Jakob Keusen in memoriam	1989	Düsseldorf, Neanderkirche	1989	1 Singstimme, mehrere Sprecher, Altflöte, Violine, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, 3 Vibraphone, Harfe, Klavier, Zimbeln, tiefes Tam-Tam	
II-6	Stufen zu Mozart	1991	Knechtsteden	1991	Sopran, Flöte, kleines Orchester	Gravis
II-7	Sinfonie I „Janusz Korczak“	1992	Düsseldorf, Tonhalle	1992	großes Orchester	Gravis
II-8	Sinfonie Nr. II „Jerusalem“ über den Ps. 116	1994	Mannheim, Rosengarten	1995	Alt oder Bariton, großes Orchester	Gravis
II-9	Fra Angelico II	1998	Düsseldorf, St. Andreas	1998	4 Trompeten, 8 Posaunen, Viola, Harfe, Orgelpositiv	
II-10	Sinfonie Nr. III „Zum ewigen Frieden“, Immanuel Kant zum Gedenken	2004	Düsseldorf, Forum Deloitte & Touche	2004	Orchester	
II-11	„Holy Tango I“	2006	Russland, Kaliningrad	2006	Streichorchester	
II-12	„Holy Tango II“	2006	Russland, Kaliningrad	2006	Streichorchester	
II-13	Sinfonie Nr IV „De revolutionibus orbium celestum“, in honorem Nicolaus Kopernikus	2011	Düsseldorf, Tonhalle	2011	Chor, großes Orchester	Gravis
III	**Tasten-instrument**e					
III-1	Orgelmesse	1958	Stade, St. Wilhadi [634]	1963	Orgel	
III-2	Hommage, Organa für B. A. Zimmermann	1963	Düsseldorf, Johanneskirche	1963	Orgel	
III-3	Da pacem, drei Plakate für Orgel	1968	Münsterkirche Mönchengladbach	1968	Orgel	
III-4	Qui tollis; Seufzer für BAZI	1971	Düsseldorf, Neanderkirche	1971	Orgel, Pauke, Rehpfeife	Sikorski
III-5	Dream - Talk auf den Tod von Igor Strawinsky	1972	Düsseldorf, Johanneskirche	1972	Orgel	revidiert 1980, Gravis
III-6	Wind and Water - music	1972	Düsseldorf, Neanderkirche	1972	vollmechanische Orgel, Nachtigall, Windlasso und Zubehör	
III-7	Play Max	1973	Düsseldorf, Neanderkirche	1973		

[634] Die genauen Uraufführungsorte der einzelnen Teile lassen sich heute nicht mehr rekonstruieren.

III-8	Die Vogeluhr	1975	Hoerstgen	1975	Orgel	
III-9	D -A - C - H. Erinnerung an einen Dichter aus Ostpreußen	1977	Wuppertal	1977	Orgel	
III-10	Schaallu Schlom Jeruschalajim	1981	Israel, Jerusalem, Erlöserkirche	1981	Orgel	Gravis
III-11	Handkuß für St. Margareta	1982	Düsseldorf, St. Margareta	1982	Orgel	Universal Edition
III-12	Kennt ihr die Geschichte der schönen Herzogin aus Düsseldorf?	1984	Düsseldorf, Neanderkirche	1984	Orgel	
III-13	Passacaglia Janusz Korczak	1985	Israel, Tel Aviv	1986	Klavier	Gravis
III-14	Schlaflied für Mirjam, für Yohanan Boehm	1987	Israel, Jerusalem, Erlösekir.	1987	Orgel	
III-15	Roncalli-Nashorn Else	1988	Düsseldorf, Neanderkirche	1988	Orgel, Pedal solo	Universal Edition
III-16	3 Kleine Orgelstücke „Sub tuum praesidium“, „Ach el elohim dumia na feschi mimenu jeschuati“, „Epitaph für Hubert Fesi“	1995	Düsseldorf, Neanderkirche	1995	Orgelpositiv	Strube
III-17	Al har habajit	1999	Nürnberg, St. Sebald	1999	große und kleine Orgel	Gravis
III-18	Lischuatcha kiwiti-Sei willkommen, Diptychon über einen Satz von Samuel Scheidt aus der Görlitzer Tabulatur	1999	Ratingen, St. Peter und Paul	1999	Orgel	Are-Musikverlag
III-19	Frühlingsstimmen, in honorem Theresia v. Avila	2003	Düsseldorf, Theresienkapelle	2003	Orgel	Gravis
III-20	Heilendes Wasser, 5 kurze Stücke	2004	Düsseldorf, Johanneskirche	2004	Orgel	Gravis
III-21	Der Lobende, Sinfonie über das Lied des Joachim Neander „Lobe den Herren“	2005	Düsseldorf, Neanderkirche	2005	Orgel	Gravis
III-22	Prelude, Strofen und Coda über das Pfingstlied des Paul Gerhardt „Zeuch ein zu deinen Toren“	2007	Düsseldorf, Friedenskirche	2007	Orgel	
III-23	Der Bachpokal, Introduktion, Passacaglia und Choral	2007	Naumburg, Wenzelkirche	2007	Orgel	Gravis
III-24	Der Intendant, für Gustav Gründgens	2008	Düsseldorf, Neanderkirche	2008	Orgel	Gravis
III-25	Toccata alla rumba	2008	Angerburg/PL	2008	Orgel	Breitkopf
III-26	A – wie Anatol, Polonaise mit nahestehenden Personen	2010	Düsseldorf, im Hause Blarr	2011	Klavier (mit Präparation)	Gravis

III-27	Something like a blues	2008/ 2012	Düsseldorf, Neanderkirche	2012	Orgel	
III-28	Estampie II[635]	2011	Düsseldorf, Neanderkirche	2012	Orgel	Gravis
III-29	Orgelalbumblatt für Helmut Schmidt; Choralbearbeitung „Ist Gott für mich“	2012	Düsseldorf, Neanderkirche	2012	Orgel	Gravis
III-30	Quasi una sardana, für Gregori Estrada, Montserrat	2013	Düsseldorf, Neanderkirche	2013	Orgel	Gravis
III-31	Quasi una tarantella, für Luigi Ferdinando Tagliavini	2013	Düsseldorf, Neanderkirche	2013	Orgel	Gravis
IV	**Chorwerke, Kantaten und Oratorien**					
IV-1	Die Heilung der zehn Aussätzigen, Evangelienmusik, Lukas 17, 11- 19	1960	Hannover, Timotheuskirche	1960	5 Stimmen und 4 Instrumente	Bosse
IV-2	Osterperikope, Thema aus den „Trois petites liturgies“ Olivier Messiaens	1963	Düsseldorf, Neanderkirche	1963	Sopran, Bariton, 7 Instrumente, 2 stg. Chor	
IV-3	Osterkantate nach Texten aus Neuguinea	1965	Düsseldorf, Neanderkirche	1965	Bariton, Bass. 6 Blechbläser, 4 stg. Chor	
IV-4	Canticum Simeonis „Nunc dimittis“	1968	Düsseldorf, Neanderkirche	1976	8 stg., gemischter Chor	Bosse Verlag
IV-5	Avdu, Strofen f. 2 vierstimmige Chöre, Soli und Instrumente	1968	Düsseldorf, Rheinhalle	1968	Alt, Bariton, 2 je 4 stg. Chöre, 2 Saxophone, 2 Klaviere, 9 Blechbläser, 2 Schlagzeuger	
IV-6	Autophoneumen, Gebete wegen der Verbrennungsmotoren	1974	Düsseldorf, Neanderkirche	1974	4 Soli, 8 Chorgruppen u. Tonband	
IV-7	Cantate „In te Domine speravi“, nach einem Fragment von Gesualdo, M. Kolbe gewidmet	1981	Düsseldorf, Neanderkirche	1981	5 Solostimmen, Chor, Kammerorchester	Gravis
IV-8	Cantus adventu, „Nes-Ammim-Kantate“	1983	Düsseldorf, Johanneskirche	1983	Sopran, 16 Streicher	Gravis
IV-9	Jesus Passion, drei oratorische Szenen, nach Texten des Alten und Neuen Testaments	1981	Düsseldorf, Johanneskirche	1985	6 Soli, Chor, Kinderchor, Orchester	Gravis (auch Einzelsätze)
IV-10	Salut für Dr. Martinus, Psalmkonzert	1983	Düsseldorf, Johanneskirche	1983	Sopran, Altus, Bass, Chor, großes Orchester	Gravis

[635] Estampie I ist der Finalsatz der Sinfonie IV

IV-11	Kol Haneschamah, Alles was Odem hat, Psalm 150	1988	Düsseldorf, Johanneskirche	1988	Orgel, Männerchor, großes Orchester	Gravis
IV-12	Jesus-Geburt, Weihnachtsoratorium in 9 Teilen über Lukas Kap. 1 u. 2	1991	Düsseldorf, Johanneskirche; Karlsruhe, Christuskirche (*in einer Serie*)	1991	Sprecher, 5 Soli, Chor, Orchester, Tonband,	Gravis (Chorpartitur, auch Einzelsätze als Kantaten)
IV-13	Canticum Sacrum „wenn Du auferstehst...“ Text Ingeborg Bachmann	1995	Düsseldorf, Kreuzherrenkirche	1995	Tenor, Bass, Orchester	
IV-14	„Wenn Du auferstehst, wenn ich aufersteh“, Osteroratorium	1996	Mannheim, Christuskirche	1996	Soli, Chor, Kinderchor, 3 Instrumentalgruppen, Orgel	
IV-15	„Die Engel von San Marco“	1996	Italien, Rom St. Maria Sopra la Minerva	1996	2 Stimmen, Kammerensemble	
IV-16	„De Sancta Sabina ad vesperes“	1996	Italien, Rom St. Sabina auf dem Aventin	1996	4 Soli, Chor und Kammerorchester	
IV-17	„Bei stiller Nacht“ Kantate auf Texte von Friedrich Spee	1997	Düsseldorf, Kaiserswerth	1997	Tenor, Flötenquartett, Harfe, Chor	
IV-18	Pater noster, in lingua pruzzica	1997	Polen, Olsztyn	1997	gem. Chor, a cappella	
IV-19	Psalm 47	1997	Düsseldorf, Neanderkirche (ZDF-Fernsehen)	1997	Sopran, Tenor, Chor, Violoncello, Harfe, Trompete, Posaune, Steel Drums, Orgelpositiv, E-Bass	
IV-20	Der Seele Mittelpunkt und Grund, Kantate Gerhard Tersteegen in honorem	1997	Düsseldorf, Johanneskirche	1997	Chor, Violine Harmonium, Harfe und Holzschlagwerk	
IV-21	Christushymnus, Kantate nach dem Brief an die Philipper, Kap. 2, 5 -11	2000	Karlsruhe, Christuskirche	2000	Sopran, Bass, Chor, Orgel und Instrumentalensemble	Gravis
IV-22	Der Aaronitische Segen	2002			gem. Chor, a cappella	Gravis
IV-23	Gotteszeit- Menschenzeit, Requiem für Margret	2004	Chile, Santiago de Chile	2004	Kammerchor, 2 Flöten, tiefe Streicher, Gitarre, Schlagwerk	
IV-24	Tangos und Choräle für Dietrich Bonhoeffer, geistliches Konzert in 3 Gruppen	2006	Neuss, Christuskirche	2006	Sopran, Bar. Orgel, Schlagwerk, 6 Instrumente	Strube
IV-25	Du meine Seele singe, Ps. 146, Kantate in honorem Paulus Gerhardus	2007	Dessau, Arena ferropolis	2007	2 Vorsänger, kleiner Chor, großer Chor, Tromp./Flügelhorn, Blechbläserkreis, Metallschlagwerk und Orgel	Strube
IV-26	Die Himmelfahrt, Oratorium in drei Teilen	2010	Saalfeld, Johanneskirche	2010	Sopran, Alt, Tenor, Bass, Chor, Knabenchor, 7 Holzbl. , 7 Blechbl.	Gravis

IV-27	Suchet der Stadt Bestes, Kantate	2012	Heidelberg, Heiliggeist-Kirche	2012	Alt, gem. Chor, Kinderchor, Akkordeon, Horn, Schlagzeug, Orgel	Gravis
V	**Oper**					
V-1	„Josef Süß Oppenheimer“	1999	Düsseldorf, Kreuzkirche	2000	10 Sänger, 10 Instrumentalisten	
VI	**Spezielle Besetzungen**					
VI-1	Kyrie für Orgel und ‚free music group’	1968	Niederlande, Arnhem, Groote Kerk	1968	Orgel , Jazzensemble	
VI-2	Psalmus für Sprecher, Orgel und ‚free music group’ auf Texte von Ernesto Cardenal	1968	Niederlande, Arnhem, Groote Kerk	1968	Orgel , Jazzensemble	
VI-3	Da pacem, drei Plakate für Orgel und Sprecher, Texte von Ingeborg Bachmann, R. O. Wiemer und Eva Zeller	1968	Niederlande, Arnhem, Groote Kerk	1968	Orgel, Sprecher	
VI-4	Coelos ascendit hodie, Cantus für 5 Spieler	1969	Düsseldorf, Neanderkirche	1969	free music group	
VI-5	Asheré, 5 Versionen von Matthäus, Kap. 5, Vs. 6	1969	Stuttgart, Neckarstadion	1969	Chor, Flöte, 6 Blechbläser, Kontrabass und Schlagzeug	
VI-6	Acclamations für Sopran, Sprecher, Orgel und ‚free music group’	1970	Berlin (Rundfunk NDR, SFB und WDR)	1970	Sopran, Sprecher, Orgel, Jazzensemble	
VI-7	Tiento nach Coelho für Orgel und ‚free music group’	1970	Köln, großer Sendesaal des WDR	1970	Orgel , Jazzensemble	
VI-8	„a o e“ Musikalische Polemik für Sprecher, Orgel und ‚free music group’	1970	Köln, großer Sendesaal des WDR	1970	Sprecher, Orgel , Jazzensemble	
VI-9	„ff - pp“ für Sopran, Orgel und ‚free music group’	1970	Köln, großer Sendesaal des WDR	1970	Sopran, Orgel , Jazzensemble	
VI-10	Läuten für Anton, rhytmische Kanons	1975	Düsseldorf, Neanderkirche	1975	Gong, Kuhglocken, Orgel	
VI-11	„Der Zarewitsch in Uglitsch“	2001	Düsseldorf, Melanchthonkirche	2001	Carillon - Turmglockenspiel	Waldkauz-Verlag
VI-12	Läuten für Gerhard Schwarz	2001		2001	Carillon - Turmglockenspiel	Waldkauz-Verlag
VI-13	„the Bells of Hiroshima“	1997		1997	Toy - piano	Waldkauz-Verlag

VII	**Alternative Fassungen**					
VII-1	Prélude, aus „Jesuspassion“ (zu BlarrVz IV-9)	1985			5 Flöten (auch Alt- und Bassquerflöte)	Gravis
VII-2	En Karem Concerto (zu BlarrVz II-3)	1985	Düsseldorf, Neanderkirche	1986	Zwei Klaviere	Gravis
VII-3	Fanfare für ein neu Jahr Heine-Musik I (zu I-32)	1991			Violine, Violoncello, Klavier	
VII-3a	Heine Music II (zu I-15)	1991			Singstimme,Klavier	
VII-4	Ahawti ki jeschmah Adonai; Psalm116, Neufassung der Sinfonie II „Jerusalem“ (zu BlarrVz II-8)	1995	Düsseldorf, Neanderkirche	1996	Alt (Bariton) und Orgel	Gravis
VII-5	Frühlingsstimmen (zu BlarrVz III-18)	2002	Düsseldorf, Neanderkirche	2003	Violine solo	
VII-6	„Zum Ewigen Frieden“, in honorem Immanuel Kant, Orgelfassung der Sinfonie Nr. III (zu BlarrVz II-10)	2004	Duisburg, Salvatorkirche	2004	Orgel	Gravis
VII-7	Holy Tango II (zu BlarrVz II-12)	2006	Düsseldorf, Aufersthungskirche	2007	Orgel	Gravis
VII-8	Kol Haneschamah, reduzierte Neufassung (zu BlarrVz IV-11)	2006			Orgel, Harfe, Kammerorchester	Gravis
VII-9	„Holy Tango III an Himmelfahrt“, für eine kleine alte Orgel ohne Cis (später in “Die Himmelfahrt” BlarrVz IV-27)	2007	Polen, Lidzbark Warmiński, Schloßkapelle	2007	Orgel	Gravis
VII-10	Quatuor in honorem Olivier Messiaen (zu BlarrVz I-50)	2012	Düsseldorf, Steinwayhaus	2012	2 Klaviere	
VII-11	Ach el elohim nafeschi mimenu jeschuati; kleine Orgelstücke in Anlehnung an den Schlußchor der Jesuspassion (zu BlarrVz IV-9)	o. J.			Orgel	Strube

H. 3. Vorspiele und Choralsätze in praktischen Veröffentlichungen der Evangelischen Kirche:

Herr, wie lange noch,
Schalom, Schalom,
in: *Singe Christenheit*, Begleitbuch für Orgel und andere Tasteninstrumente. München 1981

Aus der Tiefe rufe ich zu Dir,
In einer Höhle zu Bethlehem,
Die Weisen sind gegangen,
Nun ziehen wir die Straße,
Wort, das lebt und spricht,
in: *Kommt mit Gaben und Lobgesang*. Köln 2002

Christ ist erstanden
Christus, das Licht der Welt,
Nun jauchzt dem Herren, alle Welt,
Nun danket alle Gott,
Wir danken dir, Herr Jesus Christ, daß du für uns gestorben bist,
in: *Choralvorspiele aus fünf Jahrhunderten zum Evangelischen Gesangbuch*. Wiesbaden 1993/94

H. 4. Neue geistliche Lieder

(Text:)

Friedrich-Karl Barth	"Entdeck bei dir, entdeck bei mir"
Martin Benkert	"Waffen zerstören die Erde im Krieg"
Werner Beuschel	"He, He, wo steckst Du bloß"
Klaus Berg	"Das gleiche Wort, die gleiche Hand"
	"Es kam zu den Priestern Judas
	"Höre, Israel, höre, Christenheit"
	"Hörst du nicht"
	"In einer Höhle zu Bethlehem"
	"Wer in der Liebe bleibt"
Eckart Bücken	"All eure Sorgen, heute und morgen"
	"Einer hat uns angesteckt"
	"Gott im Himmel, auf der Erden"
	"Liebe bist du, keiner geht verloren"
	"Woge, Welle, woge"
	"Wenn uns das Leben lebendig macht"

	"Wir ziehen aus"
Udo Degen	"Herr Christ, der du durch Todesnacht" (Lied vom Frieden)
Ingeborg Drewitz	"Lehre uns, Herr, dass wir sterben müssen"
	"Wir haben dich verspielt, Herr"
Wolfgang Fietkau	"Wir essen das Brot"
Jürgen Fliege	"Herr, dein guter Segen" (Kindersegen-Lied)
	"Himmel von Ewigkeit"
	"Herr, erbarme dich"
	"Sieh doch unsre Angst und Not"
	"Meine Welt ist keine weite Welt"
	"Wo zwei oder drei in meinem Namen"
Albrecht Goes	"Wir suchen dich"
Christine Heuser	"Brich auf die Schale unseres Christentums" (Verse zu Psalm 117)
	"Gestern ist heute"
	"Jeden Morgen Wecker-Schellen"
	"Keiner, der die Harfe schlägt"
	"Pfingstlitanei"
	"Weil du ja zu mir sagst"
	"Wo nehmen wir den Stern her?"
Dienstgruppe/ Dirk Holthaus, Arnim Juhre	"Auf Erden Gast sein rundherum"
	"Der Weg hinab nach Jericho"
	"Die Angst vergeht, die Nacht ist um"
	"Du gabst mir Augen, damit ich sehe"
	"Herr, höre uns" (Fürbitten-Ruf)
	"Sie haben weder Gut noch Habe" (Die Welt ist klein)
	"Singet dem Herrn ein neues Lied" (Psalm 98)
	"Wenn das Vollkommene kommt"
Hans-Jürgen Netz	"Den Weg wollen wir gehen"
	"Die Liebe könnt ihr nicht begraben"
	"Eine kleine Rose"
Josef Reding	"Du sollst den Abel nicht erschlagen"
Gerhard Schnath	"Nicht vom Brot allein"
Uwe Seidel	"Aus der Tiefe rufe ich zu dir"

	"Hilf mir, Recht zu schaffen"
Dorothee Sölle	"In dieser Nacht"
Dieter Trautwein	"Ehre sei Gott in der Höhe" (Gloria)
	"Einige Leute loben den Frieden"
	"Herr, wie lange noch" (Kyrie)
	"Hoffen heißt, mehr erwarten"
	"Wort, das lebt und spricht"
Gerhard Valentin	"Die Weisen sind gegangen"
Wilhelm Willms	"Den du, o Jungfrau" (Freudenreicher Rosenkranz) "Einer bin ich, einer bist du"
	"Ein Träger sagt zum andern" (Lastenträgerlied) "Erde, kleines Schaukelschiff"
	"Ich möchte mit einem Zirkus ziehn"
	"Ihr fragt, ist das denn wahr"
	"Kann denn das Brot so klein"
	"Leiden, Leiden, Leidenschaft"
	"Liebeserklärung"
	"Lied, das die Welt umkreist"
	"Meine Mutter hat mich ausgesetzt" (Moses-Lied) "Vergiss mein nicht" (Litanei)
	"Wenn meine Seele Heimweh hat"
	"Wie ein Vogel im Nest" (Kyrie)
	"Weizenkörner, Trauben"
	"Wir teilen die Äpfel aus"
	"Wolke, Wolke, dunkle Welt"
Hildegard Wohlgemut	"Gestern abend ging ich aus"
Christa Weiß	"Überdenk ich die Zeit" (Blues)
Rudolf Otto Wiemer	"Es müssen nicht Männer mit Flügeln sein" (Die Engel) "Hört Leute ein Liedlein und das geht so"
	"Jeder Schritt auf dieser Erde"
	"Song von Abraham" .
Diethard Zils	"Schalom, schalom, wo die Liebe wohnt"
Zu alten Texten	"Frohlocket mit Händen, alle Völker" (Psalm 147)

	"Gegrüßet seist Du, Marie" (Liturgie)
Paul Gerhardt	"Ich steh an deiner Krippen hier"
Martin Luther	"Gelobet seist Du, Jesus Christ"
Bibel, Liturgie	"Selig sind, die da hungert und dürstet" (Mt. 6,5) "Deinen Tod, o Herr, verkünden wir" (Kanon)
Liedsätze und Arrangements zu Melodien anderer	"Der Himmel der ist - der Himmel, der kommt" "Gehe ein in deinen Frieden" "Gleich wie mich mein Vater gesandt hat" "Hilf, Herr meines Lebens" "Ich werfe meine Fragen herüber" "Jerusalem-Lied" (Ihr Mächtigen, ...) "Komm, Herf, segne uns" "Lass mich an dich glauben" "Liebe ist nicht nur ein Wort" "Meine engen Grenzen" "Stern über Bethlehem" "Vater unser" (Bibel) "Wer wohnt unterm Schirm des Höchsten" "Wir leben nicht allein vom Brot"

H. 5. Niedergelegte Bearbeitungen, Instrumentierungen, Transkriptionen

-Brahms, Johannes: *Walzer Nr. 15* aus op. 39. Orgelfassung, 1974

-Sweelinck, Jan Pieterszoon: *Zes Variationes - Mein junges Leben hat ein Endt*. Flötenquartett, 1976

-Mendelssohn-Bartholdy, Felix : *Hochzeitsmarsch* aus der Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 61 Nr. 9. Orgelfassung, 1978

-Mendelssohn-Bartholdy, F.: *Praeludium und Fuge VI* aus op. 35. Orgelfassung

-Mussorgsky, Modest: Bilder einer Ausstellung. (Bonn: Forberg 1979)

-Satie, Erik: *1er Prélude du Nazaréen*. Orgelfassung, 1980 (München: Strube 2009)

-Schumann, Robert: *Waldszenen op. 82.* Orgelfassung, 1981

-Schumann, R.: *Träumerei.* Orgelfassung, 1981

-Schönberg, Arnold: aus *op. 19 Nr. 6*. Orgelfassung, 1984 (München: Strube 2009)

-Desmond, Paul: *Take ViF*. Flötenquartett nach „Take Five", 1987

-Rintelius, Conradus Hagius: aus *Die Psalmen Davids,* nach Caspar Ulenberg für vier Stimmen, Düsseldorf 1589. Intavolierung für vier Flöten, 1991

-Lassus, Orlando u. – Rudolph: Drei Stücke aus *Teutsche Geistliche Psalmen mit Dreyen Stimmen* von 1588 nach Caspar Ulenberg. Intavolierung für Flötenquartett, 1991

-Bach, Johann Sebastian: *Fuga ex g-moll*, BWV 542. Flötenquartett, 1993

-Frescobaldi, Girolamo: *Canzona quarta* aus dem zweiten Buch der Toccaten, Canzonen, Capricci von 1637. Flötenquartett, 1993

-Bach, J. S.: *Vor deinen Thron tret ich hiermit*, BWV 688. Flötenquartett, 1995

-Bach, J. S.: *Schmücke dich, o liebe Seele* BWV 654 a. Flötenquartett 1997

-Sweelinck, J. P.: *Fantasia en de mania van en echo* und *Paduana lacrimae.* Flötenquartett, 1997

-Dowland, John: *Variationen über ‚Flow my tea*rs'. Flötenquartett, 1997

-Vierdanck, Johann: *Zwei Capricci für zwei Cornetti.* Zwei Klarinetten, 1998

-Desprez, Josquin: *Exemplum für vier* aus *Musicae practicae des Johannes Orydrius*, Düsseldorf 1557. Flötenquartett, 1998

-Bach, J. S.: *Johannespassion* von Johann Sebastian Bach. Rekonstruktion der Einrichtung von Robert Schumann für die Aufführung in Düsseldorf 1858.[636] Chor u. Orchester, 2000

-Eccard, Johann: *Der Heilig Geist vom Himmel kam.* Einrichtung für Orgel 2001

-Eccard, J.: *Übers Gebirg Maria geht*. Einrichtung für Orgel, 2001

-Eccard, J.: *Es ist viel Not vorhanden.* Einrichtung für Orgel, September 2001

-Schütz, Heinrich: *Weihnachtshistorie.* Neu-Instrumentierung und Komplettierung für gemischten Chor, 3 Solisten, 2 Violinen, 2 Saxophone, Akkordeon, Harfe, Kontrabass und Marimba, 2001[637]

-Schütz, H.: *Herr, auf dich traue ich* nach den Regeln des Schütz-Schülers Christoph Bernhard koloriert, 2002

-Bach, J. S. : *Inventionen 1, 8 und 14.* Zwei Klarinetten, 1998

-Bach, J. S. : *Kunst der Fuge* als Orgelprobe für zwei Spieler, 2006

-Bach, J. S./Blarr, O. G.: *Kunst der Fuge, Contrapunktus 14*. Komplettierung, 2006

-Mozart, Wolfgang Amadeus/ Blarr, O. G.: *Drei Kadenzen zum Konzert für Flöte und Harfe.* 2007

-Peu d'Argent, Martin: *Dux optatus ad es,* Motette aus den Cantiones Sacrae, Düsseldorf 1515, Orgelfassung 2007

-Webern, Anton: *Orchesterstücke op. 10*. Orgel und Schlagzeug, 2009

(weitere Bearbeitungen als Tonaufnahmen, siehe dort S. 384f.)

[636] Uraufführung der Rekonstruktion auf dem Schumannfest Düsseldorf 24.06.2000 in der Tonhalle in Düsseldorf. Ltg. Oskar Gottlieb Blarr. Wiederholung der Blarrschen Rekonstruktion u.a. in Remscheid, Bad Homburg, Heidelberg, Zwickau, München, Berlin.

[637] Uraufführung, Leitung Martin Schmeding, in der Neanderkirche Düsseldorf am 8. Dez. 2001

I. Verzeichnis der Tonaufnahmen

Lobe den Herren. I love to praise de Lord. (I. Folge).
Psalmen, neue Lieder und Spiritualsätze. Chor, Spiritualgruppe und Studio-Combo der Neanderkirche Düsseldorf; Leitung: Oskar Gottlieb Blarr
Life records D 1114 (1964)

Lobe den Herren. I love to praise de Lord. (II. Folge).
Psalmen, neue Lieder und Spiritualsätze. Chor, Spiritualgruppe und Studio-Combo der Neanderkirche Düsseldorl; Leitung: Oskar Gottlieb Blarr
Life records E 603 (1965)

Beiträge zur neuen Kirchenmusik:
Blarr, O. G.: Die Heilung der zehn Aussätzigen (1960): Evangelienmusik nach Lukas 17,11-19; für 5 Stimmen und 4 Instrumente/Osterperikope (1963); für Sopran, Bariton, 7 Instrumente und 2stg. gem. Chor über ein Thema von Olivier Messiaen/Das Magnificat (1965); für Mezzosopran, Tenorsaxophon, Klarinette, Sprecher und Cembalo; in der Textübertragung von Jörg Zink/ Hommage (1963): Organa in Zeitoktaven, Aliquotstimmen und farbigem Hausehen über den Choral ,,O gläubig Herz gebenedei"; für Orgel. Gabrielle Treskow, Sopran; Ursula Terhoeven, Mezzosopran; Rolf-Dieter Krüll, Baß; Werner Brenneke, Tenorsaxophon; Friedemann Hanke, Sprecher; Vokalquintett, Chor und Instrumentalensemble der Neanderkirche Düsseldorf; Leitung: Oskar Gottlieb Blarr
Life records F 104 (1966)

Denn er hat Wunder getan:
Musik aus den ‚Gottesdiensten für junge Leute' in Düsseldorf. Ursula Terhoeven, Knut Kiesewetter, Gesang; Edelhagen-Combo und Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Leitung: Oskar Gottlieb Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 504 (1968)

Free Music & Orgel:
Blarr, O. G.: Da pacem (1968): drei Plakate für Orgel und Sprecher. Texte von Ingeborg Bachmann, Rudolf Otto Wiemer und Eva Zeller/ Kyrie für Orgel und free music ensemble (1968)/ Psalmus für Orgel, free music ensemble und Sprecher. Texte von Ernesto Cardenal (1968). Edgar M. Böhlke, Sprecher; Free music quartett; Leitung: Pierre Courbois; O. G. Blarr, Orgel
Düsseldorf: Schwann ams-studio 505 (1969)

Blarr, O. G.: *Vater unser.* Bora Rokovic; Peter Trunk; Dai Bowen; Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Leitung: O.G. Blarr
Schwann ams-studio 14003, Single-Schallplatte

Musica sacra nova:
Blarr, O. G.: Canticum Simeonis (1967/68). Lobgesang des Simeon für 8-stimmigen gemischten Chor a cappella./ Werke von Arnold Schönberg, Anton Webern, Olivier Messiaen, Krystzof Penderecki u.a.. NCRV-Vocaal-Ensemble, Hilversum; Leitung: Marinus Voorberg
Düsseldorf: Schwann ams-studio 601 (1970)

Musica Sacra Nova III - In Memoriam Bernd Alois Zimmermann:
Blarr, O. G.: Trinité (1963): musica sacramenti für drei Vibraphone. / Werke von Bernd Alois Zimmermann, Georg Kröll, Gruppe 8 (Bojidar Dimov, Georg Höller, Hans Ulrich Humpert, Georg Kröll, Heinz Martin Lonquich, Manfred Niehaus, Rolf Riehm). Dirk Schortemeier, Bariton; Georg Kröll, Celesta; Othello Liesmann, Ulrich Heinen, Violoncello; Hans Meiners, Kontrabass; Hans Ulrich Humpert, Marimba, Vibraphon; G. Höller, H.

U. Humpert, Orgel; Heinz Martin Lonquich, Klavier, Friedbert Haus, Günther Klein, Hans Joachim Schacht, Vibraphon; Gerard Ruymen, Viola; Manfred Niehaus, Viola d'amore; Ensemble Musica sacra Nova, Düsseldorf; Produktion und Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 603 (1971)

Ökumenische Beatmesse ‚Liebe ist nicht nur ein Wort'
von Eckart Bücken; Peter Janssens; Oskar Gottlieb Blarr. Jutta Hahn, Eckart Bücken, Gesang; Peter Janssens, Orgel u. Piano; Chöre der Neanderkirche und Thomaskirche Düsseldorf; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 451 (1972)

In dieser Nacht:
Lieder zum Thema Weihnacht von Choral Brother Ogo; Peter Janssens u. a.. Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Kinderchor Solingen-Ohligs; Oskar's Churchtett; Peter-Janssens-Group; Altstadt-Studio-Combo; Leitung: Oskar Gottlieb Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 452 (1972)

Jazz im Gottesdienst (1964-1967):
Peter Janssens; Oskar Gottlieb Blarr u.a.. Kurt Kiesewetter, Inge Brandenburg, Ursula Terhoeven, Gesang; Chor der Neanderkirche Düsseldorf (u.a.); Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 321 (1972)

Folklore und Beat (1966-1970):
Oskar Gottlieb Blarr; Rolf Schweizer; Peter Janssens u.a.. lnge Brandenburg, Gesang; Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Studio-Combo Düsseldorf; Oskar's Churchtett; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 323 (1972)

Nicht vom Brot allein:
Neue Geistliche Lieder des Deutschen Evangelischen Kirchentages, Düsseldorf 1973: Choral Brother Ogo; Klaus Landauer; Hansgeorg Koch u.a.. Inge Brandenburg u.a. Gesang; Dionysius-Chor, Krefeld; Chor der Neanderkirche, Düsseldorf; Leitung: O. G. Blarr u.a.
Düsseldorf: Schwann ams-studio 453 (1973)

Song of love:
Lieder zu Texten aus dem Hohen Lied der Liebe von Wilhelm Willms; Peter Janssens; Hansgeorg Koch und Choral Brother Ogo. Jutta Hahn, Marc Anthony, Gesang; O. G. Blarr Blockflöte u. Fender-Piano u.a.
Düsseldorf: Schwann ams-studio 457 (1973)

Brot für die Welt:
Entwicklungspolitische Songs von Klaus Landauer; Choral Brother Ogo; Peter Janssens u.a.. Inge Brandenburg, Bill Ramsey, Gesang; Studio-Orchester Godorf; Dionysius-Chor; Krefeld; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf, Schwann ams-studio 310 (1974)

Liebe ist nicht nur ein Wort, Gloria u.a. :
Peter Janssens; Choral Brother Ogo u.a.. Inge Brandenburg, Jutta Hahn, Gesang.; Edelkötter Popsingers; Chor der Neanderkirche Düsseldorf u.a..
Düsseldorf: Schwann ams-studio 305 (1974)

Damit der Mensch nicht Opfer des Menschen sei:
Meditation in sieben Stationen. Jutta Hahn; Hubertus Raabe; Diethard Zils; Edelkötter Singers; Ludger Edelkötter; Piet Janssens Beat Band; Chor der Neanderkiche Düsseldorf, O. G. Blarr
Düsseldorf, Schwann ams-studio 307 (1974)

Strawinsky, Igor F.: *Geistliche Musik I*.
John Alldis Choir London; Leitung: J. Alldis, Dir.; Vocal- und Instrumentalensemble des "Strawinsky-Fest 1971 Düsseldorf"; Leitung: O. G. Blarr
Schwann ams-studio 604-1.1' (1971)
Düsseldorf: Koch Schwann 313050, CD (1974)

Strawinsky, Igor F.: *Geistliche Musik II*.
Rachel Yakar, Sopran; Ingeborg Reichelt, Sopran; Frauenchor der Neanderkirche, Düsseldorf; Ensemble Strawinsky-Fest, Düsseldorf; Ensemble Musica Sacra Nova, Düsseldorf; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 606 (1974)

„…und siehe, wir leben":
Ökumenische Beatmesse zum Mitsingen von Choral Brother Ogo; Hans Georg Koch. Inge Brandenburg, Dorothea Krauße, Gesang; Chor der Neanderkirche, Düsseldorf; Junger Chor Wersten, Unterrath und Garath Düsseldorf; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Schwann ams-studio 520 (1975)

Orgelstadt Düsseldorf:
Blarr, O. G. : Seufzer für BAZI (1971). Werke von Günther Becker, Johannes Matthias Michel, Herbert Callhoff, Heinz Orlinski, Jürg Baur. Oskar Gottlieb Blarr, Orgel
Düsseldorf: Schwann ams-studio 4514/4515 (1975)

Bela Bartok auf der Orgel:
Rumänische Volkstänze (1915). Mikrokosmos V / Sonatine über Themen der Bauern in Transsylvanien (1915)/ Für Kinder (1908/09)/ Klänge der Nacht(1926)/Mikrokosmos VI
Oskar Gottlieb Blarr, Orgel
Düsseldorf: Schwann AMS 2051 (1976)

Mussorgsky, Modest: *Bilder einer Ausstellung*.
Übertragung für Orgel von Oskar Gottlieb Blarr. O. G. Blarr, Orgel
Schwann VMS 2050-LP (1977)
Düsseldorf: Schwann 11050-CD (1985)

Fünf Brote und zwei Fische.
Kinderbeatmesse von Peter Janssens; Christoph Lehmann; Choral Brother Ogo u.a.. Hannegret Koslowsky, Dorte Nielsen, Clarissa Wimmer, Gesang; der Ökumenische Jugendchor Düsseldorf; Altstadt-Studio-Combo Düsseldorf
Düsseldorf: Thomas-Verlag tvd 7706, LP (1977)
Thomas·Verlag tvd 7706, MC

Einer trage des anderen Last:
Lateinamerikanische Beatmesse zum Deutschen Evangelischen Kirchentag, Berlin von Oskar Gottlieb Blarr; Peter Janssens u.a.. Los Andariegos Düsseldorf; Wild Cats Mainz; Oskars Kirchenmäuse; Margret Blarr, Stefan Vesper, Michael Wichelhaus, Sprecher
Düsseldorf: Thomas-Verlag tvd 7703 (1977)

Laßt uns das Lied singen. Nicht vom Brot allein u.a.:
Erna Woll; Peter Janssens; Oskar Gottlieb Blarr u.a.. Oskar's Kirchenmäuse; Oskar's Churchtett; Chor der Neanderkirche Düsseldorf
Düsseldorf: Schwann-studio 308 (1977)

Pepping, Ernst: *Das große Orgelbuch*.
Chor der Neanderkirche, Düsseldorf: Leitung O.G. Blarr; Christian Schlicke, Orgel
Düsseldorf: Schwann AMS 4516/17 (1977)

Orgel und Dudelsack:
Improvisationskonzepte. O. G. Blarr, Orgel; Peter Rübsam, Dudelsack
Schwann VMS 2049, LP (1978)
Düsseldorf: Koch Schwann 31602, CD (1988)

Strawinsky auf der Orgel:
Übertragungen für Orgel von Oskar Gottlieb Blarr:
Pastorale /Cantique/Drei leichte Stücke/L'histoire du soldat (Grand choral)/ Sinfonien für Blasinstrumente/ Epitaphium/ L'oiseau de feu, Berceuse et Final u. a.. O. G. Blarr, Orgel
Düsseldorf: Schwann AMS 2047 (1978)

Johann Sebastian Bach für die Orgel entdeckt:
Transkriptionen von Oskar Gottlieb Blarr: Toccata D-Dur, BWV 912/ Kantate ‚Gott der Herr ist Sonn' und Schild' BWV 79/ Agnus Dei, BWV 232/ Kantate ‚Schafe können sicher weiden' BWV 208/ Kantate ‚Du Friedensfürst Herr Jesu Christ' BWV 143/ Ricerare á 6 aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 / Motetten ‚Jesu meine Freude'; ‚Gute Nacht, o Wesen' BWV 227. O. G. Blarr, Orgel
Düsseldorf: Schwann AMS 2612 (1979)

Johann Sebastian Bach für die Orgel entdeckt:
Ingo Harden befragt Oskar Gottlieb Blarr zu seinen Orgeltranskriptionen
Düsseldorf, Schwann AMS 1103 (Werbeplatte ohne Jahrgang)

Exodus, zur Hoffnung berufen:
Lieder aus der Beatmesse zum 18. Deutschen Evangelischen Kirchentag, Nürnberg 1979 von Oskar Gottlieb Blarr; Peter Janssens; Christoph Lehmann u.a.. Gabi Ibe, Michael Erb, Rainer Ibe, Andreas Schmidt, Gesang; Oskars Kirchenmäuse; Altstadt-Studio-Combo, Düsseldorf
Düsseldorf: Thomas-Verlag tvd 7904 (1979)

Medek, Tilo: *Schattenspiele*.
Komponistenportrait. Collegium Vocale Köln; Leitung: Wolfgang Fromme; Siegfried Palm, Violoncello; Oskar Gottlieb Blarr, Orgel; Wolfgang Preissler, Marimbaphon
Düsseldorf: Schwann AMS 1026 (1980)

Transkriptionen V:
Orgelübertragungen von Oskar Gottlieb Blarr. Erik Satie: Cinq grimaces op. posth., Première prelude du Nazaréen, Premier pensée rose et croix, Les fils des etoiles, En habit de cheval / Arnold Schönberg: Sechs kleine Klavierstücke op. 19 / Henry Dixon Cowell: The tides of Manaunaun, Exultation / Josef Matthias Hauer: Sieben kleine Stücke op. 3/ Anton Webern: Kinderstück, Variationen für Klavier op. 27
Düsseldorf: Schwann AMS 2094 (1981)

Stücke aus Jerusalem:
Blarr, O.G.: Lieder aus Jerusalem für Sopran, Harfe und Orgel *(1981/82*)/ Schaallu Schlom Jeruschalajim - Bittet um Frieden für Jerusalem, Sonate für Orgel (1981).Cilla Grossmeyer, Sopran; Mechthild Rohrmus, Harfe; Oskar Gottlieb Blarr, Orgel
Schwann ams 2617 (1984)
Düsseldorf: Koch Schwann CD 315011 GI (1983)

Orgellandschaft Ostpreußen:
Oskar Gottlieb Blarr spielt Werke ostpreussischer Komponisten an Orgeln in Frauenburg, Heiligenlinde, Allenstein, Heilsberg, Mohrungen, Dietrichswalde, Mehlsack, Schippenbeil, Hirschfeld und Lötzen. Blarr, O. G.: Hommage für Orgel (1963) ‚Amsel auf dem Dach'/. Schaallu Schlom Jeruschalajim (1981) ‚Psalmodie'
Detmold, Dabringhaus und Grimm MD+G 01178/79 (1984)
Danziger Orgelmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts.
Marienkirche Danzig. O. G. Blarr, Orgel
Freiburg: Harmonia Mundi + Köln: Westdeutscher Rundfunk HM/IOM 755. 2 LP (1986)
HMC/Helikon 755, 2 CD

Jesus-Passion (1985):
Drei oratorische Szenen für 6 Soli, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester.
Alexandra Panis, Heidrun Heinke, Sopran; Norma Lerer, Alt; Steven Dorn Gifford, Tenor; Joachim Kirschenberg, Friedrich Molsberger, Baß; Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Kinderchor Velbert; Neander-Sinfonietta Düsseldorf; Blechbläser-Ensemble der Clara-Schumann-Musikschule Düsseldorf; Leitung: O. G. Blarr
Düsseldorf: Koch Schwann 313038 K 3, 2 CD (1991), Aufnahme der Erstaufführung 1985

Jesus-Geburt, Weihnachtsoratorium (1991):
Henrik Koy, Sprecher; Petra Hasse, Sopran; Klaus Haffke, Altus; Elisabeth Graf, Alt; Henner Leyhe, Tenor; Andrzej Saciuk, Baß; Vokalensemble 3 Mal Neu; Chor der Neanderkirche Düsseldorf; Neander-Sinfonietta; Leitung: O. G. Blarr.
Detmold: Dabringhaus und Grimm MD+G A3470/71 (1992)

Marimba:
Enthält Blarr, O. G.: Miel de provence, sowie Werke von Keiko Abe; Isaac Albeniz, Minoru Miki, Paul Smadbeck u.a.. Rolf Hildebrand, Marimba; Hugo Read; Saxophon
Erkrath: Cybele 260.101 (1995)

Ausstrahlungen:
Enthält Blarr, O. G.: En Karem Concerto, sowie Werke von Günther Becker; Johannes Fritsch; Hans Werner Henze; Ulrich Leyendecker; Manfred Niehaus; Karlheinz Stockhausen; Manfred Trojahn und Walter Zimmermann
Düsseldorf: Koch 3-5037-0 (1996)

Orgelpunkt Europa, der Abend für Israel:
Blarr, O. G.: Sinfonie Nr. 2 ‚Jerusalem' für Alt, Schlagzeug und Orgel; Werke von Paul Ben-Chaim, Josef Dorfman und Chaim Alexander; Elisabeth Graf, Alt; Josef Koczera, Trompete; Schlagzeugensemble Christian Roderburg; Odilo Klasen, Oskar Gottlieb Blarr, Orgel
Düsseldorf: Eigenverlag (1998)

Kirchenmusik 1500-2000:
Blarr, O. G.: Qui tollis, Seufzer für BAZI. Sowie Werke von Helmut Bornefeld; Herbert Collum; Siegfried Reda; Wilhelm Weismann und Ruth Zechlin. O. G. Blarr; H. Collum; R. Zechlin, Orgel
München: BMG Ariola RCA 74321 (1995)

Neue Flötentöne:
Blarr, O. G.: Sadako Sasai (1998) für zwei Flötisten und Werke von Violeta Dinescu, Hans-Joachim Hespos, Walter Thomas Heyn
Essen: Z.O.O. Verlag, 2001046 (2001)

Das untemperierte Klavier:
Enthält von Blarr, O. G.: ‚Läuten für den Zarewitsch'. Bernd Wiesemann, toy piano
Erkrath: Cybele SACD 160.501 (2003)

Musik & Wort gegen Gewalt:zum Jahr der russisch-deutschen Begegnungen:
Enthält Blarr, O. G.: Kantate ‚Nes ammim' (Zeichen der Völker)nach einem Text aus Jesaja 11 und 12 für Sopran und 16 Streicher, sowie ‚Die russische passion nach Anna von Vitali Khodosch. Leitung O. G. Blarr; Michael Hain; Igor Judin
Düsseldorf: Kunststiftung NRW (2003)

Blarr, O. G.: *Die Orgelwerke von 1954 -2004*:
Schaallu Schlom Jeruschalajim - Bittet um Frieden für Jerusalem, Sonate für Orgel (1981)/Lichuatcha kiwiti adonai- Sei willkommen (1999/2000)/ Kennen Sie die Geschichte der schönen Herzogin aus Düsseldorf (1984)/Dream talk (1972)/Hommage (1963) u.a..Wolfgang Abendroth spielt an den Orgeln der Johanneskirche und der Neanderkirche.
Freiburg: Freiburger Musik Forum 1388-2 (2 CD, 2004)

Hommage à Antonin Dvorak:
Enthält von Blarr, O. G.: ‚Der Aaronitische Segen' für 4 -5 stg. gemischten Chor. Jugendkantorei Hösel; Leitung: Toralf Hildebrandt
Ratingen: Ars Produktion Schumacher

Blarr, O. G.: *Orgelwerke vol. 3:*
Heilendes Wasser/Sinfonie „Der Lobende"/Holy Tango II
Martin Schmeding an der ‚Europa-Orgel Felix Mendelssohn', Düsseldorf-Oberkassel
Ratingen: ARS Produktion, Ars 38017 (2007)

Die Orgel von St. Peter und Paul in Angerburg/Ermland:
Enthält Blarr, O. G.: Toccata alla rumba. (UA) Sowie Stücke aus den Tabulaturen von Oliva, Danzig, des Jan von Lublin und Jan Fischer. O. G. Blarr, Orgel
Polen: ‚6 dB' (2008)

Die Orgel auf der Burg Lidzbark/Ermland:
Blarr, O. G.: Holy Tango III (2007) (UA),. Sowie Stücke aus den Tabulaturen von Oliva, Danzig, des Matthäus Waissel und Werke von Johann Eccard, Heinrich Albert, Danile Magnus Gronau u.a.. O. G. Blarr, Orgel
Polen: ‚6 dB' (2008)

Die Orgel zu St. Anna in Wartenburg/Ermland:
Blarr, O. G.: ‚Am Bach die Nachtigall' aus ‚Heilendes Wasser' (2004), Holy Tango III (2007). Sowie Werke aus der Tabulatur des Jan von Lublin und der Tabulatur von Oliva und Werke von Jacob Arcadelt; Johann Sebastian Bach; Johann Gottlieb Goldberg; Michal Kleofas Orginski; Louis Lewandowski; Felix Nowowiejski; Jan Janca. O. G. Blarr, Orgel
Polen: ‚6 dB' (2008)

K. Texte von Oskar Gottlieb Blarr

(Anm.: ohne Programmmzettel, Werkanmerkungen o.ä.)

Die Stellung der Orgel im Bewußtsein des musikalischen Düsseldorf, in: *Düsseldorfer Hefte.* Düsseldorf 1961; S. 625-626

Spiritual-Chöre in der Johanneskirche, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1965; S. 30-31

Düsseldorf -Stadt neuer Orgeln, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1965; S. 58-59

Moderne musikalische Formen für den Gottesdienst. Vortrag auf der Studientagung für Komponisten (Musikalische Bildungsstätte, Remscheid, 5.1.1967), Manuskript Privatarchiv Blarr

Neue gottesdienstliche Musik. Sendereihe im NDR vom 19.-25. März 1967.

Moderne Musik in der Kirche. Vortrag im Rahmen der Internationalen Tagung für Orgelforschung ((Stift Ossiach, 25.6.1972), Manuskript Privatarchiv Blarr

Band, Combo, Group, in: *Bausteine für den Gottesdienst*. Hrsg. Jochen Schwarz. Wuppertal 1968; S. 37-43

Zur Uraufführung des Oratoriums „La Transfiguration" von Olivier Messiaen; Bericht von Almut Rößler und O. G. Blarr, in: *Der Kirchenmusiker.* München 1969; S. 181-183

pop oder art -Pluralismus in der Musik. Vortrag am 8. Februar 1970 in Düsseldorf- Kaiserswerth, in: *Lieder am Rande der Bibel*: *Kaiserswerther Protokolle der Arbeitstagung „Zeitansage" für Texter und Komponisten. H*rsg. von Oskar Gottlieb Blarr (u.a.). Regensburg 1971; S. 27-30, 83-85

Anmerkungen zum Orgelwerk von Olivier Messiaen. In: *Messiaen, Olivier: Das Orgelwerk*: Gesamtausgabe. Almut Rößler, Orgel. Düsseldorf 1973 (Schwann ams-studio 351)

Das Klavierwerk von Arnold Schönberg. Vortrag (Haus der Kirche, Düsseldorf, 21.12.1974), Manuskript Privatarchiv Blarr

Gegenwärtige vertonte geistliche Lyrik und neue geistliche Lieder, in: *Neue geistliche Texte -Psalmen, Lieder, Litaneien*. Evangelische Akademie Rheinland-Westfalen, Mühlheim an der Ruhr. Tagung Februar 1974. Protokoll Nr. 357. S. 27-49

Düsseldorf ist eine Orgelstadt, in: *Düsseldorf Magazin*. Düsseldorf 1975. S 37-39

Der Hauptmann von Köpenick ist mit uns. Rede anlässlich der Eröffnung der Notenausstellung zum 4. Zyklus „3 Mal Neu" (Neanderkirche Düsseldorf, 5.11.1975); Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Zeitgenössische Kirchenmusik. Vortrag (Bad Dürkheim/Seebach, 26.10.1976, Evang. Akademie der Pfalz, Kath. Bildungswerk im Bistum Speyer), Manuskript Privatarchiv Blarr

Vom Zeitgeist in der Kirchenmusik, in: *Texte 1, Bischöfliches Ordinariat Limburg*. Limburg 1976. Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Laudatio. Gerhard Schwarz zum 75. Geburtstag. (Neanderkirche Düsseldorf, 24.8.1977)

"Das musikalische Opfer" von Johann Sebastian Bach. Einführungsvortrag (Canisius-Haus Düsseldorf, 15.10.1977) Manuskript Privatarchiv Blarr

Krzysztof Penderecki. Einführung in ein Konzert der Reihe Forum XX (Palais Wittgenstein, Düsseldorf, 21.12.1977) Manuskript Privatarchiv Blarr

Gespräch über Improvisation aus Anlaß des 75. Geburtstages von Prof. Gerhard Schwarz. Düsseldorf 1977, Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Das gemeinsame Singen in der ganzen Gemeinde, in: *Das missionarische Wort.* Gladbeck 1977; S. 209- 215

Laudatio. Jürg Baur zum 60. Geburtstag. (Neanderkirche Düsseldorf, 20.9.1978), Manuskript Privatarchiv Blarr

Orgel und neue Musik. (Vortrag auf dem Österreichischen Orgelforum Linz/A, 26.10.1978), Manuskript Privatarchiv Blarr

Schöpfer zeitgenössischer geistlicher Musik. Zum 70. Geburtstag von Olivier Messiaen, in: Der Weg, Kirchenzeitung der evangelischen Kirche im Rheinland vom 28.1.1979

Laßt euch nicht verstummen, Anmerkungen zum neuen Lied der Gemeinde, in: *Dokumentation der Tagung Volksmusik und Kirchenlied*. Berlin 1979; S. 20-24

Neues aus der Orgelstadt, in: *Düsseldorf Magazin*. Düsseldorf 1979, S. 33-35

Der fromme Gesang ist tantiemepflichtig: praktische Folgen des Urteils des Bundesverfassungsgerichts, in: *Neue Musikzeitung*. Regensburg 1979; S. 8

- Nachdruck in: *Musica sacra*. Regensburg 1979; S. 234-235

Transkriptionen, zu meinen Übertragungen für die Orgel, in: *Orgelfest in der Johanneskirche „25 Jahre Beckerath-Orgel*". Düsseldorf 1979

-Nachdruck u. d. Titel: Warum die Organisten sich gerne vergreifen.Vom Arrangement bis zur Paraphrase, was rechtfertigt Übertragung und Transkription? In: *Neue Musikzeitung*. Regensburg 1980; S. 50-51

Der Zusammenhang von Kunstmusik und Volksmusik, in: Dokumentation der Tagung Volksmusik und Kirchenlied. Berlin 1979. S. 6-19

In eigener Sache. Komponistenporträt Oskar Gottlieb Blarr. Vortrag (Städt. Musikbücherei, VHS Düsseldorf, 22.10.1979), Manuskript Privatarchiv Blarr

Einflüsse deutscher Mystik bei Bach: Kantate 140; Nachklang jüdischer Kulttänze bei Bernstein; Chichester Psalmen. Vortrag (Rudolf Harney-Haus Düsseldorf, 17.11.1979), Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Einführung und Analyse zu Pierre Boulez: Improvisation sur Mallarme I + II. Vortrag (Palais Wittgenstein, Düsseldorf 17.10.1979), Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Orgelimprovisation heute, in: *Orgelmusik im Vakuum zwischen Avantgardismus und Historismus.* Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht. Murrhardt 1980; S. 77-94

Kennen Sie Medek? Über die Orgelfalte eines vielfältigen Komponisten, in: *Ars organi*. Berlin 1981; S.16-24

- mit Kersken, Theodor*: Orgelstadt Düsseldorf: Instrumente, Spieler, Komponisten* Düsseldorf 1982

Orgelstadt Düsseldorf: Musikgeschichte zwischen Pfeifen und Registern, in: *Fermate*. Köln 1982; S. 15-17

Die Düsseldorfer Orgelszene gestern und heute: eine Suite in fünf Sätzen, in: *Ars organi*. Berlin 1982; S. 71-78

Oiseaux exotiques. in: *Musikkonzepte 28, Themenheft Olivier Messiaen*. Hrsg. von Heinz Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1982. S. 108-122.

Die Bibel vom Singen und Spielen. Vortrag (Erlöserkirche Jerusalem 1982, Düsseldorf 1984) Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Er wurde nur zum Orpheus in der Mönchskutte: Martin Luther und die Musik - Wirkungen bis in die Gegenwart, in: *Neue Musikzeitung*. Regensburg 1983. S. 1 u. 9

Musik für Martin Luther, in: *Programmheft der Johanneskirche*. Düsseldorf 1983, Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Das Orgelwerk von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wolfgang Rübsam, Orgel. Covertext. Düsseldorf 1983 (Schwann ams 718/719)

Chorgesang in der Neanderkirche, in: *Geschichtliche Miniaturen. Neanderkirche Düsseldorf*. Hrsg. von Gunter A. Eberhard. Düsseldorf 1984. S. 137-141

- Einige gottesdienstliche und kirchenmusikalische Denkwürdigkeiten, in: *Geschichtliche Miniaturen;* a.a.O.; S. 41- 46

- Die Orgeln der Neanderkirche in Düsseldorf, in: *Geschichtliche Miniaturen,* a.a.O.; S. 25-39

Günther Beckers Ostermusik. „Magnum mysterium". Vorläufige Anmerkungen, in: *Musik und Kirche.* Kassel 1984; S. 179-184

- Nachdruck in: *Der Komponist Günther Becker: eine Dokumentation.* Hrsg. von der Musikbücherei der Stadtbüchereien Düsseldorf. Düsseldorf 1989. S. 47- 62

Gustav Mahler lebt, in: *Programmheft zum 3. Symphoniekonzert*, Tonhalle Düsseldorf, 18./19./21. Oktober 1984.

Gustav Mahler: Das klagende Lied. Einführungsvortrag zum städtischen Sinfoniekonzert. (Tonhalle, Düsseldorf, Oktober 1984) Manuskript Privatarchiv Blarr

Oskar Gottlieb Blarr jagt Abbé Vogler. Der Düsseldorfer Orgelkrimi. in: *Das große Düsseldorf Buch 84/85*. Hrsg. Klaus Hang, Düsseldorf 1984. S.54 – 66

Johann Sebastian Bach: Präludium und Fuge Es-Dur für die Orgel in der Instrumentierung von Arnold Schönberg, in: *Programmheft zum 8. Symphoniekonzert*, Tonhalle Düsseldorf, 28. Febr./ 1. März 1985.

Contemporary organ music. Vortrag (Rubin Academy, Tel Aviv 29.4.1985) Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Zahlen, Symbole und sprechende Motive in Bachs Kirchenmusik: aufgezeigt an der Kantate 137 "Lobe den Herren". Vortrag (Düsseldorf, 7.5.1985) Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Anmerkungen zur Jesus-Passion, in: *Programmheft zur Uraufführung der Jesus-Passion,* Johanneskirche Düsseldorf, 7.Juni 1985

Festrede im Eröffnungskonzert des 4. Düsseldorfer Messiaen-Festes 29.10. - 4.11.1986 (Johanneskirche, Düsseldorf 29.10.1986), Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Anmerkungen zur Uraufführung der Orchesterfassung des "En Karem-Concerto", in: *Programmheft zum 10. Symphoniekonzert der Tonhalle Düsseldorf,* 7./8./10. Mai 1987

Den Glauben komponieren -Konfession und Kirchenmusik heute. Vortrag (Veranstaltungsreihe „Glaube und Musik" der Volkshochschule der Stadt Bonn und der Evangelischen Kreuzkirchengemeinde, 19. September 1988) Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Lebenslauf, autobiographischer Vortrag beim Rotary-Club Düsseldorf-Pempelfort, 18.Mai 1989. Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Zwischen Schöpfertum und Lehrer-Pflicht: dem Komponisten Günther Becker zum Abschied, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1989. S. 16

Friedrich von Spee und die Düsseldorfer Liederkomponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, in: *Die Bilker Sternwarte*. Düsseldorf 1990. Heft 3., S. 68-74

Die Welt als Klang und Verklärung - Überlegungen zur Instrumentation von „Rheingold", in: *Programmheft der Deutschen Oper am Rhein zu: „Der Ring des Nibelungen / Das Rheingold" von Richard Wagner*. Düsseldorf 1990; S. 1 - 5

Vorwort des Komponisten (zum Weihnachtsoratorium "Jesus-Geburt''). In: *Programmheft zur Uraufführung von „Jesus-Geburt"* am 7. Dezember 1991 in der Johanneskirche Düsseldorf

„Süße Verse -zarte Noten", Anmerkungen zu Friedrich Spee und seinem Verhältnis zur Musik. In: *Friedrich Spee von Langenfeld* (1591-1635). Hrsg. von Karl-Jürgen Miesen.

Düsseldorf: Droste 1991. S. 100-109 (Veröffentlichungen des Heinrich-Heine-Instituts, Düsseldorf)

Zur Sinfonie Janusz Korczak, Einführungsvortrag (Tonhalle Düsseldorf 30. Sept.1992, zum Sinfoniekonzert der Düsseldorfer Sinfoniker am 1./2./4. Okt. 1992) Manuskript Archiv Blarr

Symphonie "Janusz Korczak", in: *Tonhalle-Magazin*. Düsseldorf Oktober 1992. S. 44 -47

Janusz Korczak: Arzt, Pädagoge, Märtyrer. Vortrag(Rotary-Club Düsseldorf-Pempelfort, 24.Sept.1992) Manuskript Archiv Blarr

Kirchenmusik in Düsseldorf, in: *Evangelische Kirchen und kirchliches Leben in Düsseldorf: eine Präsentation der Gottesdienststätten mit Baubeschreibungen, Bildern und Beiträgen zur kirchlichen Stadtgeschichte.* Hrsg. von Rudolf Mohr. Düsseldorf 1993. S. 197-204

Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert Vortrag (Rotary-Club Düsseldorf-Pempelfort, 18.Mrz.1993) Archiv Stadtbücherei Düsseldorf

Neue Musik in den Kirchen von NRW, Ansätze einer Bilanz, in: "*Zeit Klänge*", Hrsg. vom Landesmusikrat NRW. Köln 1996; S. 69 - 83

Klingende Theologie der Versöhnung. Beiträge zum Thema Oratorium, in: *Kulturtip Musik aus NRW*, Düsseldorf 1997

Apokalyptischer Nachklang und Prophetie in der Musik des 20. Jahrhunderts, in: *Wort und Antwort.* Düsseldorf 1997

Joachim Neander. Sein Leben , seine Lieder, sein Tal. Hrsg. von Helmut Ackermann und Oskar Gottlieb Blarr. 2. Aufl. Düsseldorf 2000, 3. Aufl. Düsseldorf 2005

Aus einem Jahr auf Probe wurden 40 Jahre, in: *„Zeitzeugen"* Grupello Verlag, Düsseldorf 2001.

Near Easter Elements. Komponieren aus meiner Beziehung zu Israel, in: *Organ - Journal für die Orgel*. Mainz 2001, Heft 1

Von Singbewegung zur neuen Musik, in: *Festschrift zum 100. Geburtstag von Gerhard Schwarz*. Hrsg. von Ulrich Cyganek und Gerhard Luchterhandt. Kassel 2002

Schon damals war klar. Bei Aring läuft Neues, in: *Festschrift zum Jubiläum der Kantorei an der Stephanuskirche Düsseldorf-Wersten*. Düsseldorf 2002

Gutes tun durch Orgelspiel, 40 Jahre Sommerliche Orgelkonzerte. Eine Dokumentation. Hrsg. vom Evangelischer Kantorenkonvent, Düsseldorf 2004

Ein Teil später Wiedergutmachung. Die neue Europa-Orgel „Felix Mendelssohn", in *Organ - Journal für die Orgel*. Mainz 2004, Heft 3

Nomen est omen. Europa-Orgel „Felix-Mendelssohn", in: *Festschrift zur Orgelweihe der Auferstehungskirche Düsseldorf-Oberkassel*. Düsseldorf 2004, S. 16 ff.

Jerusalem - Die Mutter meiner Musik, in: *Jüdische Musik und Musiker im 20. Jahrhundert.* Schriften zur Musikwissenschaft, hrsg. von Wolfgang Birtel, Joseph Dorfmann, Christoff Hellmut Mahling. Mainz 2006.

Der Rheinische Liederfrühling, in: Gedenkschrift für Uwe Seidel, Düsseldorf 2007

Über die Würde und Schönheit der Orgel. Sauer - Orgelbau einst und jetzt. Festrede anlässlich der Feier 150 Jahre Wilhelm Sauer Orgelbau in der Philharmonie Frankfurt/Oder 6.0kt. 2007, in: *Sauer-Nachrichten Nr. 3*. Frankfurt/Oder 2007

Nachruf auf Uwe Seidel, in: *Musica e Vita*, Ensdorf/Opf. 2008 (Nr. 2/2008) Gedenkblatt für Wilfried Michel, in: *An Möhne, Röhr und Ruhr*, hrsg. vom Heimatbund Neheim-Hüsten e.V., Neheim-Hüsten 2007, Heft 40

‚Orgelstadt Düsseldorf', ein Immerwährender Kalender, Bilder, Texte, Noten. Düsseldorf, Grupello Verlag: 2009

Kleine Rezeptions-Geschichte der Neander-Lieder, in: *Bundes-Lieder und Danck-Psalmen*. Faksimile-Ausgabe. Bremen 2009

Laudatio für Josef Tal. Vortrag (Symposion der Akademie der Künste Berlin, Kaminiec/Pl, 18.9.2010) Manuskript Archiv Blarr

Ein Oratorium zur Himmelfahrt, in: *Jerusalem, Gemeindebrief-Stiftungsjournal*. Jerusalem 2011, Heft 4, S.31-32

L. Schriften und Aufsätze über Blarr

(*Anm.: Übliche Konzertkritiken und Mitteilungen der Tagespresse werden in der Regel nicht aufgeführt.*)

Backes, Hermann: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel 2000

Bade, Manfred: Traum von einer europäischen Klangsynthese, Oskar Gottlieb Blarr, in: *Düsseldorfer Hefte*, Düsseldorf 1998 (Heft 43, S. 30-33)

Beck, Georg: Als Mensch leben: Oskar Gottlieb Blarr, langjähriger Kirchenmusiker an der Neanderkirche, wurde 70 Jahre alt, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 2004; (Heft 49, S. 18-19)

Beck, G.: Ostpreußischer Zugvogel, in: *Rheinische Post*, Düsseldorf vom 10.5.2004

Beck, G.: Prinzessinnen-Wunder vom Rhein – Eine Düsseldorfer Kirchengemeinde erkämpft sich eine Orgel-Rekonstruktion, in: *nmz-online* vom 17. Dez. 2013, Regensburg 2013

Beckmann, Klaus: *Repertorium Orgelmusik*. Moos am Bodensee 1994. S. 232

Berek, Heinz: *Viola d'amore.* Kassel 1986

Blankenburg, Walter u.a., Hrsg.: *Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart*. Kassel 1968

Burbach, Hermann Josef: Aufgaben und Versuche, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer. Kassel 1972/76; Bd. II

Camp, Johannes: *Blarr, seine Musik*. Düsseldorf o. J. (Hausarbeit, Handexemplar aus Blarrs Besitz)

Dorfmüller, Joachim: Oskar Gottlieb Blarr, Komponist und Kirchenmusiker, in: *Rheinische Musiker, 9. Folge.* Hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1981 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 129)

Dorfmüller, Joachim: *Zeitgenössische Orgelmusik 1960-1983*. Wolfenbüttel 1983

Fischer, Kurt von: *Musik zwischen Kunst und Kirche*. Kassel 1997 (S. 127-130)

Girth, Peter, Hrsg.: *Düsseldorfer Symphoniker, in 125 Jahren gespielt. Komponisten, Werke 1864-1989*. Düsseldorf 1989 (S.12)

Glossner, Herbert: Was die Orgel alles kann, zu Oskar Gottlieb Blarrs Übertragungen, in: *Fono forum*. 1979. (Heft 2, S. 40)

Groeg, Otto J., Hrsg.: *Who's Who in the Arts*. Ottobrunn 1975

Hildemann, Wolfgang: Johann-Wenzel-Stamitz-Preis. Laudatio auf die Preisträger, Ehrengabel für Oskar Gottlieb Blarr, in: *Die Künstlergilde*. 1978. (Heft 5/6, S. 4-5)

Heinke, Claus-Ulrich: *Atempause in Jerusalem. Annäherung an eine Person - Oskar Gottlieb Blarr.* Sendemanuskript des Fernsehfilms, Mainz 1982

Heister, Hanns-Werner u. Sparrer, Walter-Wolfgang, Hrsg.: *Komponisten der Gegenwart*. München 1992

Henderson, John: *A Directory of Composers for Organ.* 3. Aufl., Swindon (GB) 2005

Hiekel, Jörn Peter: Begegnung Berlin -Düsseldorf. (Blarrs Trutz·Nachtigall u.a.), in: *Tonhalle Magazin*. Düsseldorf 1988 (Heft 7, S. 480-486)

Honegger, Marc und Massenkeil, Günther: *Das große Lexikon der Musik in acht Bänden*. Freiburg 1978

- auch als aktualisierte Taschenbuchausgabe: Freiburg 1987

Horn, Gudrun: Orgel-Traditionen: Schallplattenprojekt Düsseldorfer Kirchenmusiker (Blarr, Orlinski), in: *Fermate*. Münster 1985. (Heft 4, S. 14)

Horn, Wolfgang: Eine Oase alter und neuer Musik. Drei Tage und Nächte "Musica perpetua" in der Neanderkirche, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1978. (Heft 15, S. 11-12)

Horn, Wolfgang: Mystische Reflexion in Noten, 3. Düsseldorfer Messiaen-Fest, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1979 (Heft 2, S.7-8)

Horn, W.: Bearbeitungen, in: *Musik und Kirche*. Kassel 1979. (Heft 2, S. 89-90)

Horn, Wolfgang: Orgelmusik nach Feierabend, in: *Musik und Kirche*. Kassel 1979. (Heft 2, S. 96-97)

Horn, Wolfgang, Rolf Willhardt: *Rheinische Symphonie: 700 Jahre Musik in Düsseldorf*. Münster 1987

Horn, Wolfgang: Anknüpfung und Verfremdung, zeitgenössische Aspekte zu Bachs Musikalischem Opfer, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1978. (Heft 4, S. 14-15)

Huy, Stefan: Oscars Kirchenmäuse, in: *Prisma* vom 7.7.1977

Iuliano, Pasquale: Interview mit O. G. Blarr zur Uraufführung der Sinfonie IV, Kopernikus, in: *Internetmagazin xity.de* .Düsseldorf 2011(vom 7. Oktober), URL: www.xity.de/nachrichten/oskar_gottlieb_blarr_-sternenmusik_im_planetarium_id1773045.html, Abruf 20. 9.2013

Kim, Yoe Rang: *Oskar Gottlieb Blarr*, *ein zeitgenössischer Komponist geistlicher Werke, Betrachtungen zu Leben und Werk anhand des Konzertes „Kol haneschamah" für Orgel, Männerchor und Orchester*. Düsseldorf 2002 (Hausarbeit im Rahmen des Kirchenmusikexamens an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf)

Kowald, Cäcilie: *Das deutschsprachige Opernlibretto 1945-2000, Annäherung an eine vernachlässigte Gattung.* Berlin 2007 (Dissertation TU Berlin)

Korfmacher, Peter: *Die „Jesus Passion" von Oskar Gottlieb Blarr.* Referat zum Proseminar an der Universität Köln: Musik nach 1945. Köln 1989

Korfmacher, Peter: 20 mal ‚3 Mal Neu': Oskar Gottlieb Blarr in der Neanderkirche, in: *Fermate*. Köln 1991. (Heft 4, S. 69)

Korfmacher, Peter: ... in Düsseldorf geblieben: Oskar Gottlieb Blarr feierte seinen 60. Geburtstag, in: *Fermate*, Köln 1994 (Heft 13, S. 8-10)

Korfmacher, Peter: Überrumpelung und Kunstwillen, in: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Monographie zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Jutta Scholl. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien); S. 31 ff.

Krellmann, Hanspeter: Ist der Weg zu Gott steinfrei? In: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1969 (Heft 8, S. 29-32)

Krellmann, Hanspeter: Ein großer Konservativer: zum Messiaen·Fest in der Johanneskirche, in: *Düsseldorfer Hefte.* Düsseldorf 1969. (Heft 2, S. 21-22)

Krolzig, Günter: Zum unbekannten Strawinsky, Vorstoß in musikalisches Neuland beim Strawinsky-Fest 1971, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1971. (Heft 3, S. 8-9)

Krolzig, Günter: Neue Werke in Düsseldorf, in: *Musik und Kirche*. Kassel 1972. (Heft 3, S. 148-150)

Köbernick, Lutz: Chormusik in Düsseldorf IV, Oskar Gottlieb Blarr und seine Musik, in: *Chorszene*. Düsseldorf 1984 (Heft 1, S. 35-36)

Laepple, Lisa u. Neuhaus, Dietrich: Jesus-Passion, Gespräch mit Oskar Gottlieb Blarr, in: *Reformierte Kirchenzeitung*. Wuppertal 1986. (Heft 4, S. 119-123)

Lemaire, Frans C.: *Le destin juif et la musique, trois mille ans d'histoire.* Paris 2001.

Leonhardt, Katja: Oskar Gottlieb Blarrs „Jesus-Geburt", ein Weihnachtsoratorium aus orientalischer Sicht, in: *Musik und Kirche*. Kassel 1992. (Heft 2, S. 113-114)

Lück, Rudolf: *Oskar Gottlieb Blarrs Musikreise nach Jerusalem.* Sendemanuskript einer Hörfunksendung im SDR II vom 13. Apr. 1989. Stuttgart 1989

- vgl. auch: „Jesus-Passion". Sendemanuskript einer Hörfunksendung im WDR III vom 12.Juni 1989, in: *Impressionen einer musikalischen Pilgerreise nach Jerusalem*. Köln 1989

o. Verf.: Mahnungen und Hoffnungen vom Turm, Glockenspieluraufführungen in der Melanchthon-Kirche, in: *Westdeutsche Zeitung,* Düsseldorf, vom 9. Sept. 2007

Marein, Peter: Entwicklungshelfer im Notstandsgebiet, Jubiläums-Zyklus „3 Mal Neu" mit einem Rückblick, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1981. (Heft 9, S. 7-8)

Massenkeil, Günter: Blarr, Oskar Gottlieb, in: *Musiklexikon*, hrsg. von G. Massenkeil. Stuttgart 2005. (2. Aufl.)

Massenkeil, G.: *Oratorium und Passion*. Regensburg 1998/1999 (Handbuch der musikalschen Gattungen, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 10)

Müller, Regine: Evergreen des Glaubens. Oskar Gottlieb Blarr gründete vor 40 Jahren den Neanderchor, in: *Rheinische Post,* Düsseldorf, vom 9. Mai 2001

Müller,R.: Interview mit O. G. Blarr zur Uraufführung der Sinfonie IV „Kopernikus", in: *Programmheft der Uraufführung*. Tonhalle, Düsseldorf 2011

Munzinger, Ernst, Hrsg.: *Internationales biographisches Archiv*. Ravensburg 1997-2013 (http://www.munzinger.de/search/kdg/Oskar+Gottlieb+Blarr/51.html. Abruf 16. Dez. 2013.)

Musik hat immer eine Wurzel in der Erde, Interview Oskar Gottlieb Blarr, in: Der Evangelische Erzieher. Braunschweig 1980. (S. 400-407)

Nierhaus, Friedhelm: Strawinsky auf der Orgel, in: *Audio*. München 1978. (Heft 9, S. 149)

Nossek, Raymund: Konzert in der Orangerie Benrath, Variationen zum königlichen Thema von Baur, Yun, Blarr, in: *Das Orchester*. Mainz 1977. (Heft 7/8, S. 518)

Olivier, Antje: „3 Mal Neu" im Aufwind, in: *Der Weg,* Kirchenzeitung der evangelischen Kirche im Rheinland vom 7. Dez. 1975

Olivier, Antje: Chagall-Fenster vertont. Oskar Gottlieb Blarr schrieb "Klangfarben für Orchester", in: *Musica sacra*. Regensburg 1976. (S. 123-124)

Olivier, Antje: Eine Lücke geschlossen zwischen Reger und der Avantgarde. Zu den Bartók-Übertragungen für Orgel von O. G. Blarr, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1976 (Heft 16, S. 22-23

Olivier, Antje: Die Avantgarde kommt zu Gehör, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1977. (Heft 22, S. 16-17)

Peters, Rainer: Die Summe der Summen; Komponist, Interpret, Organisator: Oskar Gottlieb Blarr, in: *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz 1987. (Heft 5, S. 23-27)

Pfeifer, Klaus-Peter: Mit Windlasso und Widderhorn, "Salut für Doctor Martinus", in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1983. (Heft 24, S. 11-12)

Riemann Musiklexikon: Blarr, Oskar Gottlieb. Hrsg. von Wolfgang Ruf, Annette van Dyck-Hemming. 13. Aufl., Mainz 2012

Schenk, Lis: Die Engel singen aramäisch, zur Uraufführung des Weihnachtsoratoriums von Oskar Gottlieb Blarr, in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1991. (Heft 23, S. 14-15)

Schenk, Lis: Einheit von Singen und Sagen, Oskar Gottlieb Blarr organisiert "Die neue Kürbishütte", in: *Düsseldorfer Hefte*. Düsseldorf 1992. (Heft 6, S. 10)

Schieffer, Hans H.: Oskar Gottlieb Blarrs ,,Jesus-Passion" uraufgeführt, in: *Musik und Kirche.* Kassel 1985. (Heft 6, S. 314)

Schieffer, Hans H.: Schöpferkraft und religiöses Bekenntnis, Oskar Gottlieb Blarrs „Jesus-Passion" beim Kirchentag in Düsseldorf uraufgeführt, in: *Neue Musikzeitung.* 1985. Nr.4. S. 49

Schieffer, Hans H.: Der Gang in die Nacht. Uraufführung von O. G. Blarr (Janusz Korczak) mit den Düsseldorfer Symphonikern, in: *Das Orchester*. Mainz 1993 (Heft 2, S. 155)

Schieffer, Hans H.: Wucher mit prangenden Klängen; Uraufführung von O. G. Blarr (Kol haneschamah) in der Johanneskirche Düsseldorf, in: *Musik und Kirche*. Kassel 1988 (Heft 6, S. 338-339)

Schmidt, Thomas: *Die Jesus-Passion (1985) von Oskar Gottlieb Blarr.* Giessen 1989 (Hausarbeit f.d. Staatsexamen Lehramt an der Justus-Liebig-Universität, Giessen)

Scholl, Jutta und Friedrich, Hannelore, Hrsg.: *Oskar Gottlieb Blarr: eine Dokumentation.* Düsseldorf 1979 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Scholl, Jutta, Hrsg.: *Der Komponist Oskar Gottlieb Blarr, Dokumentation zum 60. Geburtstag*. Düsseldorf 1994 (Schriftenreihe der Musikbibliothek der Stadtbüchereien Düsseldorf)

Thust, Karl Christian: *Das Kirchenlied der Gegenwart*. Göttingen 1976

Vratz, Christoph: Bleierne Schwere und das Seziermesser, zur Uraufführung von "Joseph Süß Oppenheimer", in: *Rheinische Post*, Düsseldorf, vom 8. Sept. 2000

Wallerang, Lars: Die Vögel können alles. Interview mit O. G. Blarr, in: *Westdeutsche Zeitung* vom 6. Mai 2004.

Zenetti, Lothar: *Heisse (W)Eisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche*. München 1966

Zilian, Renate, Hrsg.: *Resonanzen, Oskar Gottlieb Blarr zum Dank.* Düsseldorf 1999 (Schriftenreihe der evangelischen Johanneskirchengemeinde, Düsseldorf)

M. Quellenteil:[638] Gespräche mit Blarr 2010-2012

1. Gespräch am 22. März 2010

1.1. Hinweise auf Elemente der Kompositionstechnik:

modi (auch oktavübergreifend), rhythmische Ketten (vgl. Messiaen), symmetrische Akkorde, Vogelrufe:

- erste Eindrücke noch in Ostpreußen, später bei Aufenthalten in Jerusalem
- Vorbilder bei Heinz Tiessen/Königsberg „Amselseptett“ v. 1917,
- Zusammenhang Orgel + Vögel: Spielvögel des Ktesibios, Palast v. Byzanz

[638] Punkte 1. – 3.: Protokollarische Zusammenfassungen durch den Verfasser der nicht aufgezeichneten Vorgespräche mit Oskar Gottlieb Blarr in seiner Wohnung Düsseldorf, Poststraße 19. Punkt 4. ff.: Anmerkungen Blarrs zu seinen Werken nach Tonaufzeichnungen der Gespräche

1.2. Seine Beziehung zum Schlagwerk:

- Studium Schlagwerk Hannover, Pauker im Jugendsinfonieorchester Niedersachsen (Klaus Bernbacher) 1958-60, bei den „Jeunesse musicales“ Berlin, Beethoven 9. Symphonie.
- weiterer Bezug: Reise nach Bali 1975; Metallerzeugung - Gongherstellung.
- Der Großvater ist Schmied. In „Seufzer für BAZI“ spielt der Organist am Schluß auch Pauke mit „Cis“ als tiefstem Ton.
- Wunsch nach Klangfarben des Schlagwerks in der Orgel, perkussive Tongebung.

1.3. Persönliche Vorbilder:

- Igor Strawinski, Blarr verweist auf „Psalmensymphonie“
- Olivier Messiaen, Blarr verweist auf „Traité d’ rhythme“

(„*Wind und Wasser gibt es bei M. , bei mir auch*...“ Blarr sieht hierin *„Äquivalenzen für weißes Rauschen, farbiges Rauschen*“)

1.4. Zu seiner Rolle als Kantor/Kirchenmusiker:

Blarr verweist auf das Zeugnis Kolbes, Bonhoeffers: Er formuliert als bewussten Kontrapunkt zu Adorno: „*Nach Auschwitz keine Kirchenmusik zu schreiben, wäre Verrat an Kolbe und Bonhöffer*“. Seine Oratorien versteht er als „Jesus – Liebeserklärungen“.

Die „Neuen geistlichen Lieder“ entstanden „*aus der Praxis für die Praxis*“, „haben mit der eigentlichen Kompositionstätigkeit“ nichts zu tun.

1.5. Zu seiner Rolle als Veranstalter:

Blarr nennt Vergleiche/Vorbilder: Händel, Mendelssohn und Boulez

2. Gespräch am 29. November 2010

einleitend Musik zum Anhören: Guillaume de Machaut, Messe de Nostre Dame, älteste Einspielung aus den 30er Jahren; Jacques Offenbach (‚musicien du louvre’) : Concerto militaire 3. Satz, (rekonstruiert)

Blarr spricht kurz über Offenbach und die Domkapelle Köln, die im Wesentlichen damals mit jüdischen Musikern besetzt gewesen sei.

2.1. Über Komponieren für Chor:

Projekt 2011 „Kopernikus“-Oratorium für den Städtischen Musikverein Düsseldor.

Schreiben für eine Kantorei: „*Bremse im Kopf*“, allein: „*Nur Rundfunkchor ist es auch nicht*“, Chormusik braucht Laienchor als Ensemble.

Blarr nennt als Beispiel für hochqualifizierten Rundfunkchor den RIAS Kammerchor Berlin. Er berichtet von der Uraufführung des Osteroratorium: Auftrag des Mannheimer Bachchores, der nach Auskunft des Leiters „leidens- und leistungsfähig“ ist. Während der Proben tritt der halbe Chor aus. Ein Teil kommt zu den letzten Nummern doch wieder. Blarr nennt Strawinsky, speziell das „Canticum sacrum“ als Beispiel für sinnvolle Begrenzung. Ein konkretes Beispiel für Spannung zwischen Rundfunkkammerchor und Laienchor: Woher kommen die jeweiligen Anfangstöne für den Chor?

Historie: Singbewegung, dann kirchlicher Cäcilianismus: „Kirchliche Gesangsvereine“ als Gemeindebild, sie sind der Ursprung des oratorischen Chores. Er nennt Beispiele für Komponisten strengen Anspruches/ ohne Rücksicht: Jörg Herchet, Olivier Messiaen („*Die ‚Transfiguration‘*[639] *ist auch für gehobene Laienchöre nicht ausführbar*“), Penderecki „Utrenja“, Ligeti. Gegenbeispiel sind Strawinsky wie Blarr selbst in: „*schöpferischer Akzeptanz der Begrenzungen*“. Komponieren für die konkrete Situation: „*Die Frage der Professionalität begleitet mich von Anfang an, jetzt (vgl. oben zum Musikverein) auf neuem Niveau*.“

Eine Lösung bietet die „Jesus-Geburt“ über Soli, Favoritchor (Madrigalisten) + Kapellchor wie bei Schütz, ähnlich einem Barockorchester mit Concertino und Ripieno.

Bei der Jesus-Passion erfolgte die Lösung des Problems über den ‚Volksgesangscharakter der Chorparts‘. Der Komponist müsse „*Pädagogische Überlegungen einfließen lassen*“, so über Vorechos quasi „*soufflieren*“. Beim „Himmelfahrts“-Oratorium gebe es (Beispiel) eine „*Schneeflock*e“ der Töne c-es vor dem C-Dur des Chores.

2.2. Zum religiösen Hintergrund u.a. der Oratorien:

Blarr erläutert das Verhältnis von Judentum und Christentum so:

- Alte (pietistische) Auffassung: Die Juden haben durch die Nichtannahme von Jesus den Bund gekündigt, deshalb ist Mission vonnöten: Auffassung des ostpreußischen Pietismus und auch heute noch z.B. des schwäbischen Pietismus.

- neue Auffassung: So vertritt z. B. Heinz Kremers[640] die Auffassung, dass der Bund des Alten Testaments nicht gekündigt sei, von daher die Juden keine Taufe brauchen, stattdessen die Beschneidung substitutiv sei.

- Beschlüsse zum neuen Verständnis des protestantisch-jüdischen Verhältnisses gehen auch vom Synodalbeschluß der Rheinischen Landeskirche 1980 „Zur Erneuerung des Verhältnisses von Christen und Juden“ aus.

Warum ist für Blarr das Verhältnis Christentum-Judentum so wichtig geworden*:*

- von Jugend an „jesuanisch“ erzogen, in der Folge des ländlich-ostpreußischen Pietismus, z. B. gab es auch ein Kruzifix in der Pfarrkirche

- 1968 erstmalig nach Israel „*auf der Suche nach den Sandalen Jesu*“. Blarr begreift dort: Jesus ist Jude.

- Begegnung mit dem (bereits erkrankten) Pinchas Sadeh, der an einer Bibelübersetzung des Neuen Testaments ins Hebräische gearbeitet hat und mit David Flusser, die ihm mit auf den Weg geben: „*Vergessen Sie Ostern nicht*“, und „*Nichts mehr wichtig zu nehmen als Jesus*“.

3. Gespräch am 13. Dezember 2010

3.1. Fortsetzung religiöser Hintergrund, zum Pietismus:

3.1.1. Blarr berichtet über Jean de Labadie

Die nackten Arme der Fischweiber hätten L. so gestört, dass er entsprechende Ärmel-

[639] Messiaen, Olivier: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ.* Paris 1969

[640] Kremers, Heinz: *Judenmission heute? Von der Judenmission zum ökumenischen Dialog*. Neukirchen-Vluyn 1979

überzüge durchsetzte, die immer noch „Labadissen“ heißen. L. habe in Utrecht Anna von Schürmann aus Köln kennengelernt, die französisch, lateinisch, arabisch und hebräisch spricht, Gesänge dichtet und verfasst. Auch Joachim Neander habe zeitweilig im Ruf gestanden, Labadist zu sein, was von den Kirchen durchaus nicht nur positiv gewertet worden wäre. Übersetzung von Schriften L. s durch Gerhard Tersteegen. Von L. stamme ein Abendmahlslied mit 800 Strophen, 8 Kapitel zu je 10 Teilen zu je 10 Strophen.

Kennzeichnend für den Pietismus sei die persönliche Bekehrung. Das Zeugnis dieser Bekehrung würde häufig schriftlich niedergelegt, ggf. mit Blut geschrieben; und sorgsam aufbewahrt. (So habe etwa Blaise Pascal dieses Bekenntnis eingenäht in der Jacke getragen)

- Von Neanders Liedersammlung hat Blarr eine Ausgabe gemacht (Faksimile, Generalbass und Begleittext)[641]

3.1.2. zum Thema Pietismus, Stellung der Familie Blarr in Ostpreußen :

Hugenotten seien durch Ansiedelung nach Ostpreußen gekommen, um die durch die Pest von 1650 entvölkerten Landstriche aufzufüllen. Kaiserin Maria Theresia habe die Protestanten aus dem Salzburger Land vertrieben, zu denen auch die Familie Blarr gehörte. Über Leipzig, Düsseldorf, von wo Zweige der Familie nach England bzw. Schottland weitergeschickt worden seien), sei die Familie nach Königsberg bzw. Ostpreußen gekommen. Blarrs Urgroßvater habe sich dem Schmiedehandwerk zugewendet. Drei Söhne Gottfried, Gotthard und Gottlieb, Blarrs Großvater war ebenfalls Schmied. Vergnügter Verweis auf Jubal, der ja auch schon Metallarbeiter und Musiker gewesen sei. Kennzeichnend für den ländlichen Pietismus dieser Bevölkerungsgruppen seien Wanderprediger, die in Konkurrenz zu den wenig frommen, etablierten Dorfpastören gestanden hätten.

3.2. Biographische Angaben Blarrs ab 1945:

Flucht am 18. Januar 1945 nach Großenwörden an der Oste im Land Hadeln. (Blarr nennt die Begegnung mit den Orgeln in Großenwörden, Altenbruch und Lüdingworth begeisternd. In diesem Zusammenhang nennt er auch Erinnerungen an den faszinierenden barocken Zierrat der Bartensteiner Orgel.)

In Stade Orgelunterricht und Harmonielehre.

Hilfsorganist auf dem Friedhof (1949-50) für 1,75 RM pro Dienst[642] .

1952 geht Blarr nach Hannover, wo er nach einem Jahr die kirchliche C-Prüfung, nach zwei Jahren die B-Prüfung ablegt.

(weitere Details vgl. Haupttext S. 19ff.)

3.2.1. Erste Begegnungen mit zeitgenössischer Musik

Wohl macht ihn Elfriede Adrian in Stade mit einem Klavierbuch von Schott bekannt, das Werke von Hindemith und Pepping enthält (*Blarr setzt sich ans Klavier und spielt auswendig vor).*

Erste Begegnung mit Dissonanzen bei Bartok, „Sonate für 2 Klaviere und Percussion“ im Volksempfänger in Großenwörden; hier auch erstes Hören von Strawinsky, auch Ravel und Debussy (Petite Suite.)

[641] vgl. S. 312f.
[642] Mit heutiger Kaufkraft verglichen ein sehr ordentliches Salär. [Anm. d. Verf.]

Auf dem Barsbütteler Hof Kurse mit Jens Rohwer und Gottfried Wolters; eine Canzonetta in G-Moll für Bläserquartett entsteht. Über Manfred Kluge (Blarr nennt dessen „De salvatore mundi", Fantasie in 3 Rhythmen und die Vater unser-Variationen), erste Beziehungen zu Messiaen und zu Strawinsky (1948 erstes Hören der „Mass" von Strawinsky mit Kluges Frauenchor.) In Stade hört Blarr im Radio den motettischen „Passionsbericht nach Matthäus" von Pepping mit der Spandauer Kantorei. Starker Einfluß auch durch das große Orgelbuch. Später lädt er Pepping nach Düsseldorf ein, weil die „evangelische Szene" (Hugo Distler, Ernst Pepping, Siegfried Reda, auch Johann Nepomuk David als kath. Vertreter des Stils) plötzlich völlig verschwindet. Blarr, der über sein „Vater unser" zum Label Schwann gestoßen ist, bringt dort Peppings „Großes Orgelbuch" heraus. Pepping habe nicht zur bekennenden Kirche gerechnet werden wollen. Überhaupt sei in den Nachkriegsjahrzehnten die Stellung der evangelischen Kirchenmusik zu ihren Verstrickungen in den Nationalsozialismus von sehr großer Bedeutung gewesen, immer wieder spürbar, seitdem Söhngen[643] gemeldet habe „die evangelische Kirchenmusik ist judenfrei." [644]

Die ersten Begegnungen in Darmstadt und Donaueschingen mit dem aktuellen Schaffen faszinieren und irritieren zugleich. (Details vgl. Hauptteil S. 28)

3.3. Nachgespräch

- Blarr musste sich vom Einfluss der norddt. Orgel und der norddt. Orgelmusik freimachen.

-Verlage behindern manchmal künstlerische Weiterentwicklung, z.B. durch Verbot von Transkriptionen.

4. - 8. Anmerkungen zu einzelnen Werken

4. Frühe Phase

B: Was ist das erste Stück hier?

K: Orgelmesse!

B:. Orgelmesse … oh, da habe ich lange dran geschrieben, von Stade bis Hannover. Das war ein Stück … ich weiß gar nicht, wann da Endredaktion war. Kyrie „O Milder Gott", und das Gloria geht über das „Straßburger Gloria".

Das ist meine Nr. 1. Damit kam ich nach Düsseldorf. Und da sind auch eine Menge Sachen drin, die ganz ulkig sind. Das ist auch mal eingespielt worden – von Wolfgang Abendroth[645] – und ich habe es auch selbst viel gespielt. Joachim Dorfmüller[646] aus Wuppertal, der hat dann beim WDR Aufnahmen gemacht.

K: Also, das wäre nun jedenfalls wirklich das erste Werk. Du hat mir ja auch von einigen vernichteten Werken erzählt, die brauchen wir jetzt nicht.

B: Nun, es gibt ein Stück, die „Evangelienmusik", die ist ja sogar gedruckt worden. Evangelienmusik „Die zehn Aussätzigen". Die habe ich ja noch in Hannover geschrieben, das war meine Examensarbeit für die A-Prüfung in Musik. Ja, das waren die beiden größeren

[643] Oskar Söhngen, 1900-1983, umstrittener evangelischer Theologe

[644] vgl. Prolingheuer, Hans: *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*. Köln 2001

[645] Wolfgang Abendroth, Kantor der Johanneskirche, Düsseldorf

[646] Joachim Dorfmüller, Konzertorganist und Professor an der Universität Münster für Musiktheorie, Analyse und Musikgeschichte

Stücke. Und dann kam ja schon die Zeit bei Zimmermann. Dann kamen als nächste Stücke …

K: … haben wir: Luthers Credo … Lieder für Sopran und Klavier … Reihe 1 für Klarinette Solo … da wird's schon seriell!

B: Ja, das Klarinettenstück war das Erste, was ich mit Zimmermann geschrieben habe.

K: Ist aber erst 15 Jahre später uraufgeführt worden.

B: Na ja, es war eine Studie, und damals dachte ich mir, was soll das? Der Gag dabei war: Der Rhythmus, also der Beat, war ja völlig verschleiert. Damals habe ich diese Nummer von Ligeti gehört, das Stück für 100 Metronome –. Wie die nacheinander so langsam ausgehen, eins oder zwei bleiben übrig und machen noch ewig tack-tack … Deshalb habe ich dieses Stück auch mit Metronom gemacht, Klarinette und Metronom. Verschiedene Leute (Reich mit Piano Phase, Penderecki) haben so ähnliche Dinge gemacht, das war damals Mode!

Und dann kamen schon diese Kompromissstücke wie die Osterperikope. Ein Thema über Messiaen war das, ein Zwischenreinstück. Und da war der Trick … oder eher mein Tick: Es muss irgendeine Möglichkeit geben, dass es nicht abstrakt ist. Die Evangelienmusik war ja auch schon ein Mischmasch: ein bisschen Jazz und reine Technik. Und das war dann auch bei diesem Messiaen so ähnlich. Vogelgesänge spielen darin eine Rolle, die natürlich nicht seriell sind.

Und dann kam schon dieses Werk, das wirklich sehr wichtig ist, dieses riesige serielle Werk für drei Vibraphone, Trinité geheißen. Trinité, das habe ich mit Zimmermann geschrieben. Das war meine erste große Arbeit.

K: Und das ist dann auch sofort aufgeführt worden.

B: Das haben wir in Köln aufgeführt, mit Caskel [647]. Ich hab da auch mitgemacht, noch in meiner Würde als gelernter Schlagzeuger, aber ich glaube, da habe ich keine sehr gute Figur gemacht.

K: War dir dein Stück zu schwer? (*schmunzelnd..)*

B: Es war zäh … schwierig. … Das Stück ist aber, glaube ich, gar nicht schwer.

Dann gab es noch ein Stück. Als Zimmermann starb, habe ich dann dieses Threnos geschrieben, dieses „Seufzer für BAZI".

K: Das suche ich hier gerade … ich weiß, dass es das gibt.

B: Das müsste so ungefähr 1970 gewesen sein.

K: Da … 1971.

B: Dieses Stück ist häufig gespielt worden, und das hat vielleicht auch etwas mit Zimmermann zu tun. Es ist keine totale Collage, aber es hat sehr viele Aspekte einer Collage. Da ist natürlich auch Strawinsky mit eingeblendet. Ja, das war dann so das dritte Stück mit Zimmermann … oder: Mit dem habe ich mich dann auch von Zimmermann gelöst. Dann kam der nächste, Penderecki, da habe ich dann auch ein großes Stück gemacht, „Avdu" hat das geheißen. Das ist für zwei Klaviere und zwei Chöre, Bariton und mit zwei Saxophonen.

K: Das steht hier für 1968. Davor!

[647] Christoph Caskel, später Professor für Schlagzeug an der Musikhochschule, Köln. Führender Interpret der zeitgenössischen Musik für Schlagwerk.

B: Ich ging 1967 zu Penderecki. Das habe ich garantiert bei Penderecki gemacht.

K: Aber es war jedenfalls vor den BAZI-Seufzern?

B: Ja, das ist gut möglich. Es bezieht sich ja auf den Tod von BAZI, und BAZI starb 1970. BAZI ging weg zur Villa Massimo, und ich wollte nicht zu Koenig[648] gehen, weil ich auf die elektronische Musik keine Lust hatte. Also bin ich zu Penderecki gegangen, und Penderecki hat mich erst mal im Kontrapunkt geprüft … sehr witzig, musste ich Kontrapunkt setzen … Dann haben wir Instrumentationsgeschichten gemacht, ich habe erst mal eine Beethovensonate, dann Debussy instrumentiert und so – kleinere Stücke.

Das erste Stück bei ihm war „Canticum Simeonis" für acht Stimmen. Ich war ja fasziniert von Penderecki, weil er Vokalmusik geschrieben hat! Damals war elektronische Musik modern. Das war also mein erstes Stück bei Penderecki, und dann habe ich das Glück gehabt, dass das Voorberg[649] dirigiert hat, dass er eine Platte aufgenommen hat für Schwann. Gesungen hat das Vokalensemble Hilversum, die waren damals eine ganz große Adresse.

Das zweite Stück mit Penderecki war dann eben „Avdu". Dieses Stück mit Saxophon, Klavieren und … ich weiß nicht, ob da auch Schlagzeug war.

K: Neun Blechbläser und zwei Schlagzeuger.

B.: Das hat mich dann jahrelang verfolgt, dieser Anspruch: Weißt du, was in der neuen Musik passiert? … Das war also dies mit Penderecki. Dann ging Penderecki, nach Berlin und … was hab ich dann noch geschrieben?

K: Also, „Avdu" hast du jetzt gesagt, „Canticum Simeonis" und … ich biete an „Kyrie für Orgel und Free Music."

4.1.1. Berührungen mit dem Free Jazz

B: Das ist eine Extraschiene, diese Free Music, das ist diese alte Sache mit Jazz, mein Traum. Und es gab ja auch Flirts von der Ernsten Musik, zum Beispiel hat Penderecki ein Stück geschrieben für Alexander von Schlippenbach, der hatte eine große Faszination für Free-Jazz. Weil sie eben keine tonalen Themen hatten, keinen Swing machten, keine Unterhaltungs- oder Tanzmusik, was man so missverstehen könnte. Und für Schlippenbach hatte Penderecki ein Stück geschrieben, ich hab das irgendwo auch mitgeschnitten, ich weiß nicht, ob das zum Teil improvisiert war, das lag ja auch in seiner damaligen Notationsweise, dass er ein Modell geschrieben hat und das dann rotieren ließ, also Strich-Punkt-Strich-Punkt. Ich hab da große Partituren, auch die Utrenja II[650,] da ist ja seitenweise immer nur Strich-Punkt. Am Anfang mussten die Sänger da so eine Reihe singen, dann wiederholt sich das. Und das ist im Grunde eine Methode, die er dann auch bald verlassen hat. Und dann gab's IMMER einen großen Cluster, nicht nur alle Halbtöne, sondern auch alle Vierteltöne müssen mit rein. Das sind Sachen, die sich sehr schnell verbrauchen.

K: Genau. Finde ich auch.

B: Die Clustertechnik hat fasziniert, alle haben das nachgemacht. Mich hat das eigentlich nie so richtig interessiert, denn da war ich immer skeptisch – einfach so was nachzumachen. Aber trotzdem … das Phänomen Jazz war eben wichtig. Free Jazz … und ich habe

[648] Gottfried Michael Koenig, Kompositionslehrer an der Musikhochschule Köln zu der Zeit
[649] vgl. Hauptteil S. 74
[650] Krystzof Penderecki: Utrenja II (Auferstehung), 1970/17 für fünf Soli, Knabenchor, 2 gemischte Chöre und Orchester

Cecil Taylor[651] damals in Berlin in der Philharmonie gehört. … Da hab ich ein Stück geschrieben, „Akklamationen" hieß das, mit Texten von Ernesto Cardenal, alles 68er-Jahre und so – alles Protest und „Nieder mit den Reichen und dem Krieg" … das war auf dem Jazz-Festival.

K: Ist das hier „a-o-e" und „ff-pp"?

B: Ja. Das war ein großes Konzert im Alten Funkhaussaal mit dem Free Music Ensemble aus Rotterdam. Die Truppe war schon in Holland sehr bekannt, und da haben wir auch eine Platte gemacht, Free Music und Orgel, und das „a-o-e" war drauf, denn das ist ein Protest gegen dieses Pathos der Prediger. Wir hatten ja einen Prediger, der hatte so eine bestimmte Tonart, der sprach immer ganz laut und es war immer alles sehr bedeutend, auch wenn es Quatsch war. Und ich hatte so die Vorstellung: Alles, was der sagt, besteht nur aus einem einzigen Vokal - „Öööö - öööö - ööööö". So war der Stil der Predigten, der alte Stil der Domprediger. „ÖÖÖ", und immer ganz laut. Da hab ich mich gefragt, was machst du daraus? Und ich habe dieses Stück geschrieben - das „Öö" kann man ja schlecht ausdrücken, also „a-o-e".

Dann gibt's noch ein anderes Stück, das hatte ich dann geschrieben zur Neuen Musik in der Kirche bei Ziegler[652] – ich wurde ja auch herumgereicht mit dem Zeug. „Tiento", glaube ich, hat das geheißen. Das sollte für einen Gottesdienst sein. Ich war ja in Spanien gewesen, als wir die Neanderorgel bauten, und habe mich auch mit spanischer Musik beschäftigt. Da gibt es diese Tientos, die endlos lang sind, von Araujo[653,] unwahrscheinlich lang. Die können toll sein, wenn sie gut gespielt werden, aber es ist SO SCHWER, die zu spielen.

Und dieses Stück – das ist auch mal im WDR gelaufen – wird dann regelrecht zugeschüttet. Die Orgel, wenn dann erst mal Posaune und Saxophon und Percussion, wenn alle richtig aufdrehen, da hat die Orgel irgendwann keine Chance mehr. Auch die laute – auch die alte Klais-Orgel im Saal[654] nicht. Die wurde zugedeckt. Wie das Stück genau hieß, das müsste da auch stehen.

K: Also, hier „Tiento nach Coelho".

B: Dann ist es das.

K: Für Orgel und Free Music Group, WDR-Produktion, 27.2.1970.

B: Richtig. Auch das also: alles diese Free-Jazz-Schiene. Das ist alles auch auf der Platte „Free Music und Orgel". Für mich war es der Versuch, Jazz, wie ich ihn spielen konnte – denn ich hatte von Swing keine Ahnung – zusammenzubringen mit struktureller oder improvisierter, moderner Musik.

B.: Ja, dann ist das bald abgeebbt, dann kamen die Kirchentage mit den Sing-Songs, und dann hab ich die „Kirchenmäuse"[655] gegründet, weil ich das eben auch wichtig fand: Was singt denn die Gemeinde Neues? Dann kamen immer wieder Jazz-Berührungen wie zum Beispiel „Psalm 98", wo Arnim Juhre den Text gemacht hat, der wurde dann ja bei Bosse

[651] Cecil Taylor, bedeutender amerikanischer Jazzpianist

[652] Klaus Martin Ziegler, KMD in Kassel und Protagonist der zeitgenössischen Musik

[653] Francisco Corrêa de Araujo, spanischer Orgelkomponist des 17. Jh.. Das zugrunde liegende Tiento des gleichnamigen Stückes von Blarr stammt von dem Portugiesen Rodrigues Coelho, vgl. S. 69

[654] Gemeint ist die bedeutende Klais-Orgel im großen Sendesaal des WDR von 1950. Vgl. Göttert; Karl-Heinz und Isenberg, Eckart: *Orgeln in Köln*. Köln 1998; S. 45f.

[655] Auch als „Oscars Chuchtett" firmierendes Ensemble der Neanderkirchengemeinde für das Neue geistliche Lied.

auch richtig gedruckt mit Stimmen und allen Schikanen, ist häufiger aufgeführt worden, wir haben das sogar auf dem Kirchentag in Hannover gemacht.

B: Es gab da noch so ein paar – das war auch eine Platte bei Schwann, die hieß „Denn er hat Wunder getan", das ist eine Zeile aus diesem Psalm 98, mit anderen Stücken noch, wo auch Jazz eine Rolle spielt. Vorausgegangen war natürlich das Vaterunser, das war wirklich ein Erfolg, wurde überall gespielt, diese karibische Melodie ... Aufnahme war 1968. Was haben wir denn da noch für Titel drauf?... Ah, Pfingstlitanei! Das ist ganz witzig … Da pacem … Benedicamus Domino … ja. Also, ich glaube, das Stück war 1967 für den Kirchentag geschrieben. Mit Fragezeichen. – Und das ist die „Free Music und Orgel". … also, ich weiß wirklich nicht, wann ich das alles gemacht habe. Und dann auch noch Orgel geübt!

K: Ja, wie du das zeitlich alles hingekriegt hast, weiß ich auch nicht.

B: Ist mir schleierhaft. – Also, das ist alles noch diese Zeit. Und dann kam ja noch Kelemen nach Düsseldorf, und da hab ich ein großes Orgelstück geschrieben – nee, Moment!...

4.1.2. Rückgriff zu „Hommage"

.....Es gibt noch ein Orgelstück! Das heißt „Hommage". Das ist ein ziemlich wichtiges Stück, das ich auch bei Zimmermann gemacht habe.

K: Das ist ganz früh, oder? B: Ja, war ganz früh. K: 1963.

B: Bei Zimmermann geschrieben. Da hab ich Modi, also diese rhythmischen Modelle aus der Organum-Zeit, also Pariser Organum aus dem 13. Jahrhundert, verwendet. Das nächste Stück ist ein Trio, ich meine, der zweite Satz ist dieses metaphorische Stück, das ganz lustig ist, das heißt „Amsel auf dem Dach", und dann „Organum Accordum". Das sind nur drei Stücke. Und das Ganze geht auf den Choral zurück „O gläubig Herz gebenedeit". Das ist so ein Choral der Böhmischen Brüder, die haben ja einen eigenen Choralstil gehabt, ganz originell. Moll-Septakkord, die Töne am Anfang, so kommt das selten vor, allein das Initium des Chorals ist schon witzig. Also, dieses ist im Grunde das erste Stück mit Neuer Musik. Die Orgelmesse davor war eigentlich mehr so ein Reflex auf Pepping.

K: Die nach-evangelische Zeit, ja?

B: Obwohl ja Pepping damals noch hoch im Kurs stand, in den 50er Jahren … da wurde die Weihnachtsgeschichte uraufgeführt, und er hatte den „Passionsbericht des Matthäus geschrieben", hat er kurz nach dem Krieg gemacht, das war ein Riesen-Chorwerk, eine Chorsymphonie praktisch. Schon toll. Na ja, aber über Nacht waren dann diese ganzen tonalen Jungs weg - es war erstaunlich, WIE die plötzlich weg waren, das kann man sich gar nicht vorstellen. Singbewegung, was da alles war, Pepping, Distler, David … Auch David kam in den Strudel rein … - „Hommage" war das erste Stück, wo Neue Musik eine Rolle spielt, aber hier ist auch wieder dieser Ansatz: Ich wollte eben nicht irgendwas nachmachen, was wie Messiaen klingt.

K: Also, es war nicht so, dass das eher Serielle, das Avantgardistische und das Traditionelle nebeneinander gelaufen ist, sondern es gab eine Zeit, in der das ziemlich abrupt umgekippt ist, hab ich das richtig verstanden, wie du das gerade erzählt hast? Auf einmal war Schluss mit Tonalität und Pepping-Stil? Und dann nur noch Avantgarde?

B: Eigentlich ja. Aber – das war auch ein Erbe von Zimmermann: es gibt bei ihm ja sehr viele Choral-Elemente, und das fand ich immer spannend, und bei Penderecki ja auch. Zwar wenig Zitate, aber zum Beispiel in der Polnischen Messe das „Agnus Dei", da

kannst du dir auch denken, das singt ein Priester, der Gregorianik macht, also die melodische Erfindung ist sehr nah am Choral. Und Zimmermann hat das ja auch immer in den ganzen Schichten in die Musik reingepackt, das war alles gegenwärtig. Ob das „Nobody knows" war, oder in den „Soldaten", da ist Jazz drin … Also, bei mir ist immer geblieben: die Nähe zum evangelischen Kirchenlied. Oder auch zum Choral – alter Choral ist ja auch im evangelischen Kirchenlied präsent. Und darum kommt auch in diesem Orgelstück „Hommage" dieses Kirchenlied „O gläubig Herz gebenedeit" als Cantus firmus. Nur: Er ist gestreckt wie beim Organum. Der Choral ist so gestreckt, dass man ihn als Ablauf gar nicht mehr wahrnimmt, sondern nur noch als verschieden gelagerte Basistöne. Und in diesem Vogelstück, da sind es dann Akkorde. Den Choral habe ich eigentlich nie verlassen.

4.1.3. Dream Talk auf den Tod von Igor Strawinsky

K: Jetzt haben wir noch mal rückgeblendet in die 60er, aber wir waren ansonsten am Anfang der 70er. Du hast schon gesagt, bei den „Seufzern für Bazi" war Strawinsky schon drin. Und dann kommt relativ logisch danach: „Dreamtalk auf den Tod von Strawinsky".

B: Ja. Das war das erste große Stück, das ich bei Kelemen geschrieben habe. Kelemen hatte so eine kommunikative Art und so eine inspirierende Art. Er sagte zum Beispiel: „Wie funktioniert die niedere Mechanik der Töne?" – Das war schon Reihentechnik, also: Wie ist das organisiert? Man konnte nicht mehr so einfach Zwölftontechnik machen, Umkehrung, Krebsumkehrung und so, sondern die Herangehensweise war schon irgendwie anders – Zellen bilden, die sich dann wiederholen und so was. Und von Penderecki hatte ich gelernt, Grafik zu machen, erst die Form zu machen. Heute sagt man ja, erst muss man die Form haben, dann kann man die Grafik machen, so hab ich auch „Canticum Simeonis" geschrieben: erst eine Grafik gemacht. Und Grafik hatte ich auch gemacht bei dem Orgelstück. Das erste ist ein Pedalsolo, das ist nur leider nicht ins Guinness-Buch der Rekorde gekommen, das ist das längste Pedalsolo der Welt. Oder war es damals zumindest. Es ist endlos. Dann ein Stück aus der Kantate von Strawinsky, eine Montage. Und der letzte Satz … weiß ich jetzt nicht mehr. Dann kommt bei dem Stück etwas rein: Komponieren mit Akrostichons, also solche Ton-Namen – die natürlich ein alter Hut sind, aber wenn man das perfektioniert, dann kann man ein ganzes Material aus einem Namen bilden. Gut, das hat natürlich auch unser Freund aus Russland gemacht, Schostakowitsch, über Schönberg mit „(E)S-C-H" und so, das ist ja alles bekannt. Aber diese Akrostichon-Sache war insofern wichtig weil da ein kleiner Cluster kommt, so ein Akrostichon, und das liegt über dem ganzen Stück, in dem Pedalsolo. Die Vorstellung also: die ewige Ausstrahlung des Namens Strawinsky. Das ist so eine Art kosmische Hintergrundstrahlung. Und der letzte Satz ist dann doch wieder ein bisschen Messiaenmäßig, glaube ich. Das ist so eine Tokkata ... die bei der Himmelfahrt ist dann, glaube ich, doch besser als meine Tokkata. Aber der Hammer des Stückes sind eigentlich – weil auch grafisch bedingt – die beiden Kanons, „Canons ritmiques" (*sic*) genannt. Der erste ist ein Raumknoten-Kanon, das ist auch in so einer Grafik – da sind also die drei Linien, die marschieren durch den Raum. Es gibt ein Bild, das leider nicht aufs Cover gekommen ist, den Mannesmann-Knoten von dem Künstler, der immer diese Stahlknoten gemacht hat. Norbert Kricke.[656] Raumknoten. Und dies ist eben so ein Raumknotenstück, das heißt, da wo die Linien sich begegnen, bilden sie Knoten, da wird also die Dreistimmigkeit, das Trio, vorübergehend verlassen, weil die Stimmen es da irgendwie miteinander treiben, dann gehen sie wieder auseinander … also gibt es immer wieder Raumknoten.

[656] Norbert Kricke schuf metallene Raumplastiken und war zeitweise Direktor der Kunstakademie in Düsseldorf, erbitterter Gegner von Joseph Beuys. Der „Mannesmann-Knoten" steht vor dem heutigen Vodafone-Sitz am Rheinufer in Düsseldorf.

Auf das Stück war ich auch ganz stolz, denn ich wüsste nicht, dass jemand das so gemacht hätte. Und das Ganze war natürlich rhythmisch hoch organisiert, da spielt dann doch die Rhythmik, also die theoretische Rhythmik von Messiaen eine Rolle – mit Vergrößerung, Verkleinerung der Rhythmen … Aber dass die Linien so durch den Raum gehen, Knoten bilden und Akkorde bilden, das fand ich schon alles spannend. Und der letzte Satz ist ein sechsstimmiger Kanon. Ich wollte ein sechsstimmiges Ricercare schreiben, also in jeder Hand zwei Stimmen und zwei Stimmen mit den Füßen. Und ich hab das auch mal ungefähr spielen können, aber heute … meistens hab ich den Registranten gebeten, oben zwei Stimmen zu spielen. Und das war ein Stück bei Kelemen, weil ich nicht diesen Brabbelstil nachahmen wollte, den er damals hatte. Es gibt ja ein Stück von ihm, da brabbelt der Organist die ganze Zeit mit - die Orgel brabbelt die ganze Zeit, das ist auch sehr lustig, ein mediterranes Gebrabbel, sehr eloquent. Der Organist brabbelt eben mit, macht Zischlaute, solche tschechischen, kroatischen Laute. Und hier wollte ich einen Kanon machen, einen strengen sechsstimmigen Kanon, das fand Kelemen ganz toll und sagte: „Ja, aber dann musst du sehen, wie du machen kannst Überraschung, immer Überraschung machen …“ Tja, sage ich, Kanon ist Kanon … Dann habe ich's doch im Sinne eines Ricercare gemacht, da kommen immer neue Gedanken, die dann kanonisch geführt werden, da geht natürlich keine Zusammenführung aller kanonischen Elemente, das ist ja ein sehr kontrapunktisches Vorgehen. Das war etwas, wo ich gesagt habe, Kelemen in allen Ehren, aber ich mache nicht DAS, sondern ich mache etwas, was aus der Sache heraus kommt. Da hat sicherlich auch immer die Beschäftigung mit Messiaen eine Rolle gespielt, es ist ja so eine Unterströmung, die eigentlich immer geblieben ist, und nicht nur mental, sondern auch technisch – er hat ja wirklich, was rhythmische Technik angeht, nicht gerade ALLES gemacht, aber doch sehr viel.

Ja, das war das Orgelstück bei Kelemen, und … dann kam natürlich bald die Jesus-Passion. Ich weiß gar nicht, wie groß jetzt die Lücke zwischen dem Orgelstück und der Jesus-Passion ist …

4.1.4. Einzelne Werke und Studien aus den Jahren nach 1970

4.1.4.1. Autophoneumen

K: Also, jetzt kommen so lustige Titel wie „Wind and Music“, „Play Max“, „Autophoneumen“ … was heißt „Gebete wegen der Verbrennungsmotoren“?

B: Das war eine Sache – da war ich, glaube ich, auch sehr stolz drauf. Das waren alles, wie soll ich sagen, Raketen, die irgendwo verglüht sind. Ich habe Autonamen gesammelt, weil ich ja immer mit meiner Frau gefahren bin. Da ist ein Städtename, sagen wir mal „Duffenhausen“, aber auf dem Auto steht nur „DUF“. Und dann „PO“ oder irgendwie so. Aus Langeweile hab ich diese ganzen Autonummern immer aufgeschrieben, und das sind so lustige Auto-Laute. Und dann haben die Leute – das war ein kleiner Chor, der sich extra dafür gebildet hat – einige finden das heute noch lustig … also, man fing an mit DOLLERO, und dann kam vielleicht DEUDEU – da kam so eine Phantasiesprache raus. Und dazu habe ich dann Motoren aufgenommen und ablaufen lassen, und ab und zu auch, wie jemand im Auto sitzt und das Radio läuft, und aus dem Radio kommt dann ein Vierteltakt Quatsch. Immer hörte man diese Motoren, und das Ganze war ein Protest, gehörte zur damaligen Protestwelle gegen die Luftverschmutzung. Das ist, glaube ich, sogar ein paarmal gespielt worden. Hier war Improvisation, mit diesem Stück „Autophoneumen“, das war ein sehr sozialkritisches Stück gegen die Verbrennung, und das kann man in der Kirche nur spielen, hab ich gedacht, wenn man es als „Gebete“ bezeichnet, sonst hätten die mir nicht erlaubt, das zu spielen. Also nennen wir das Gebete. Natürlich

war das keine Bibel, kein Garnichts, das war nur vom Autoschild abgelesen und Motorengeräusche. Ich wurde zitiert! Presbyterium: „Was ist das hier eigentlich?“

Wir haben damals auch noch ein Stück gespielt von Klaus Hochmann, noch ein ostpreußischer Komponist. Der war gedruckt, nach einem Preisausschreiben, bei Bärenreiter … war ich damals eifersüchtig. Der hatte Songs gemacht für Orgel und Bariton. Wurden auch bei Ziegler in Kassel aufgeführt. Und da gibt es einen Psalm von Paul Celan, darin kommt eine Zeile: „Gelobt seist du, Niemand“. Die „Niemandsrose“ ist das. Und da haben sie gesagt, wir können doch nicht in der Kirche sagen, Gelobt seist du, Niemand – wir wissen doch, wen wir loben! Einer von den Presbytern hat dann die Situation gerettet, sonst hätten die mich rausgeschmissen, der sagte: Ja, aber das sind doch nun mal die Gegenpositionen in der heutigen Zeit, und die sollten wir doch zumindest auch in der Kirche laut werden lassen. Wir belassen es ja nicht dabei! Wir setzen dann ja auch die Aussage unseres Glaubens daneben, versuchen das zu überbieten oder zu korrigieren. Jedenfalls sollten wir das alles nicht einfach so abwürgen und in der Kirche nicht laut werden lassen. … oh, da war schwer die Kacke am Dampfen. Das wurde zum Teil gar nicht gern gehört von den konservativen Kameraden, die immer genau wussten, was war und wo’s langgehen sollte. Autophoneumen …

4.1.4.2. Hadassah, Klangfarben für großes Orchester

K: Wir haben hier noch ganz viel, bis wir beim Jesus ankommen! Ich les mal kurz vor, was so alles dazwischen ist: Hadassah, Klangfarben für großes Orchester …

B: Ja, das ist ein Fragment, das hab ich angefangen in Israel, ich war 1968 in Israel und war sehr beeindruckt – ich war immer schon ein Chagall-Fan, und im Hadassah-Krankenhaus hatte Chagall für die kleine Synagoge 12 Fenster gemacht, an jeder Seite – Norden, Süden, Osten, Westen - drei Fenster, also die 12 Stämme Israels. Fand ich ganz toll und hab damals angefangen, über die Fenster zu komponieren. Zwei Fenster hab ich gemacht, Levi und … Gad, glaube ich. Das sollte eine große Symphonie werden – hatte ich angefangen und auch schon gespielt, die zwei Teile hab ich hier in der Neanderkirche gespielt … aber irgendwie gab es keine Chance, es weiterzumachen. Und dann hab ich bei diesem Urlaub in Israel, 1981, gesagt, ich schreibe das jetzt zu Ende. Wir wohnten ja quasi neben dem Hadassah-Krankenhaus … aber vor lauter aktuellen Begegnungen und was ich dann noch in Jerusalem schrieb, die Orgelsonate und diese Bläserstücke, also Fanfaren – das waren lauter aktuelle Dinge, und ich habe so viele Leute kennengelernt, dass ich also an die Symphonie gar nicht mehr kam. Also, das blieb dann liegen. Ich hab’s noch einmal versucht das Stück bei Hartmut Schmidt[657] einzuhängen, denn diese einzelnen Bilder sollten ja mit den Sprüchen gesungen werden, die sollte der Chor singen.

B: Wo sind wir jetzt?

K: Wir waren noch bei Hadassah. Hier steht aber, dass die Düsseldorfer Symphoniker es auch gespielt haben.

B: Ja, aber nur zwei. (sc*. Fenster*) Dann habe ich noch eine Orgelfassung davon gemacht, mit Schlagzeug und Orgel.

4.1.4.3. Threni

K: Wir können ja mal ein bisschen springen. Hier, die ganzen Threnos-Stücke, die sind doch ziemlich gut dokumentiert. Threnos 1, Threnos 2, …

[657] Hartmut Schmidt, lange Jahre Leiter des Städtischen Musikvereins Düsseldorf.

B: Zu Threnos muss man eins aber doch noch sagen. Das 1. Threnos ist für Viola d'amore Solo, basiert auf einer Arie von Bach: „Aus Liebe will mein Heiland sterben". Das 2. Threnos ist … ach nein, das 1. Threnos ist dieser „Seufzer für BAZI".

K: Aber dann stimmt das hier nicht. Hier: Threnos 1, auch im Verlag, ist das Klarinettenstück.

B: Ach, richtig, Klarinette.

K: Und Threnos Null, sozusagen, ist der BAZI.

B: Richtig, richtig! Jawoll. Dann ist Nr. 1 das Klarinettensolo. Das ist aber auch Bach, Matthäuspassion, der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden".

K: Und der BAZI ist …

B: Null. Der ist Null.

K: Ist das „Aus Liebe will mein Heiland sterben"?

B: Nein! „Aus Liebe" kommt später. Das ist die Nr. 2 für Viola d'amore. Threnos 2.

K: Und Nr. 1 ist …

B: „O Haupt voll Blut und Wunden", das ist der Choral, ganz langgezogen, und immer kommt typisches Klarinettendudeln dazwischen.

K.: Dann Threnos 3: für Bariton und kleine Orgel.

B.: Das ist dieser Threnos mit den Lamentationen, Karfreitagsliturgie, mit dem Gedicht „Biographische Notiz" von Rose Ausländer in der Mitte.

B.: Und Threnos 4 … o Gott … was war Threnos 4?

K: Hier steht: Concertina, Cello, Schlagzeug, begleitende Orgel. „Berg Athos".

B: Ja, natürlich! Da ist die Orgel, leicht im Hintergrund, dann drei Trommler, und es geht zurück auf eine Beerdigungszeremonie, die ich miterlebt habe auf dem Berg Athos. Die Mönche singen da ihre Klagegesänge, wie das Cello … das hat der Wolff [658] damals sehr schön gespielt … und dann kam immer so ein Krach dazwischen, da schlug einer auf so ein Eisen, ein Simantron[659]. Dann wartest du schon auf den nächsten Schlag, und du denkst schon, na ja, vielleicht kommt er nicht mehr, und dann „rumms"! Und das ging so lange so, bis sie den Jungen unter der Erde hatten. Das war faszinierend. Also, es ist eine Art Beerdigungskondukt, eine Zeremonie. Und das dann natürlich mit Glockenklängen … das ist faszinierend, diese griechische Glockenspielerei! Da habe ich Röhrenglocken eingesetzt und ein paar von diesen tiefen Glocken, die ich aus Bali mitgebracht hatte, den Gong und die Tamtams.

K: Gut. Wir haben übersprungen: „Läuten für Anton". Davon habe ich auch schon öfter mal gehört.

B: „Läuten für Anton", das ist im Grunde auch dieses Bali-Erlebnis, die Glockentechnik. Ich komme ja aus der Schmiede! Da habe ich mir diese Glocken aus Bali mitgebracht, sowohl das Tscheng-tscheng als auch einen großen, wirklich großen Gong. Und ich habe damals viel Webern studiert und habe die rhythmischen Modelle aus den Webern-Variationen – das ist, glaube ich, op. 29, die Klaviervariationen – herausgefiltert und auf ein Glockenensemble übertragen, auch mit Kuhglocken … es war jede Menge los.

[658] Jürgen Wolff, seinerzeit Solocellist der Düsseldorfer Sinfoniker
[659] Liturgisches Percussionsinstrument der orthodoxen Kirche

Was dort in den Webern-Variationen mit den Reihentönen passiert, mit den reihenmäßig organisierten Tönen, das habe ich alles rein auf der rhythmischen Ebene aufgenommen. Ich weiß nicht genau, wie viele Kuhglocken da mitmachen … Gong, Orgel … Also, es ist so eine Art Bali-Erlebnis, auf meine Weise umgesetzt, aber nun nicht direkt so, wie Bali geht und klingt.

K: Also ist das doch auch ziemlich reihentechnisch?

B: Das ist reihentechnisch orientiert, aber eben rhythmisch. Ja, das ist „Läuten für Anton".

4.1.4.5. D-A-C-H

K: Dann haben wir noch „Dach", D-A-C-H.

B: Das ist auch so eine Sache. Es ist im Grunde nicht fertig geworden. S-D-A-C-H. Ich habe ja ein Quintett geschrieben, dieses „Kürbishütte" – fünf Sätze, und jeder Satz über einen Basiston. Und hier, „Simon Dach", ich weiß nicht, ob „Kürbishütte" davor oder danach war … ich glaube, eher danach. Da hatte Dorfmüller mich eingeladen nach Wuppertal und da war gerade irgendein Jubiläum für Dach – der ostpreußische Simon Dach, Königsberg, Kürbishütte. Das Stück war so der Ausläufer der Stücke, wo man zum Teil auch nur Modelle zum Improvisieren aufschreibt. Es ist nicht durchkomponiert, und das ist ein Manko des Stücks. Man sagt: Ich schreib's ja noch zu Ende – es gab Fälle, wo ich das gemacht habe, wo ich ein Stück dann zu Ende geschrieben habe, aber das hier ist dann einfach liegen geblieben und wurde ja dann überholt durch das Quintett.

4.1.4.6. Cantata In te Domine speravi

K: „Cantata In te Domine speravi".

B: Das ist schon ein wichtiges Stück. Ich hatte von einem Preisausschreiben gehört, gesucht war ein Stück in Kantatenbesetzung, also Bach-Kantate. Hier ist die Besetzung von der Kantate 172, Pfingstkantate „Erschallt, ihr Lieder". Das sind drei Trompeten, Pauke, zwei Oboen, Fagott und Streicher, natürlich Orgel-Continuo. Und ich wollte ein Stück machen zum Chorjubiläum, das muss 1981 gewesen sein. Damals hat mich auch sehr beschäftigt: diese Auschwitz-Geschichte, Maximilian Kolbe, der im Hungerkeller gesungen hat, für mich einer der großen Zeugen für Musik aus der Tiefe, der hat ja immer sein Stundengebet gehalten, auch wenn er schon halbtot war. Das muss eine ungeheuer energetische Persönlichkeit gewesen sein. Obwohl er ja so einen marianischen Tick hatte und seine Umgebung wirklich gepeinigt hat. In gewisser Weise ist „Radio Maria" noch so ein Nachfolger. Er wollte ja gern Japan zu Maria bekehren, aber sie haben ihn da nie hingelassen. Also Kolbe. Und ich wusste, dass er immer „In te Domine speravi" gesungen hat, angeblich sei er damit auch in den Tod gegangen. – Wie kann man ein Stück machen, dass es Neue Musik ist? Dann fand ich per Zufall ein Stück von Gesualdo. Der wollte diesen Psalm komponieren, das sind, glaube ich, nur zwei oder drei Verse, es ist immer dasselbe harmonische Modell, es ist ziemlich einfach, vierstimmig, witzigerweise. Dann hab ich halt „Gloria patri" dazu gemacht, so nach bewährter Manier. Und dann ist es so gemacht: Ich habe die Verse von Gesualdo tropiert. Zwischen jedem Vers kommt ein Vers, auch aus dem Psalm, der aber nicht komponiert war, nicht komponiert überliefert ist. Die hab ich da reingeschoben, so gab es also fünf Einschübe, fünf Tropierungen. Und diese Einschübe sind natürlich mit einer ganz anderen Musik. Einmal ist ein Altus, der singt quasi über eine leichte Fagottgeschichte; der Bass singt orgelbegleitet. Bariton und Tenor, die machen so einen Tanz, nur von Streichern begleitet, bis nachher dann „Gloria patri" kommt. Und das Ganze wird eingeleitet durch eine Intrade, die eine Art vergammelter Marsch ist, ein ironischer Marsch. Also eine Adolf-Hitler-Geschichte, das ist ziemlich extrem, mit allerhand kleinen tonalen Zellen, die da so rotieren … im Grunde

komponierter Leerlauf. Nur kommt dann immer die Pauke dazwischen mit den Trompeten, und die Einwürfe wachsen immer mehr, der Marsch wird also bedrohlicher. Dann dudeln noch mal Oboe und Fagott alleine … eine Art Trio … und die Trompeten, es sind drei Trompeten, die machen noch mehr Krach. Also, das ist eine Art verballhornter Marsch, im Dreivierteltakt witzigerweise - aber es gibt ja auch Dreivierteltakt-Märsche … Und dann, auf den Chorsatz kommt immer was draufgepackt, also im Sinne von einem Palimpsest, wo etwas übermalt wird. Da liegt ein Sopransolo über dem Chor, der natürlich ganz anderes Material hat – a-Moll, wie das bei Gesualdo die Tonart ist. Oder bei dem anderen Vers kommen so alle möglichen Vögel darüber und Krähen, Totenkrähen, die da herumkrähen … Scraper … und Kontrapunkt … und dann immer wieder solche Attacken der Trompeten, so dass ein Kampf zwischen dem Vokalkörper und dem Instrumentalkörper entsteht, aber der Vokalkörper siegt, A-Dur siegt. Nur der Schluss, das mit dem „Gloria patri", das wird auch lustig: da singen die fünf Solisten dann alle zusammen mit einer ganz anderen Tonart – das geht ja nach a-Moll, zwischendurch geht's einmal nach C, dann wieder nach a-Moll zurück, und oben, die Solostimmen, die haben ganz andere Tonarten, ich weiß jetzt gar nicht welche, irgendwelche B-Tonarten. Im Tritonusabstand oder so. Die schreien immer was dazwischen – auch ganz ordentliche Akkorde, definierbare Akkorde, aber im Verhältnis zu dem, was unten passiert, sind sie äußerst konträr, so ist die Mischung dann doch ein sehr gespanntes Klangergebnis. – Also, das war schon sehr wichtig, und das haben wir in Israel gespielt, das haben wir auf der Reise nach Polen gespielt – nicht in Auschwitz, aber in … na, wie heißt diese Industriestadt? Kattowitz … also, auf der Reise haben wir das Stück immer gespielt, wir haben ja mit unserem Chor auch Auschwitz besucht und das war schon sehr ergreifend. Wir haben auch noch zwei Bach-Kantaten gespielt, eben diese „Erschallt, ihr Lieder" und „Gott, der Herr ist unser Schild", und dann haben wir noch ein polnisches Vaterunser gemacht, mit einem ganz tollen polnischen Tenor und Solo-Geige. War so ‚ne Schmalznummer eigentlich, das Romantische für die polnischen Freunde … das war ganz ergreifend mit diesem Tenor, muss ich sagen. – Aber die Nummer ist dann gut rumgekommen, wurde noch ein paarmal gespielt in Hannover von einem Kammerchor. Dann haben wir in Israel gespielt, natürlich, und hier … wurde aufgeführt bei Chorjubiläen und so. Und in der Tonhalle haben wir's mal gespielt. Das Stück ist ziemlich oft aufgeführt worden und auch sogar gedruckt. Zwar nicht die Partitur, aber die Noten …

K: Wie – die Partitur nicht gedruckt?

B: Nein, nein, aber ich habe eine schöne Handschrift gemacht.

K: Nur das Stimmmaterial, oder wie?

B: Alles ist handgeschrieben, als Manuskript gedruckt und als solches auch verlegt. – Das waren so die Schritte zur Jesus-Passion. Hinterher kommt einem das ganz logisch vor, aber …

5. Werke der ersten Hauptschaffensphase

5.1. Jesus-Passion

... K: Ich glaube, die Jesus-Passion müssen wir uns für unseren nächsten Termin aufheben.

B: Ja, 21 Aufführungen, das ist schon was … Es ist ja in Teilen gemacht, innerhalb von 1 oder 2 Jahren ist es geschrieben. Erst war ja nur der Mittelteil fertig, das war eine Ergänzung für Mendelssohn. Mendelssohn wollte ja einen „Christus" machen, da sind nur Fragmente veröffentlicht worden in dem Appendix – also dieser schöne Chor „Es wird

ein Stern aus Jakob aufgehen“ … mit dem Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“… ah, das ist leider gut. Und dann gibt’s Passion, eine Stelle Passion, das geht „Ihr Kinder Zions, weint über Euch“.

K: Aber wie hängt das mit deiner Passion zusammen?

B: Ich wollte ein Konzert machen mit den Mendelssöhnern, und dann war das zu kurz – waren ja nur 15 Minuten, damit kann man kein Konzert machen. Und dann hatte ich ein Orchester mit Mendelssohn-Besetzung, also doppeltes Holz, zwei Hörner und so … und dann stach mir das immer ganz groß im Ohr, diese Gethsemane-Geschichte. Also dachte ich, schreibe ich einfach die Gethsemane-Szene, die Mendelssohn ja nicht geschrieben hat, da rein. Dann geht der Mendelssohn weiter mit „Ihr Töchter Zions, weint über euch und eure Kinder“, und der Schlusschoral, der wirklich ergreifend ist, „Er nahm auf seinen Rücken die Lasten, die mich drücken“, nur Männerchor, vierstimmig, begleitet mit Fagotten. Also, dieser „Christus“, das ist ein Jammer, dass er das nicht fertig gekriegt hat, ein ganz großer Jammer, muss ich sagen …

K: Und du wolltest dann die Gethsemane-Szene reinschreiben.

B: Da hatte ich auch Material gefunden, das faszinierend war, nämlich das berühmte Jesus-Buch von Joseph Klausner.[660] Eine Jesusgeschichte. Die evangelische Theologie – die katholische auch – die waren immer so, dass sie sagten, man kann die Biographie von Jesus nicht schreiben, die Geschichten sind legendär. Und jetzt kommt ein jüdischer Historiker an – der ist ja kein Träumer, und ein waschechter Jude, und erzählt die Geschichte aus jüdischer Sicht. Natürlich mit allem Quellen, auch dem Neuen Testament. Wo auch Albert Schweitzer diese Leben-Jesu-Geschichten gemacht hat und wo am Ende stand: Wir wissen gar nichts. Wo Buetmann dann sagt: Er ist auferstanden, entrückt, auferstanden in die Verkündigung. Er lebt nur so weit, wie man den Gedanken weiterdenkt. Er lebt nur dann, wenn er in den Gehirnen der Leute ist. Wie kommt er in die Gehirne der Leute? Durch die Predigt, durch die Verkündigung. Das ist die These von Buetmann und Genossen. Albert Schweitzer hat all diese gescheiterten Versuche aufgeblättert, hier eine historische Forschung aufzumachen anhand der verfügbaren Quellen.[661] Die ganze Geschichtsschreibung von Josephus Flavius über den jüdischen Krieg, die kannten die alle noch gar nicht, und sie kannten vom Land viel zu wenig. Es gab zur Zeit von Albert Schweitzer schon auch andere Positionen, etwa von Gustav Dalman[662], der das Institut für biblische Archäologie geleitet hat in Jerusalem – bis 1914, als er dann rausgeschmissen wurde –, der da in Israel jeden Zentimeter vermessen hat und der auch zu Resultaten kommt – er hat zum Beispiel die Topographie und Namen nachgeprüft und war von den Socken, wie viel eine Bestätigung dessen ist, was von biblischen Quellen erzählt wird. Natürlich nicht in allen Punkten, aber vieles, was mühelos zu belegen ist. Da hat sich natürlich die wissenschaftliche Theologie des Abendlandes weit von dem Land entfernt, und das hat eben Gustav Dalman zu dem Satz gebracht: „Man soll das Wort nicht vom Ort trennen.“ Also ohne das Land kannst du die Geschichte gar nicht verstehen.

Und bei Klausner habe ich gefunden: ein Lied aus der Zeit Jesu. Das ist dieses berühmte „Euli mi beit Kathros, euli mi kolmossan“, das berühmte Euli-Lied, also: Mir ist angst, ich bin wehe vor dem Haus des Kathros. Das ist eine berühmte Priesterfamilie. Es ist ein Protestlied aus der Zeit des 2. Tempels, also aus der Zeit Jesu. Jetzt hatte ich einen Text aus der Zeit Jesu, biblische Kritik hin oder her: Hier war ein Text – im Talmud überliefert.

[660] Klausner, Joseph: *Jesus von Nazareth*. 3. erw. Aufl. Jerusalem 1952
[661] Schweitzer, Albert: *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung*.Neuausgabe, Stuttgart 2009
[662] vgl.: Dalman, Gustav: *Palästinensischer Divan.* Gütersloh 1901

Und die Familien, die dort angesprochen sind, die gab es. Kleines Beispiel: „Euli mi beit Kathros“, mir ist angst vor dem Hause des Kathros – das war eine Art Geheimdienst. Geheimdienst und Schlägertrupp – die hatten die oberen Tempelpriester natürlich auch, um ihre Macht zu verteidigen und zu behalten. Also, mir ist angst. Und meine Vorstellung war: Klarer Fall! Jesus geht von dem Abendessen, dem Sedermahl, durch den Bach Kidron, und was machen die Jungs? Hauen auf ihre Trömmelchen und singen „Euli mi beit Kathros“. Das war ein Volkslied, das kannte man damals. Das war der Ausgangspunkt, und dann wird man ja hellhörig. Es gibt einen Psalm: „Auch der Mann, der mein Brot gegessen hat, geht hin und verrät mich und sticht mich in die Ferse“ – na, was ist das? Die Judasgeschichte. Das ist so ergreifend. Und dann, ausgerechnet bei Johannes, von dem immer gesagt wird, er ist der große Mystiker, Patmos und der ganze Quatsch – wenn bei Johannes überhaupt ein Text authentisch ist, dann dieser: Da kommen die Jünger zu dem Priester und sagen, „Dieser Mann tut Wunder – was sollen wir machen? Das Volk läuft ihm nach.“ Und dann kommt die Antwort des hohen Priesters: „Ihr versteht gar nichts. Besser, es stirbt einer für das ganze Land, als dass die Römer kommen und nehmen uns den Tempel und das ganze Land.“ Und darum ging’s, dass sie einfach Angst hatten, dass die Römer den Tempel kassieren. Der Tempel war ja nicht nur aus religiösen Gründen wichtig – das ist zwar richtig, aber nur die halbe Wahrheit. Natürlich, der liebe Gott hatte seine Füße da, im Allerheiligsten, nach der Vorstellung. Aber sie hatten ja unten, in den Tempelschächten, unsagbares Gold gelagert. Immer wenn einer nach Jerusalem kam – und das erleben wir ja noch jetzt, immer wenn einer ins Land reist, fragen sie erst mal: Wo ist unser Nutzen, was bringt er denn an? Jeder durfte da erst mal Geld scheffeln, um es dann abzuliefern. Dieser Johannes-Vers ist sowas von authentisch. Und dann kommt natürlich ein Wort zum andern.

Der Auslöser war also Mendelssohn. Ich habe zunächst nicht an die Jesus-Passion gedacht, sondern nur daran, eine Ergänzung zu schreiben, eine Komplettierung, einen Lückenfüller. Und dann, zeitgleich, glaube ich – da war Kelemen noch hier – ein Jahr früher oder später, haben wir Matthäus-Passion gemacht, und ich wollte Kelemen einladen, aber Kelemen sagte: Was soll der Quatsch – du machst die Matthäus-Passion? Schreib deine eigene Passion! Ich hab gar nicht auf ihn gehört, ich war gerade mit Bach beschäftigt, aber trotzdem – die Mahnung „Wo ist deine eigene Passion?“ war bei mir hängengeblieben. Und als biblischer Kantor, dachte ich, das passt gar nicht schlecht. Dann war die andere Frage, als nun dieses Teil fertig war: Was kommt denn jetzt? Einzug in Jerusalem! Und da fand ich dann auch wieder Dinge – Material! Was kann man da machen? Und dann kam eben das Letzte: Der Einzug in Jerusalem – dann war das ganze Ding fertig. Ich wollte ja noch mehr Szenen schreiben, ich wollte das Abendmahl noch machen, aber das ist sehr kompliziert.

5.1.1. Fortsetzung Jesus-Passion, Texte und Theologie

K: Hier steht: Jesus-Passion 1981 und 1985. Das heißt, es ist in Abschnitten entstanden?

B: Ja. Ich habe eine Szene geschrieben: Jesus in Gethsemane. Der Anlass war die Aufführung von den erhaltenen Fragmenten zu einem Christus-Oratorium Mendelssohns, das er nie fertig gebracht hat, er ist ja darüber gestorben. Und zwischen dem Epiphanias-Teil und dem Passionsteil habe ich gedacht, ich mache noch ein Stück über die Szene in Gethsemane. „Jesus in Gethsemane“, das ist in dem Oratorium der zweite Teil, aber der zweite Teil entstand zuerst. Den habe ich 1983 geschrieben, wenn ich es richtig weiß. 1982 kamen wir aus Jerusalem zurück, und ich hatte die Fragmente von Mendelssohn dort in einer alten Ausgabe gesehen und habe dann hier gesucht, bis ich irgendwelches Aufführungsmaterial fand. Dann haben wir im Frühjahr, meine ich, so Januar-Februar

1984 - oder 1983? Frühestens 1983 - haben wir das hier gespielt. Ich hatte in Israel Material gesammelt und auch Textelemente gefunden. Ausgangspunkt war das sogenannte Euli-Lied: Mir ist weh vor dem Hause des Kathros und so weiter. Das ist ein aramäisches Lied, das im Talmud steht und das ich bei dem jüdischen Historiker Josef Klausner in seiner Jesus-Monographie gefunden habe. Und dann habe ich beschlossen, dass ich das ganze Ding in hebräischer Sprache machen würde, aramäisch.

K: Auf dieses Lied hin. Das Lied war der Anstoß?

B: Es ist aramäisch, ein Protestsong aus der Zeit des Zweiten Tempels, das kann man ziemlich genau datieren, also Jesus hat das gekannt. Weil Jesus Aramäisch gesprochen hat, wird er das möglicherweise mitgesungen haben. Auf jeden Fall seine Jungens.[663] Dann habe ich einige rückübersetzte neutestamentliche Stellen genommen, es gibt ja eine Übersetzung des Neuen Testaments auch in Hebräisch, sogar mehrere Übersetzungen.

Es gibt dann einen interessanten Psalm: „Auch der Mensch, der mein Brot gegessen hat, der sticht mich in die Ferse." Das kann man natürlich ganz locker auf den Judas übertragen. Judas, der mit in der Jüngerschaft war, geht hin und verrät ihn, aus welchen Gründen auch immer – er hatte sicherlich gute Gründe, Jesus vor Gericht zu stellen. Es ging ja um die Messias-Frage, und das ist auch eine zentrale Frage in diesem Stück: Jesus, der betet, der Kelch möge vorübergehen – das hab ich da alles hebräisch, in der Nachübersetzung, komponiert – und Jesus, der natürlich sich gehalten hat als den Messias, sonst wäre er ja nicht in Jerusalem eingeritten. Die Selbstzeugnisse deuten also ganz klar darauf hin, dass er der Überzeugung war: Jetzt kommt das Reich Gottes. Aber die Legionen der Engel kamen ja nicht, die mussten ja vor den anrückenden Römern Platz machen, darum gibt es auch einen römischen Marsch in dem Stück, so ein blödes Ding.

Dann natürlich diese große Alt-Arie, ein Text aus Jesaias, einer der Propheten: „Er ging wie ein Schaf zur Schlachtbank", hat also keinen Ton gesagt; dieser Leidensweg. Jesus – und das ist jetzt meine Theorie, natürlich auch die Theorie von Klausner – in diesem Kampf in Gethsemane, das war ja ein zentraler Moment. Nachdem dieser Kampf bei ihm im Kopf bewirkt hat, dass jetzt nicht das Reich Gottes kommt, mit allen schönen Gerechtigkeiten und Friede auf Erden und Essen für alle und so, sondern die andere Messias-Vorstellung, die ja auch alt ist, nämlich der leidende Gottesknecht – auch eine Vorstellung aus dem Jesaia-Propheten. Dass Jesus eingesehen hat, dass der himmlische Vater ihm diese Rolle zugedacht hat, dass das Leiden seine Pflicht ist: Das war der entscheidende Punkt.

K: Also, das ging jetzt ganz schnell, das war ja ganz heftige Theologie. Ich muss noch mal nachfragen. Du gehst also davon aus, dass Jesus von seinem messianischen Sendungsbewusstsein …

B: Er tritt an als Messias. Als der Sieghafte.

K: Und auch mit der Naherwartung.

B: Mit der Naherwartung.

K: Und in Gethsemane …

B: … begreift er, dass das nicht ist. Sondern dass es die andere Messias-Vorstellung ist, die des leidenden Gottesknechtes, der geopfert wird – das ist auch eine alte jüdische Vorstellung, ist ja nichts, was er erfunden hätte – dass das von ihm erwartet wird. Da-

[663] Im davor liegenden Gespräch schon einmal kurz angerissen; zum Vergleich in der Doppelung mitgeteilt.

rum diese große Psalmodie mit den ganzen Psalmgeschichten, am Schluss mit dem Ausdruck der Verlassenheit und dem Ruf ...

K: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?“

B: Ja, da kommt dann nachher bei der Kreuzigung noch einiges. Und in der Mitte gibt es noch eine Collage, die insofern wichtig ist: Ich kann ja nicht so tun, als sei ich ein Jude – ich tue ja so, als sei ich dabei gewesen, das muss man echt mal sagen. Und ich kenne den Garten Gethsemane ganz gut, bin da oft gewesen. Darum kommt Material vor, das ich dort aufgeschrieben habe. Man hört die Glocken von Jerusalem. Und man hört die Muezzin. Aus Scheich Dscharrach, aus der Altstadt – da ist es ja voller Gesang, so in den Gebetszeiten der Muezzin, um drei und um fünf und abends um sieben oder acht noch mal. Eine erstaunliche Polyphonie, die an diesem Berg abläuft. Und darum beginnt das Stück ja mit dieser Muezzin-Polyphonie, hinten und vorne. Das sind arabische Tonleitern, die Edith Gerson-Kiwi beschrieben hat in einem tollen Band. Edith Gerson-Kiwi war ja die Großmutter der israelischen Musikologie, sie war eine Schülerin von Gurlitt, von Gurlitt aus Freiburg, und alle bedeutenden Musikwissenschaftler sind im Grunde bei ihr in die Schule gegangen. – Und diese Tonarten hat sie beschrieben, und in dem Band „Migrations“ gibt es einen Essay über diese alten arabischen Tonarten. Ihr großes Buch über die arabische Musik ist nie erschienen, das hat sie nie fertig bekommen. Sie hat gesammelt bis zum Totenbett und meinte, sie hätte immer noch nicht genug gesammelt, aber sie kam nicht zu Potte. Hat nur einzelne Artikel geschrieben.

Edith Gerson-Kiwi hatte mir auch geholfen mit dem Material. Das Interessante bei diesem arabischen Material ist Folgendes: sie kennen nicht das Intervall der Oktave. Das Intervall geht eigentlich nur so weit, wie der Mensch eine Stimme hat, also sagen wir mal eine Oktave bis zur Quinte drüber, mehr kann man nicht unbedingt singen, wenn man kein großer Sänger ist. Und innerhalb dieses Intervalls gibt es keine strikte Oktavteilung, die wir ja gewohnt sind durch unsere Tonleitern – Dur oder Moll oder dann dasselbe einen halben Ton höher, ist ja immer dieselbe Konstruktion: zwei Ganzöne, ein Halbton, drei Ganztöne, ein Halbton. Oder auch die Modi von Messiaen – auch alle oktavbegrenzt. Und die Zwölftonmusik, die heißt: wir bringen alle zwölf Töne innerhalb der Oktave, also die zwölf Halbtöne, in welcher Form und Reihenfolge nun auch immer, aber letzten Endes ist das abendländische Denken, so wie ich es kennengelernt hatte, immer begrenzt durch Oktaven. Und die alte orientalische Denkweise eben nicht. Es gibt auch da so eine Art Dorisch, Phrygisch, Lydisch. Was wir von Dorisch, Phrygisch, Lydisch meinen, ist im Grunde auch eine Verfälschung, ist nicht die griechische Form. Wir sagen ja: „Dorisch ist C-Dur von D aus“ oder so. So ist es da eben nicht. Aber die orientalischen Leitern haben Vierteltöne. Und die kann man auch organisieren. Es gab ja auch bei den alten Griechen eine chromatische Tonleiter – darüber wird immer noch gestritten, wie sie denn nun eigentlich konstruiert war. Ich will damit nur sagen, dass dieses Phänomen der Nicht-Oktavenbegrenztheit im musikalischen Denken eine ganz alte Geschichte ist. Das habe ich durch die arabische Musik gelernt, und das habe ich durch Gerson-Kiwi gelernt.

Und habe dann darüber nachgedacht: Wie organisiere ich das jetzt? Und ich habe dann Modi erfunden … hm, Modi ist nicht das richtige Wort. Skalen vielleicht. Etwa so, dass nach zwei Halbtönen eine kleine Terz kommt. Wenn man das fortsetzt, kommt man nirgendwo zu einer Oktave. Erst nach sechs Oktaven, also ganz am Ende, wiederholt sich dieses Spiel, das kann man ja ausrechnen. Das war natürlich jetzt eine künstliche Organisation dieser alten Theorie, und die Jesus-Passion, kann man sagen – abgesehen von der arabischen Tonleiter, die in der Einleitungssymphonie zitiert wird und die da benutzt wird, die Tonleiter, die ich von Edith Gerson-Kiwi gelernt habe, basiert das Stück auf die-

ser erfundenen Leiter. Zwei Halbtöne – kleine Terz, und dann ad finitum. Da kann man ganz lustige Akkorde machen, auch Dur-Akkorde und so.

In diesem System habe ich keine Vierteltöne, weil wir das weder auf der Orgel noch auf dem Klavier haben. Man kann es bei den Streichinstrumenten machen, das habe ich nachher auch angewendet. Aber dies ist ein reines Halbtonsystem.

Der nächste Schritt war dann der Einzug in Jerusalem. Da gab es auch wieder alte Texte, das Hosiannah, von dem man weiß, es ist ein Psalm: „Willkommen, du Sohn Davids". „Hosiannah, ben David." Dazu gibt's einen Einzugspsalm. Und dann kommen diese ganzen Geschichten, wie zum Beispiel, der blinde Mann schreit: „Jesus, du Sohn Davids, erbarme dich meiner". Das ist dieser Weg auf Jerusalem, wo sie alle im Taumel des Messias sind. Ein messianischer Taumel.

Und das Stück beginnt mit einer Sinfonia für fünf Flöten, das ist auch wieder ein Stück historische Reminiszenz. Die alte hebräische Vorstellung besagt, der Messias kommt im Herbst, also zur Erntezeit. Nicht im Frühjahr – Ostern, wie wir sagen, nach dem ersten Frühlingsvollmond, sondern im Herbst. Und im Herbst gibt es verschiedene Feste, unter anderem auch das Fest des Wasserschöpfens, wo die Jungfrauen in den Garten gehen und Flöte blasen, um ihren Kameraden, zu denen sie schon eine gewisse Beziehung aufgebaut haben, zu sagen: Hallo, hier bin ich, und hier sind wir nicht in der Stadt, hier sind wir allein, da können wir uns mal ein bisschen näher kennenlernen. Das ist schon eine ganz rührende Geschichte. Das ging wieder zurück auf das berühmte Buch, das heißt „Der Meister" und ist von dem großen Kafka-Herausgeber Max Brod. Das ist vielleicht der beste Jesus-Roman, den es gibt. Jesus persönlich tritt darin gar nicht auf … Und Brod erzählt diese Geschichte, dass zur Erntezeit, am Fest des Wasserschöpfens, die Mädchen in die Gärten gehen und die Flöten blasen. Und damit fängt das ganze Stück an, das heißt, meine Passion spielt eigentlich nicht an Ostern, sondern im Herbst.

Das sind natürlich auch wieder historische Implikationen, die man natürlich nicht so am Stück diskutieren kann. Man hat sich ja immer gewundert, dass der Prozess so schnell ging – Gründonnerstag abends gefangen genommen und Freitag schon aufgehängt. Es ist verständlich, dass es in einer Erzählform so gemacht, einfach gerafft wird, historisch ist das eher unwahrscheinlich. Wahrscheinlich ist eher: Er kann durchaus im Pesach eingezogen sein, und dann hat sich der Prozess hingezogen. Oder umgekehrt: Er ist eingezogen im Herbst, und da haben sie ihn dann gefangen genommen. Das ist, glaube ich, müßig, das wird man so einfach wahrscheinlich auch nie klären können. Ist auch uninteressant – also, für mich. Ich wollte, dass das Ganze in eine historische Zeit hineinkommt, um zu zeigen: diese Geschichte passiert nicht irgendwo jenseits der Historie, sondern sie hat einen konkreten Ort, nämlich Jerusalem, und sie hat eine konkrete Zeit, nämlich die Erntezeit, wo man die Ankunft des Messias erwartet.

Gegen Ende kommt dieser Vers „Aus hartem Weh die Menschheit klagt – wie lang bleibt er verborgen", wann kommt der Messias endlich?

K: Das ist noch Teil 1, oder?

B: So endet der erste Teil, mit diesem Choral. Da ist ja dann auch das Warten immer gegeben. Das muss ich noch zum zweiten Teil hinzufügen[664], es gibt da eine große Collage, nämlich die Motette „Im Garten leidet Christus Not" von Eccard, aus seinen preußischen Festliedern, eine fünfstimmige Motette. Da heißt es: „Hier ist Gottes Lamm, aller Welt Sünd macht ihm bang." Das habe ich dann als Collage komponiert, überlagert mit den Glocken von Jerusalem und allem, was da drum herum tönt. Das war natürlich auch ein

[664] NB: Die Motette von Johannes Eccard (1553-1611, zeitweilig in Königsberg) ist sechsstimmig, SSATTB

Stück Bekenntnis, weil ich ja nicht so tun kann, als sei ich Jude, nur kann ich versuchen, die jüdischen Traditionen ernst zu nehmen. Aber ich wollte mich schon zu erkennen geben als der, der ich vom Herkommen nun mal bin.

In dem zweiten Teil gibt es dann auch noch eine bedeutende Arie, nämlich den Text von Alfred Kittner. Alfred Kittner war ein deutscher Dichter, muss man schon sagen, aus Tschernowitz, das ist diese Stadt, in der auch Paul Celan geboren ist und wo auch Rose Ausländer geboren ist. Alfred Kittner hat hier in Düsseldorf gelebt, und von ihm gibt's ein Gedichtbändchen, und da ist ein toller Text drin, der heißt „Requiem". „Messer, gezückt, einen Heiland zu schächten", und das „Widderhorn des Todes" und so weiter – eine ganz ergreifende Sache, wie er vom Heiland spricht. Und das hat er im Lager geschrieben, 1944, als er im KZ saß. Ein sehr anrührender Text, und ich hab ihn um Erlaubnis gefragt, die hat er mir gegeben. So spielt hier auch ein jüdisches Textelement mit hinein. Eine große Alt-Arie.

Um noch mal auf den ersten Teil zurückzukommen, da ist eine entscheidende Stelle, die aus dem Johannes-Evangelium kommt, die auch eine gute Erklärung ist für die ganze Handlung. Und wenn überhaupt ein Text authentisch ist aus der Zeit, dann dieser, wo die Späher zu dem Priester kommen und sagen: „Was sollen wir machen? Alle Welt läuft ihm nach. – Er tut Wunder, viel große Wunder." Und der Hohepriester sagt: „Gut, dann bringen wir ihn um, denn es ist besser, ein Mensch stirbt, als dass die Römer kommen und nehmen uns das Land und den Tempel." Und das war wirklich die Hauptsorge der Tempelpriester! Die saßen auf den Geldsilos – und natürlich auf diesem Schemel Gottes, weil nach ihrer Vorstellung Gott seine Füße im Allerheiligsten hatte. Das war eben ihr mentaler zentraler Besitz und auch ihr materieller zentraler Besitz, der Tempel. Und deshalb wollten die Römer da gerne hin. Also nicht nur, um den Juden ihren Gott abzumurksen oder zu vertreiben – das auch, aber vor allem, um die Kohle abzuholen, die da im Keller lag. Und da lag nicht wenig.

Also, dass der Hohepriester sagt: Jesus muss weg, auch wenn da alle hinter ihm herlaufen, sonst kommen die Römer und nehmen uns den Tempel. Und dieses Opfer war ihm die Sache wert. Das erklärt die Sache. Man sagt immer, Johannes sei ein abgehobener Schriftsteller gewesen. Alles Quatsch. Zumindest dieser Vers – wenn einer hart an der Geschichte ist, dann dieser. Darum hab ich das natürlich komponiert, in Hebräisch. Und … Jesus marschiert ja dann ein, und es passiert nichts. Das Reich Gottes kommt nicht. Dann wird er gefangen genommen. Kommt nach Gethsemane, und dann ab in den Knast.

Diesen ersten Teil habe ich zusammen gespielt mit einem Stück von Steve Reich, mit dem „Tehillim", und ich weiß nicht was noch, mit noch irgendeinem Werk, Strawinsky oder was. Und der dritte Teil ist dann der Gang zum Kreuz, also ist im Grunde die Via Dolorosa. Und da ist das Ulkige: Der Ausgangspunkt für diesen dritten Teil ist das Gedicht eines lebenden – damals noch lebenden – israelischen Dichters. Ein ganz wunderbarer Kerl, Pinchas Sadeh [665] geheißen, hat einen Gedichtzyklus geschrieben, der heißt „Das Leben Jesu". Ich hab ihn zweimal besucht, ich wusste nicht, dass er da schon sehr schwer an Leukämie erkrankt war. Er lebte in Holon und hat wunderbare Sachen gemacht. Er hat ein Gedicht geschrieben: „Schnee fällt auf Jerusalem". Und da erzählt er den Gang zum Kreuz unter dem Aspekt des Schnees. Überall sind Gesichter aus Schnee und alles ist weiß – weiß ist die Farbe der Trauer, des Entsetzens, deswegen, wenn es in Jerusalem schneit, kriegen alle Panik, Angst vor dem Teufel und so.

[665] Pinchas Sadeh, bedeutender israelischer Dichter und zunächst Wegbereiter der zionistischen Idee, später stark engagiert im jüdisch-christlichen Dialog (1929-1994).

K: Schneit es denn da jemals?

B: Es schneit, ja. Ich habe Schnee gesehen. Warum auch nicht? Ich habe Jerusalem im Winter 1981/82 fünf Tage im Schnee gesehen. Es gibt auch Aufnahmen vom Ölberg im Schnee. Also, „Schnee fällt auf Jerusalem“, und er erfindet das Bild dieser Schüler, die alle im Schnee sind, und auch Jesus geht durch den Schnee. Hinter ihm seine Mutter, und „Mirjam, die ihn liebt“, also die Maria Magdalena – und Mirjam schäl-schäläg, „Maria aus Schnee“. Das ist diese Erfindung, dass es eine Maria aus Schnee gibt. Er wird ans Kreuz genagelt und sein Leben verlischt wie Schnee, der wegtaut. Ein ganz tolles Gedicht. Das hatte ich zuerst geschrieben, weil ich dieses Gedicht so toll fand, ich hatte das schon 1981 kennengelernt, hat mich immer verfolgt.

Nun kommt noch ein archäologischer Aspekt dazu. Wenn man die Ausgrabungen in Jerusalem sieht, und zwar an der Südseite, wo es von der Davidsstadt zum Tempelberg hochgeht, da ist ein großer archäologischer Park, und da geht man die Hulda-Treppe hoch. Die kann man heute noch sehen. Die Hulda-Tore sind zwar zugemauert, denn direkt links daneben ist die al-Aqsa-Moschee – die die Ordensritter gebaut haben, gotische Kirche – und die jüdischen Archäologen haben diesen ganzen Tempelberg, der war ja voller Siedlungen und voller arabischer Häuserchen, alles weggeräumt – und da haben sie die Treppe, die Hulda-Treppe, wieder freigelegt. Und das war nun ein Spaß! Die Hulda-Treppe – ich glaube, es sind nur 18 Stufen, aber die sind immer konstruiert: eine kurze, eine lange, eine kurze, eine lange. Also, für uns Musiker ist das: eine Passacaglia! Und so ist das Eingangsgedicht, „Schnee fällt auf Jerusalem“, also eine riesige Passacaglia. Na ja, und dann wird halt der Tod beschrieben mit den berühmten „Eli“-Rufen, aber … bei Markus heißt es nur: „Und Jesus schrie laut und verschied“. Was hat er denn geschrien? Natürlich, sage ich, wissen wir das. Jeder Jude wird mit letzter Puste schreien: „Sch’ma Jisrael, Adonai elohejnu, Adonai echad.“ Das muss er sagen, das ist das große jüdische Bekenntnis! Das hat Jesus geschrien. Und dann stirbt er. Also habe ich natürlich bei der Sterbegeschichte Jesus das schreien lassen. Und die Stimme bricht ihm – das ist ganz realistisch geschrieben, das bricht weg.

Und dann kommt die Stimme der Kinder, die auch – nach dem Motto „Kindermund macht Wahrheit kund“ – eine wichtige Rolle spielen. Das ist ein Text, der bei Lukas steht, und zwar in der Emmaus-Geschichte. Die beiden Jungs gehen nach Emmaus, und Jesus mischt sich da in die Reihen, sie erkennen ihn nicht, man weiß nicht wieso. Dann ist er nachher weg; er kommt wieder und sie essen was zusammen, und dann sprechen sie mit ihm und sagen: „Hast du nicht gehört, was geschehen ist in Jerusalem?“ – „Nö“, sagt er, „keine Ahnung.“ – „Na, das mit dem Jesus.“ Und jetzt kommt der entscheidende Satz: „Und wir haben gedacht, er würde Israel erlösen!“ Also, wenn das nicht ein authentischer Wortlaut ist, unmittelbar aus dem aktuellen Geschehen genommen! Dann weiß ich nicht, was authentisch ist. Das ist bei Lukas erzählt. Die Jünger … die haben diese riesige Enttäuschung erlebt mit ihm. Wunder – die wurden ja nie bestritten, auch von kritischen Juden nicht. Es gibt eine große polemische Quelle, die Jesus als Zauberer beschimpft und versucht, ihn fertigzumachen. Das ist wahrscheinlich im Kern eine sehr alte Polemik. Sie haben dann gesagt: „Und wir haben gedacht, er würde Israel erlösen. Und wir haben gedacht, er wäre der Messias. Und, was war? Nichts.“ Diese abgrundtiefe Enttäuschung, das kommt da ganz am Schluss. Und dann hört das ganze Stück auf mit dem Satz aus dem Psalm 86: „Ach, el-elohim …“ – „Zu dir ist meine Hoffnung – meine Seele ist stille zu Gott, der mir hilft.“ Das war so ein Spruch, der hing bei uns in Ostpreußen im Schlafzimmer. An einer Holztafel. Das hatte man in einem frommen Haushalt.

Das Witzige ist, das hört auf mit dem Wort „jeschua-ti“, „meine Hilfe.“ Wenn man das „ti“ weglässt, bleibt „Jeschua“ übrig, das ist der hebräische Name von Jesus, und damit

hört das Stück auf, mit dem „Jeschua“. Der Chor singt natürlich das „jeschua-ti“, und dann hinterher ganz leise, so versteckt für uns: „Jeschua“.

Also, das ist die Geschichte, und jetzt: Der dritte Teil basiert praktisch auf diesem Modus, den ich vorher beschrieben habe, der geboren wurde während der Komposition des zweiten Teiles. Und es gibt ein paar instrumentatorische Besonderheiten. Dass am Anfang fünf Flöten kommen, ist einfach geschichtlich zu erklären. Dann wird man finden, wenn Jesus auftritt, diesen Donnerspruch: „Ich möchte gern, dass das Feuer schon brennt“ und so, ein großes hebräisches Wort. Da donnern die Pauken, und die Posaunen spielen einstimmig. Das ist also ungefähr das Brutalste, was man als Komponist machen kann, wenn drei Posaunen in Tenorlage einstimmig spielen. Das habe ich nicht erfunden, sondern ich hab’s vom Kollegen Zimmermann abgeschrieben. Er hat in dem Stück, in der „Ekklesiastischen Aktion“, drei Posaunen in den Saal geschickt. Aber Zimmermann hat es – habe ich nachher erst rausgefunden – auch nicht erfunden, sondern vor ihm ist es berühmt geworden, jedes Kind kennt das, in der „Tannhäuser“-Ouvertüre. Da blasen die Posaunen das Thema in Tenorlage, ganz hoch, und das geht natürlich durch Mark und Bein – diesen Pilgerchor da. Und Wagner hat leider auch nicht erfunden, sondern Wagner hat gestohlen! Wagner hat gestohlen von? Na, von wem schon? Von Meyerbeer! Meyerbeer hat es erfunden, und zwar bei den „Hugenotten“. Bei den „Hugenotten“ kommt vor: „Ein feste Burg ist unser Gott“, die spielen da den Choral … das habe ich aber später erst gehört, als ich dann Instrumentation unterrichtet habe. Nur, für mich war es damals eine ganz wichtige Erkenntnis: Wenn der Messias kommt, wird der Schofar erschallen! Der wird zu hören sein bis ans Ende der Welt. Und die Berge werden donnern – darum hier großes Paukensolo, fünf Pauken. Fünf Pauken und diese Fanfare, also die Posaunen, die da so einstimmig spielen. Das ist eine Unterstreichung der großen Stimme des Messias. Das ist natürlich nachher dann weg, wenn der Messias seine Armut oder seine Verlorenheit oder seine Opferlamm-Rolle angenommen hat. Also, da spielen dann auch theologische Aspekte in die Instrumentierung hinein.[666]

K: Hast du über die Aufführungsgeschichte des Werks noch Unterlagen oder weißt es aus dem Stand?

B: Na, es ist wünschenswert gut gelaufen. Die haben das zum ersten Mal gespielt 1985, auf dem Kirchentag hier in Düsseldorf. Daran anschließend gleich einmal in Wuppertal, da war auch der alte, damalige Ministerpräsident Johannes Rau da, weil der hatte ein Herz für Israel. Wir haben eine Aufführung gemacht in Rheydt, in der Christuskirche, wo eine alte Sauer-Orgel drin ist, sehr schöne Orgel.

K: War das auch 1985?

B: Das war 1986. Dann gab’s Aufführungen … ich weiß nicht genau, 1987 oder 1988 waren wir damit in Israel, haben wir zweimal gespielt in der Erlöserkirche in der Altstadt. Dann haben wir eine Aufführung gehabt, unabhängig von mir, in Lübeck in der Aegidienkirche, da hat es der Klaus Meyers gemacht. Dann gab’s eine Aufführung am Bodensee mit Sönke Wittnebel. Und dann … natürlich, Hermann Schaeffer hat es in Mannheim gemacht. Es wurde auch in irgend so ‚ner Vorecke von Frankfurt … ich könnte jetzt nachschauen … zweimal gespielt. Und die Jesus-Passion hat auch in Karlsruhe der alte Kollege Haarbeck gemacht … na … Karlsruhe auf jeden Fall. Und wir haben es natürlich gespielt in Reykjavik, in Island. Das war ‚ne persönliche Schiene mit Hörður Áskelsson[667], der ein Jahr lang, also die Zeit, als ich in Jerusalem war, mich hier vertreten hat. Also, das Stück

[666] Blarr führt hier zum Teil Gedanken des Vorwortes der CD zur Jesus-Passion noch einmal aus. (Düsseldorf: Koch Schwann 313038 K 3, 2 CD (1991), Aufnahme der Erstaufführung 1985)
[667] Hörður Áskelsson, nach Studium in Düsseldorf Kantor der Hallgrímskirkja in Reykjavík

war eigentlich ganz gut rumgekommen. Island, Israel … es gab auch in Ostdeutschland eine sehr schöne Aufführung mit Dietrich Modersohn in Frankfurt/Oder, und das war eine riesige Sache, eine ganze Festwoche, mit Vorträgen vorher …

Ich denke, ich habe nichts Wichtiges vergessen. Also, insgesamt 21 Aufführungen. – Und natürlich in Heidelberg: der Christoph Schäfer, der hat's auch gemacht. Sogar zweimal. Das war von der Aufführungssequenz her sicher die erfolgreichste Nummer, aber die kam auch in eine Zeit, jetzt theologisch gesehen, als das christlich-jüdische Gespräch sehr publik geworden war. Also der Versuch eines Gespräches zwischen Christen und Juden, von Versöhnung kann man ja nicht reden. Insofern passte das Stück auch in die Landschaft. Israel hatte den Sechs-Tage-Krieg gewonnen; gut, dann kam noch der Jom-Kippur-Krieg, aber Israel war da viel im Gespräch, und dann war auch die Wiedergutmachung schon im Gange, „Aktion Sühnezeichen" war im Gange, und „Nes Ammim" war im Gange, und wir hatten ja hier auch den Wiederaufbau der deutschen Synagogen. Da gab's von jüdischer Seite auch erst eine gewisse, wie soll ich sagen, Kooperationsbereitschaft. Das hat sich ja dann alles verkompliziert im Laufe der Zeit, aber da, in den 80er, 90er Jahren ging's gut. Jetzt, wo die Kritik an Israel einsetzt - die letzte Aufführung war vor zwei Jahren oder vor drei Jahren sogar, am Bodensee, und seitdem ist das Stück zu Ende[668], und ich bin auch unsicher, ob es … Es sind jetzt, glaube ich, zwei Partituren bestellt von Leuten, die es machen wollten; der Uwe Maibaum, der war früher in Duisburg und jetzt in Marburg, und der will das machen, aber ob er es macht, weiß ich nicht - die Partitur hat er gekauft. Und es gab noch einen Interessenten, der die Partitur bestellt hat, den ich aber nicht kenne.

Ja, so viel zur Passion. Wirklich, diese Zeitgeschichte ist nicht uninteressant.

K: Diese Vernetzungen, ja. In diesem kleinen Büchlein hier, da steht noch relativ viel. Dass dich da der antisemitische Trend in der Matthäus-Passion gestört hat. Davon haben wir jetzt gar nicht gesprochen. War das so?

B: Ja, natürlich, das hat mir schon sehr geschadet. Es gibt ja den berühmten Satz: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder", das ist bei Matthäus erzählt, Matthäus-Passion. Und ich habe damals, als ich das Stück schrieb, gesagt: Man sollte fairerweise die Bach'schen Passionen nicht spielen. Das hat dummerweise Herr Rilling zu hören bekommen. Rilling verdient ja nun doch einen beträchtlichen Teil seines Geldes mit der Aufführung Bach'scher Passionen. Und nun kommt so ein hergelaufener Typ da und sagt, hier, keinen Bach mehr spielen. Ich habe das auch mit Israelis diskutiert. Es ist ja doch auch eine schöne Musik und so, aber es ist eindeutig, dass in der Geschichte des kirchlichen Antisemitismus – man muss ja, glaube ich, doch immer unterscheiden zwischen Antisemitismus der Katholiken und der Protestanten, dem politischen Antisemitismus oder dem Antisemitismus der Wirtschaftsleute, das sind ja alles verschiedene Motive. Aber der kirchliche Antisemitismus hat natürlich gerade diese Stelle immer gern in den Mund genommen, weil sie sagten: Ihr seht es ja! Die Juden haben ja bei der Verhandlung vor Pilatus sich selber verflucht.

Pilatus wird natürlich reingewaschen, weil man dem Römer da nichts am Zeug flicken will. Darf ein Schriftsteller damals ja auch nicht, also muss er sagen: Pilatus hat ja wenigstens versucht, den Heiland zu retten, er hat gesagt, „Seht, welch ein Mensch, und ein Gerechter, und soll ich einen König kreuzigen? Geißeln lassen, aber dann ist es doch genug" … aber von wegen. Kann ich mir nicht vorstellen, dass er so ein schlechter Psychologe gewesen ist. Wenn die Menge Blut sieht, will sie mehr Blut sehen. – Sondern die

[668] Das Gespräch fand vor den beschriebenen Aufführungen in Heidelberg und Freiburg statt, vgl. S. 341

Menge habe geschrien: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“ Ich muss sagen, das hat mir großes Kopfzerbrechen gemacht. Die Juden sind verworfen, die haben sich selber verflucht, „sein Blut komme über uns“ – puh! Die Sache ist immer komplizierter, als man denkt.

5.1.2. Rückschau zur Jesus-Passion, Anmerkungen zu dem Evangelisten Matthäus unterstelltem Antisemitismus; Anmerkungen zur Sprachwahl der Jesus-Geburt

B: Wir sprachen über einen ganz entscheidenden Punkt, nämlich über „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“. Das muss ich zu meinem eigenen Lob sagen: Die Entdeckung habe ich gemacht. Es gibt die Geschichte, die ist, glaube ich, im Buch Josua erzählt: die Landnahme Israels. Moses sitzt auf dem Berg Nebo und guckt runter, denn er weiß, er darf da nicht mehr hin. Und sein Jüngling, Josua, der soll das machen. Und der macht das, was man immer macht, wenn man ein Land erobern will, er schickt Spione. Zwei smarte junge Männer, die nicht nur fit sind, sondern die auch noch hübsch aussehen. Und die gehen hin, nach Jericho, und gehen in den Puff. Nicht nur – oder wahrscheinlich nicht aus dem bekannten Grunde, sondern weil sie sagen, da gibt’s was zu ergründen. Und sie gehen zu dem Mädchen, sie hieß Rahab, und sie sagen zur Rahab: „Hör mal zu, wir haben einen Vorschlag. Draußen stehen die Truppen, da oben auf dem Berg, und dein schönes Bordell wird binnen sieben Tagen nicht mehr existieren. Wir können die Sache aber ein bisschen menschlicher machen, indem du mit deinen Gespielinnen ans Stadttor gehst und das Tor aufmachst. Hinten und vorne. Dann können wir nämlich reinkommen und brauchen nicht schießen.“ Da sagt die Frau, die ja nun dem Gewerbe nach auch mit allerlei Leuten zu tun hat: „Jungs, ihr habt’s ja nicht so ganz richtig. Wieso soll ich?“ „Na“, sagen die, „wir können dir doch eine Belohnung zukommen lassen. Wir marschieren ein und stellen ein Schild vor deiner Hütte auf: Hier nicht schießen.“ Darauf sagt sie: „Woher soll ich wissen, dass ich euch trauen kann?“ Und jetzt kommt der entscheidende Satz, den sagen die Juden, die jüdischen Späher sagen: „Wenn wir dich verpfeifen, dann kommt dein Blut über uns.“ – Dein Blut komme über uns! Dein Blut, Rahab. – „Und wenn du uns verpfeifst, dass du jetzt zu deinem Kumpel gehst, dass wir hier heute Abend kassiert werden oder morgen früh nicht aus der Stadt können …“ – denn sie waren ja verkleidet als irgendwelche wohlhabenden Reisenden – „wenn du uns verpfeifst, dann kommt unser Blut über dich.“

Das heißt, dieser Blutfluch ist ein ganz alter Spruch, also nicht aus dem Neuen Testament ist – das ist Quatsch. Das ist eine alte Spruchweisheit und im menschlichen Verkehr so wie Handschlag oder wie ein Versprechen. Man verspricht sich etwas, und wenn einer sich nicht daran hält, dann gnade ihm Gott.

Das Entscheidende, der Spruch „Dein Blut komme über uns“ – in Josua nachzulesen! Das hab ich erst hinterher erfahren. Insofern hätte ich mir gar nicht in die Hose machen müssen … aber diese ganzen Sprüche, auch alles, was in irgendeiner Form antijudaistisch ist, kommt natürlich in meinem Werk nicht vor. Und mein Argument damals war: Wir brauchen eine neue Passion, die die Geschichte erzählt anhand der Quellen, die wir haben. Dazu gehören natürlich auch die Evangelien, aber nicht diese Ecken, wo man den Juden eins auswischen kann, weil man sagt: Ja, die Juden haben Jesus umgebracht, das war ja auch immer die lange Argumentation „Gottesmörder“. Das eben nicht. Sondern die Geschichte Jesu, erzählt, so als wäre man dabei gewesen. Nur an einer Stelle habe ich mich dann zu erkennen gegeben, in der Motette von Eccard „Im Garten leidet Christus Not“, in der Collage.

„Sein Blut komme über uns“ – dies ist ja ein zentraler Vers der Polemik gegen das Judentum, und witzigerweise ist es nie hinterfragt worden, wo kommt das eigentlich her? Es

wird immer so dargestellt: Das haben die Juden gesagt, in dem Augenblick haben sie das geschrien. Ob ihnen das nun von den Hohepriestern eingeflüstert worden ist, wie das irgendwo im Evangelium auch erzählt wird, das mag ja alles sein. Nur, das ist keine Kampflyrik gewesen, kein Kampfslogan, der ad hoc erfunden worden ist. Den hatten die schon im Kopf, denn jeder kannte diesen gegenseitigen Schwur. Also: Wenn das da oben nicht … – dann sein Blut über uns! Kann auch sein, dass das damals eine gängige Formulierung gewesen ist, die man halt schon mal so leichtsinnigerweise sagte. Bei der Rahab damals, in Jericho, war das eine ernste, eine prekäre Situation. Insofern denke ich, dass das auch in der jüdischen Tradition eine Rolle spielt. Ich habe leider bis heute noch nirgends, auch bei meinen Freunden – also bei Schalom Ben-Chorin oder David Flusser oder auch bei Josef Klausner, habe ich keine Diskussion dieses Verses gefunden, der auf eine ganz alte Quelle zurückgeht, das ist merkwürdig. Der Satz hat sich immer festgebissen als eine Kernstelle des Antijudaismus.

K: Ein bisschen scheint es ja so, als wenn sich dann deine Arbeit auch danach, also dein Werk danach, ein bisschen verändert hat …?

B: Na ja … das ist dann eben dieses … wo ich immer möglichst zurück auf die Quellen gehe. Wenn es irgend geht, hast du einen hebräischen Text, soll er hebräisch komponiert werden. Und bei der Jesus-Geburt, bei dem Weihnachtsoratorium, da hab ich dann sehr viel griechisch komponiert, weil Lukas ja griechisch geschrieben hat. Also wird die Geschichte griechisch erzählt von dem Madrigalchor. Diese ganze Weihnachtsgeschichte basiert ja auf den Lobgesängen, auf den Liedern, die Lukas aufgefunden hat, die er übernommen hat, nicht gedichtet, und diese Lieder sind natürlich im Kern hebräisch respektive aramäisch. Also habe ich nach aramäischen Übersetzungen gesucht, die gibt es, denn die aramäische Gemeinde lebt ja noch, auch in Jerusalem, in der alten Gemeinde da, in der alten Markuskirche. Da sind noch Aramäer, die singen noch aramäisch, legen auch großen Wert auf ganz alte Tradition. Und deshalb Aramäisch. Aber zum ersten Mal kommt Aramäisch in dem Euli-Lied in der Passion vor.

K: Und bei der Jesus-Geburt gibt's dann beide Sprachen, nicht?

B: Ja.

5.2. Die Orgelsonate „Schaallu schalom Jeruschalajim"

K: Also, zu „Schaallu schalom Jeruschalajim".

B: In Jerusalem geschrieben.

K: Das ist doch das erste Stück, das du in Israel fertig geschrieben hast, oder?

B: Das war das erste Stück, ja, was da fertig geworden ist. Und das hat insofern etwas mit Jerusalem zu tun, als ich eine jementische Psalmodie genutzt habe. Später gibt's noch ein Klavierkonzert aus diesem Material.

Bei dieser Sonate kommt auch etwas rein, was auch in der Jesus-Passion ist, das haben wir noch gar nicht besprochen, insofern schließt das ganz gut an. Der Anfang – du erinnerst dich an diese parallel verschobenen Quart-Sext-Akkorde. Ich hatte ja eine Nacht auf dem Garizim verbracht, und ich hatte von dieser sogenannten Organum-Technik der Samaritaner gewusst. Samaritaner leben ja noch, leben an sich in Holon, aber sie haben ihren Heiligen Berg auf dem Berg Garizim, der ist in der Nähe von Nablos. Und ich kannte da einen, der da Pressesprecher war, da konnte man hin – und ich wusste auch über diese musikologische Schiene, dass die Samaritaner ein Organum haben. Organum … unter Organum stellen wir uns Quintparallelen vor. Das hört sich da aber ganz anders

an. Die Samaritaner singen … meinetwegen, wir würden mal jetzt singen „Veni creator spiritus“, ohne dass einer sagt [summt den Anfang der Melodie], sondern einfach jeder los, und jeder folgt seiner Stimme. Wer einen hohen Ton hat, fängt auch hoch an. Und so singen die da! Die singen jeder, wie ihm die Kehle gewachsen ist. Die Tonhöhe spielt überhaupt keine Rolle. Und da singt jeder auf Teufel komm raus dagegen. Ich habe ein Tonband aufgenommen, das Vaterunser auf Aramäisch, da singen zwei Knaben „Vater unser“, völlig schief, völlig daneben. Das Einzige, was messerscharf ist, ist der Rhythmus. Der rhythmische Ablauf ist perfekt. Aber die Tonhöhe ist frei gewählt.

Jetzt fand ich das toll. Und es kommen raus, bei dieser gewählten Tonhöhe, Cluster oder auch schon mal eine Quintparallele oder Tritonusparallele – oder rein zufällig auch mal ein Dreiklang. Es ist Zufall. Da gibt’s dann eine Arbeit, ich glaube, von einem Herrn Adler, also nicht unserem berühmten Adler, sondern Viktor Adler. Der zerbricht sich den Kopf über das Organum der Samaritaner, aber geht von unserem Begriff des Organum aus, der organisierten Parallelität – und die Harmonikale ist rein zufällig! Ich habe einige Tonbänder oben, vier Stunden lang Samaritaner. Die singen auch schon mal einstimmig, treffen sich irgendwo, und dann singen sie wieder durcheinander, mehrstimmig, und ich weiß nicht was. Aber rhythmisch immer unglaublich – … das Wort gibt den Rhythmus an, also der Wortlaut oder der Ablauf der Worte.

K: Woher wissen die denn jetzt, welcher Rhythmus das sein muss?

B: Sprache! Das ist Sprache. „Schaallu schalom Jeruschalaim.“ Alle singen [skandiert]: „Schaallu, schalom Jeruschalaim.“ Das kennt man. Von Kindesbeinen an gewohnt. Nur jeder singt, wie er mag.

Und jetzt hab ich natürlich gedacht: So, jetzt muss ich eine Möglichkeit finden, diese Organum-Technik zu rationalisieren. Ich muss sie ja irgendwie verfügbar machen. Cluster und so … Zimmermann, „Perspektiven“, da kommt das zum ersten Mal, wirklich ganz kurze Akkorde über die ganze Klaviatur. Das war eine Revolution! Gut, Cluster hat vorher schon Cowell gemacht … nach ihm viele, aber Cowell war, soweit ich weiß, der Erste.

Ja. Zimmermann. Aber das nach Zimmermann ist Quatsch. Das kann man einmal machen, aber nicht einen ganzen Stil darauf bauen. Oder Penderecki – die frühen Stücke, die „Schwarzen Bänder“, wo die Streicher alle ganz die enge Lage spielen und so - dem hat das selber nachher bis hier gestanden, nachher hat er dann Töne geschrieben. Also, das kann man nicht ewig machen. Und ich stand damals vor der Frage bei der Sonate: …

K: Die Endlichkeit des Clusters.

B: Die Endlichkeit des Clusters! Wie kann man das neu organisieren? Und damals kam ich auf die Idee, die Cluster, wie soll ich sagen, farbig zu machen. Da habe ich diese „Hampelmann-Technik“ erfunden. Die Akkorde werden parallel gegeneinander verschoben. Also, ich habe meinetwegen hier As-Dur, A-Dur, und dann eine kleine Terz nach oben, dann Cis-Dur. Warte mal … A, Cis, dann kommt E. Das ist dann C-Dur. Also: Verschiebe gegeneinander einen Quart-Sext-Akkord – oben C, dann Cis, dann E. So, aber unten – wird das parallel verschoben. Und natürlich gibt es irgendwo eine Stelle, wo dann die Akkorde aufeinander treffen. Zwölf Töne – irgendwo trifft man sich auf einen Akkord, da kommt dann D-Dur raus oder was.

Diese Entdeckung der parallel verschobenen Akkorde, das war mir damals eine große Hilfe, so Quasi-Cluster zu machen, wo aber jeder Akkord anders ist. Und ich war wirklich ungeheuer stolz auf diese Entdeckung. Moll-Akkorde, parallel verschoben, Dur-Akkorde gingen besonders gut … und dann kommt bei jeder Verschiebung ein neuer Cluster raus, ein neuer Akkord raus, der eine ganz andere Farbe und eine ganz andere Lage hat und eine andere Beleuchtung.

Und so … [markiert den Rhythmus des Verses „Schalom …"] … so ist der Rhythmus von dem Kernvers der Sonate, aber jede Silbe hat einen anderen Akkord, weil er verschoben ist. Und das ist eben nicht so [deutet den Vers in einem derb gehämmerten Rhythmus an]. Das kannst du vielleicht einmal machen, aber nicht zehnmal. Denn dieser Satz hat auch noch eine Form, die ich genommen habe von dem Schofar-Blasen.

Beim Schofar-Blasen gibt es ja drei Signale, das spielt auch eine ganz große Rolle in der Passion, das haben wir gar nicht besprochen, aber das habe ich da im Vorwort sehr genau beschrieben. Schofar-Technik hab ich ja in Israel gelernt. Es gibt einmal die Teki'a, das ist der lange Ton, der Stoß, dann gibt es das T'ruah, das ist das Schmettern, tacka-tacka-tacka-tack, und dann gibt's das Schevarim, das ist auch schön, du-wah, du-wah, du-wah!, so eine Glissando-Technik. Und da gibt's ein großes Flügelhorn-Solo im zweiten Teil der Passion, wo die Heilandsklage ist, das basiert ganz auf dieser Schofar-Technik. Und wenn wir mal sagen, der Teki'a, der Stoß, ist A. T'ruah, das Schmettern, ist B, und C ist das Schevarim. Da gibt es dann genaue Abfolgen, an welchem Tage in welcher Reihenfolge getutet wird. Also, man spielt einmal A, dann spielt man dreimal B und dann spielt man zweimal C. Dann spielt man einmal A und C und B. Und das ist das Formschema, für Neujahr, Lichtfest. Wenn ich sage, tuten – langer Ton, zweimal, danach kommt tacka-tacka-tack, das heißt dann ich-weiß-nicht-was, dort drüben ist Wasser, da kommt ein Elefant … und dann kommt ein drittes Signal … und diese Abfolge ist bestimmt für das Neujahrsfest, für Hoscha schanah. Oder: Es gibt noch ein klassisches Fest, das ist Jom Kippur. An Jom Kippur wird auch getutet. Im ganzen Land ist es still, kein Auto fährt, kein Flugzeug, aber überall: tacka-tacka-tack. Hörnertuten. Und die Hörner, selbst die kleinen askenasischen Hörner – so ein Widderhorn ist ja nur klein … der Hornsound ist eben nicht direkt laut, in der Nähe ist er nicht laut, aber das ist fast eine Sinus-Schwingung, und die trägt ungeheuer weit. Diese Signale kommen ja aus der Beduinenzeit, aus der Nomadenzeit, wo man sich gegenseitig über weite Strecken Hornsignale geben musste: Da kommt ein Feind, da kommt ein Freund, hier gibt es Wasser oder so.

Mit Sicherheit haben sie auch Lichtsignale gehabt, es gibt ja diese berühmte Geschichte, dass Gott ihnen vorausging, tags durch eine Rauchsäule und nachts in einer Feuersäule. Also: Rauchzeichen, Feuerzeichen! Das sind alles uralte Geschichten. Und hier kommen dazu die Tröte-Zeichen. Und die sind im 3. Buch Mose alle genau beschrieben. Es gibt ein Werk von Alfred Sendrey, das ist in einem sehr verdienstvollen Leipziger Musikverlag erschienen, in der DDR-Zeit noch[669], wirklich ein ganz tolles Buch. Da ist die ganze Abfolge der Schofarim genau beschrieben. Und ich hab das gelernt und es kommt immer wieder vor: ein paar Fanfaren geschrieben, in der Jesus-Passion kommt es vor, und es kommt auch in der Sonate vor. Im letzten Satz ganz eindeutig.

Der zweite Satz ist eine Art, ja, Passacaglia kann man nicht sagen, aber … Je-ru-scha-la-im, Je-ru-scha-la-im, das sind fünf Silben. „… und die Mauer endlos", ein großes Cornett-Solo. Und da habe ich zwar keine Vierteltöne, weil die Orgel das ja nicht kann, aber die Technik der Rabhaba-Spieler, die es immer noch gibt in Israel, das heißt, die haben keine Tonleitern, sondern die spielen so, wie ihnen die Finger auf die Saite fallen. Einer, meinetwegen, dem ist der kleine Finger ein bisschen mehr so gewachsen, dass ein größerer Abstand zum Ringfinger ist, dann spielt der eben: [singt unregelmäßige Tonfolge], weil das ein größerer Abstand ist. Dem fällt der Finger so. Er hat ja kein Griffbrett, er hat ja keinen Bund.

K: Ein Geiger hat auch kein Griffbrett.

[669] Sendrey, Alfred: *Musik in Alt-Israel*. Leipzig 1970

B: Na ja, nur, der muss ja trainieren. Aber der Rabhaba-Spieler spielt so, nicht wie ihm der Schnabel, sondern wie ihm die Hand gewachsen ist, und daran erkennt man ihn auch. Den Spieler sowieso – ich habe da einen, im Vorwort von der Sonate ist er auch namentlich erwähnt, dem habe ich's aufgeschrieben. Ich hab mich gefragt, was ist denn das für ein Modus, was spielt der da eigentlich? Mal ist da ein Viertelton, mal nicht. Dass es kontrollierte Vierteltöne gibt, das ist natürlich auch wahr, denn das Instrument, diese … Zither, oder wie soll man sagen? So eine Art Cymbal, da kann man ja an Saiten durch das Umlegen so eines Plättchens richtig kontrollierte Vierteltöne einstellen. Das heißt, es gibt eine wirkliche arabische Musiktheorie mit Vierteltönen.

Also, das ist zur Sonate zu sagen. Der dritte Satz, da hört man die Glocken der Erlöserkirche und ein paar Vogelstimmen, dann diese Schofar-Rufe, jede Menge, und natürlich den Choral „Jerusalem, du hoch gebaute Stadt". Der Choral wird immer ganz leise gespielt, und solche parallelen Akkorde, wie ich sie gerade beschrieben habe, parallele Quart-Sext-Akkorde, über die ganze Klaviatur – dazwischen immer was reingeschoben, also lokales Material. Und die Glocken, das ist so eine Zelle, die wuchert immer, also jedesmal, wenn sie wiederkommt, wird sie größer.

5.3.1. „T'ruah Jeruschalajim"

K: Es geht weiter mit diesen Fanfaren-Geschichten. Das schließt sich jetzt wahrscheinlich an. „T'ruah Jeruschalajim", Fanfare für 3 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Hörner, Tuba.

B: „T'ruah Jeruschalajim", das hab ich für das Jerusalem Symphony geschrieben. Das war 1981, 1982. Die hatten die Angewohnheit, vor einem Symphoniekonzert immer eine Fanfare zu spielen. Das war dann meistens irgendein Petzold oder Hassler oder irgend so ein alter Deutscher, manchmal auch ein zeitgenössischer Israeli. Ich bin dann hingegangen und hab mich da unterwürfig gemacht. „Ja doch, klar, machen wir ..." Und die haben das immer so gespielt, um den Anfang des Konzertes zu signalisieren, wie in Bayreuth haben sie sich auf die Balustrade zum Foyer hingestellt. Und das basiert natürlich auch auf dieser Schofar-Technik. Und auch auf der Technik der parallel verschobenen Akkorde. Denn ich hatte ja drei Trompeten, drei Posaunen, ... was war das noch? Eine Tuba, drei Hörner.

5.3.2. „Handkuss für St. Margareta", erste ‚rhythmische Reihe' K: Komponiert zur Weihe der Rieger-Orgel in St. Margareta, Gerresheim 1982.

B: Ja, da ist ein Cantus firmus – zwei Cantus firmi, und zwar der Introitus für den St.-Margareten-Tag, den es ja nicht mehr gibt. Früher gab's den noch …

K: Wo hast du den gefunden?

B: Im alten Heiligenkalender.

K: Den Introitus?

B: Natürlich! Es gibt einen Introitus für St. Margareta … kann ich dir zeigen. Ich glaube, der St.-Margareten-Tag ist am 28. August, bin nicht ganz sicher … da müssen wir in der Partitur schauen. Ist ja bei Universal gedruckt, in diesem Sammelband. Da basiert ein gregorianischer Cantus firmus für den Margaretentag. Einmal der Introitus und dann Communio. Und der Gag ist der – also, die Rahmenstücke bringen den Cantus firmus, allerdings mit, wie soll ich sagen, arabischen „Aaa~aa~aa". Wir singen ja den Choral immer ziemlich plan, und eine arabische Technik ist eben auch, solche Schnörkel da zu singen. Also gut, es gibt das Quilisma und kleine …

K: Ja, aber keiner weiß, wie's geht, oder?

B: Schnell, langsam, sieben Töne oder nur zwei Töne. Jetzt hab ich eine Melodie, sagen wir mal, eine Schabbat-Melodie, oder so ein Liebeslied - und das steht in der Bibel drin, und in der Bibel gibt's ja Neumen. Da sind überall so Häkchen und Pünktchen, und da sagt man, das ist ein Zeichen für Vokale, das ist es auch, aber nicht nur, sondern es ist Betonung, es ist Rhythmus … es ist im Grunde eine Neumenschrift! Und wenn man ein bisschen die Keilschrift kennt, also die phönizische und spätere Keilschrift, ich hab da so ein bisschen in Ugarit rumgeschnüffelt … das ist schon ganz interessant. Man sieht auch schon bei der Keilschrift solche Neumen.

K: Du meinst, dass das auch Tonhöhen angeben sollte?

B: Das *sind* Tonhöhen. Natürlich nur relative. So wie die nicht linierten Neumen ...

K: Die adiastematischen Neumen …

B: … im Grunde die Tonhöhe gezeigt haben, die Richtung der Linie.

K: Also, „Handkuss für St. Margareta". Gregorianik mit arabischen Verfremdungen.

B: Ja. Und es kommt zum ersten Mal in der Mitte eine rhythmische Reihe. [*singt das Motiv an*] Ich weiß nicht, wie ich drauf gekommen bin, das kann ich jetzt gar nicht mehr rekonstruieren, auf jeden Fall kommt im Mittelteil, das heißt auch „Ballo", zum ersten Mal eine rhythmische Reihe vor, was nachher natürlich in dem Messiaen-Quartett eine große Rolle spielt. Jetzt hab ich für den Musikverein auch so was geschrieben, ich bin gespannt, wie die das machen. Also [markiert den Rhythmus]: Eins - einszwei - einszweidrei - einszweidreivier - einszweidreivierfünf - einszweidreivierfünfsechs - einszweidreivierfünfsechssieben - einszweidreivierfünfsechssiebenacht - einszweidreivierfünfsechssiebenachtneun … und so weiter bis zwölf.

K: Uraufführung 23. Nov. 1982. Du hast selbst gespielt, ja?

B: Ja. Das ist in St. Margareta[670] gewesen.

5.3.3. „Kürbishütte. Serenade für Simon Dach." Anmerkungen zur Umsetzung und Beziehung von Sprache und Musik

K: Es geht um „D-A-C-H".

B: Ja. Der 1. Satz ist „S", also Simon. Dann kommt „D", der zweite Satz ist eine Predigt, dann kommt „A", die Polonaise, „C" ist dann dieser Würfelkanon – alles im vierfachen Kontrapunkt. Und dann kommt eben „H," wo das Cello dann auch noch die tiefe C-Saite runterstimmen muss auf „H", weil die dann so die beiden tiefen Saiten als Dudelsack benutzen. Und es hat alles zu tun mit den beteiligten Personen, also es ist wie in den biblischen Sonaten von Kuhnau, es wird eine Story erzählt. Im 1. Satz trifft man sich und trinkt was, und Simon Dach ruft dann zur Ordnung. Das ist ja dieser Künstlerbund in Königsberg gewesen … Dichter und Musiker und Theologen und was man so zusammen hat. Und der 2. Satz ist eine Predigt, das wird ja am Anfang immer auch beschrieben, was da passiert: Die predigen da, bei den Predigten schlafen sie alle ein, der Klarinettist dudelt immer drauflos und die Geige meldet sich ab und spielt nicht mehr, und die Bratsche macht auch Glissando … und der predigt weiter … Das war natürlich auch ein bisschen Alltagserleben. Und der 3. Satz ist eine Polonaise, „Ännchen von Tharau" ist ja eine Polonaise, Kirchenlied, dann auch mit Kanon und ich weiß nicht was … na ja, halt ‚ne Polonaise. Und der letzte Satz, da kommt dann nachher Heinrich Heine aus Düsseldorf da-

[670] Gemeint ist die Basilika St. Margareta in Düsseldorf-Gerresheim.

zu und Günter Grass, dann wird so eine Jazz-Nummer eingeführt … Das ist ein bisschen Programmmusik. Aber interessant ist der 2. Satz in diesem Stück, und zwar, der ist ganz komponiert auf Textbuchstaben. Das ist jetzt eine im Grunde kabbalistische Sache, wo Buchstaben Zahlen sind, im hebräischen Alphabet. Also Aleph gleich 1, Beth gleich 2, Gimel gleich 3 und so weiter. Das ist ja auch in dem griechischen Alphabet so, und bestimmt in zig anderen auch noch. Aber hier ist es eben so. Musiker kennen das von B-A-C-H und ich weiß nicht wo überall – das heißt, plötzlich kann man die Buchstaben anschlagen, dann kommt ein Ton raus. Sie werden ein Sonogramm. Und das hat mich interessiert, wie weit kann man Sprache machen. Ich sagte, gut, unser Alphabet ist hier – ich weiß gar nicht, was für einen Text predigt eigentlich der Simon Dach? … Da habe ich einfach immer die Tonnamen, soweit sie da in dem Wort vorkommen, mir aufgeschrieben. D, F, E und so. Gut, du kannst K nicht sagen, du kannst R nicht sagen – da kann man dann sagen, wir machen da Flatterzunge, oder bei K kann man irgendwie ein Stakkato machen oder so was … es gibt schon Annäherungswerte. Aber das Gerüst der ganzen Geschichte, G, F, A, sind die deutschen Tonnamen. Man kann auch, wenn man trickreich ist, sagen: Do-re-mi, da kann man dann auch das M benutzen … Ich hatte das vorher zum ersten Mal ausprobiert in den „Liedern aus Jerusalem“, in dem Gedicht von Else Lasker-Schüler, „Ich suche allerlanden eine Stadt“ – das ist da das zweite Stück, da hab ich das ausprobiert. Man kann nicht „kabbalistisch“ sagen, sondern man muss sagen, das ist das Sonogramm. Das ist ja vielleicht das Beste, dass man sagt, das ist „Gramma“, der Brief oder das Zeichen, der Buchstabe, das musikalische Alphabet … ja, „Sonogramm“ ist gar nicht mal so schlecht.

In welcher Sprache oder welcher Redeweise kommt das E endlos oft vor? Oder das A – das ist schon ganz ulkig. Oder der Ton „B“ oder „Es“ oder so, das ist schon ganz interessant, wie oft solche Buchstaben vorkommen. Das sind eigentlich tönende Buchstaben. Das hat die Leute ja immer wieder fasziniert, da kann man nehmen, welchen Komponisten man will. Bei Bach kennt man ja nun das „B-A-C-H“, aber ich bin überzeugt, er hat noch andere Tricks draufgehabt. Man weiß auch von ganz alten Komponisten, Renaissancekomponisten, die solche Sonogramme gemacht haben. Schostakowitsch war ganz närrisch, unser Jürg Baur[671] hat ja auch mit solchen Sonogrammen gearbeitet. Nur, das garantiert natürlich per se keinen interessanten musikalischen Ablauf. Aber es bringt eine Strecke an Rohmaterial. Und dann ist natürlich die Frage: Was machen wir jetzt daraus? Und da hab ich es mit dem Lied von der Else Lasker-Schüler dann ziemlich brutal gemacht, also sehr getreu, da hab ich fast noch so einen kabbalistischen Eifer oder Eros gehabt. Und bei der Serenade, da ist das dann nachher so etwas wie eine Grundlinie, mit der ich dann agiert habe und ausgeschmückt nach oben und unten, hinten und vorne. Aber das Basismaterial war in der Tat die Buchstabenabfolge, das ist wohl wahr.

5.3.4. Cantus Adventu

B: Ja. Das ist eine Huldigungsmusik an meinen verstorbenen Freund Hans Wichelhaus, die Widmung steht ja auch drüber … und der Untertitel ist „Nes Ammim“, heißt „Zeichen der Völker“. „Nes Ammim“ ist eine Stelle aus dem Propheten Jesaias, Kapitel 11, glaube ich, oder 12, und das ist eine christliche Siedlung im Norden von Israel. Ein Dorf. Eine Siedlung, ein Kibbuz, sage ich mal, das haben die holländischen Leute sehr stark unterstützt, von der rheinischen, von der evangelischen Kirche im Rheinland. Das Ganze war ein Versuch, mit den Israelis, also auch für junge Leute, das hinzubringen, um in Israel zu arbeiten, um mit den Leuten zu sprechen und auch zusammenzuarbeiten. Es hat auch

[671] Jürg Baur; 1918-2010, Düsseldorfer Komponist; Nachfolger B. A. Zimmermanns an der Kölner Musikhochschule seit 1971

immer wieder Israelis gegeben, die da mitgemacht haben. So was Ähnliches, so eine Art „Aktion Sühnezeichen". Und da haben sie sich „Nes Ammim", Zeichen der Völker, ausgedacht, dass die Kirche in Israel da ein Stück Land bearbeitet – zunächst war's eine Rosenzucht, dann Avocados, und jetzt haben sie das alles verpachtet, weil es immer schwierig war, diese Rosen hierher zu verkaufen. Und jetzt haben sie sich auf Hotellerie versteift, bieten Hotels an für Israelis – haben jetzt auch eine Synagoge gebaut dort, und koschere Küche, damit die Juden da kommen können. Sie können dort Ferien machen – sie haben drei Sterne, es werden aber nur zwei Sterne berechnet. Oder sie haben zwischendurch ein paar Häuser an eine israelische Suchtbekämpfungsabteilung gegeben. Inzwischen sind die, glaube ich, auch nicht mehr da. Aber die Siedlung lebt noch und wird auch mit viel Idealismus betrieben.

Ja, und das Stück habe ich denen gewidmet. Der Wortlaut ist natürlich diese arabische Sache. Und der aktuelle Anlass war, dass ich für das Weihnachtsoratorium von Bach ein Stück haben wollte, was wir vorwegspielen, denn sehr oft wird ja dann „Süßer Trost" gesungen oder „Nun komm, der Heiden Heiland" oder irgendwie so was, weil der Sopran in den drei Kantaten von Bach ja nix hat. Der hat ja nur die Worte des Engels, „Ich-verkünde euch große Freude", im zweiten Teil hat er gar nix, und im dritten Teil hat er das Duett „Herr, dein Mitleid". Und da habe ich gesagt, na gut, jetzt will ich dem Sopran eine schöne Nummer schreiben. Und nur Streichorchester. Sechzehn Streicher. Zwei Kontrabässe, zwei Celli, vier Bratschen und acht Geigen. Das war im Grunde das Weihnachtsoratoriums-Orchester. Streichorchester. Und das Material … es kommt natürlich „Nun komm, der Heiden Heiland" darin vor. Ganz groß die Bässe: „Nun komm, der Heiden Heiland", weil es ja Adventus ist. Es ist im Grunde eine Choralphantasie über „Nun komm, der Heiden Heiland" … was passiert da rhythmisch? Es gibt auch so eine rhythmische Vergrößerung – drei Achtel, sechs Achtel, der eine Teil ist 3/8, der nächste 6/8, 9/8, 12/8, da gibt es irgend so ‚ne Wachstumsgeschichte. Ich wollt's eigentlich schreiben mit Fingerzimbeln, also so Arabische-Bauchtänzerin-Zimbeln, aber dann können die ihre Noten nicht umblättern, dann muss man auswendig singen. Petra Hasse war eine sehr gute Sängerin, aber das mit dem Auswendig war ihr zu riskant, und dann Fingerzimbeln … und dann wollte sie wohl auch nicht mit den Hüften wackeln. Also haben wir die Zimbeln weggelassen, was schade ist. Und das ist ganz normales Hebräisch, und das Tonmaterial basiert auf so einem Quartmotiv [singt]. Das kommt ein paarmal vor, auch im Klavierkonzert. Und das basiert auf einem hebräischen Lied – zwei Quarten. Und dann: [singt weitere Tonfolgen] – hat man das! Und wenn man immer so weitermacht, kriegt man eine ganz lustige Entwicklung raus. Das ist bei den Evangelischen bekannt [singt]: „Nun freut euch, liebe Christen, g'mein und lasst uns fröhlich singen …" So ungefähr. Und bei den Juden heißt es [singt mit gleicher Melodie]: „Ma-ot-zur-Je-schu-ho-ti - ba-ba-ba-baba-bi-bi-ba-bu". Und das ist unabhängig von dem reformatorischen Choral! Diese Melodie von Simchat Torah! Am Tag der Freude des Gesetzes. Da ist diese Melodie eine ganz große Nummer, dann singen die das da überall. Durchs ganze Land hört man das. – Und das kommt mir so bekannt vor und ich denke: Entweder hat Luther von den Juden abgeschrieben oder die Juden haben von Luther abgeschrieben!

Ja, also dieses Jerusalem, „Nes Ammim" hat also einesteils den Cantus Firmus vom „Heiden-Heiland", andernteils hat es diesen „Ma-ot-zur", dieses vom Tag der Gesetzesfreude, also von Simchat Torah. Das kommt dann, wie gesagt, beim Klavierkonzert noch mal.[672] Das sind ja ganz starke Eindrücke – sitzt da so ein alter Mann da vor der Tür und singt Quarten – Mensch, was ist denn das hier? Der war doch nie in Deutschland, der ist

[672] Die Choralmelodie wird im „Lischuatcha kiwiti" wieder bearbeitet.

gerade aus dem Jemen eingewandert, der hat noch nie was anderes gehört. Wie kommt der auf diese Quarten? Das ist toll.

5.3.5. Enchiridion für Günther Becker in D, 1984

B: Enchiridion, das ist natürlich das „Handbüchlein", ein „kleines Buch", für drei Holzbläser. Das ist ja, wenn ich es richtig weiß, für drei Oboen, nicht? …

K: „Sechs Stücke für zwei Oboen und Englischhorn".

B: Ja, genau. Also, das ist so: Jeder Komponist hat irgendwelche Vorlieben. Und Günther Becker hat lang in Griechenland gelebt, und aus der griechischen Geschichte kennt er natürlich den Aulos. Das ist ja so was Ähnliches wie eine Oboe.

Für Günther Becker habe ich also den „Aulos" genommen und habe dann geschrieben, was man so machen kann. Zum Beispiel: Man kann die Mundstücke abziehen und nur auf den Mundstücken blasen. Man hört es ja, wenn die ihr Mundstück anwärmen und feucht machen, dann quaken die damit rum. Das gibt sehr animalische Laute – so wie Gänse manchmal rufen. Es gibt eine Nummer, „Die Graugans" …

K: Genau, da ist „Graduale und Boogie", „Grave und Bouzouki", dann „Graugans und Blaumeise" …

B: Günter Becker, deshalb immer „G" und „B", das sind so die Grundtöne oder die Starttöne, und darum auch in den Namen – Graugans, Blaumeise, das „G" ist „Günther" und das „B" ist dann „Becker". Und „Blaumeise" … ein ganz tolles Vogelvolk, die Meisen haben ja eigentlich nur ganz wenige Töne. Das sind keine Spottvögel. Manche Meisen haben nur EINEN Ton und äußern sich nur rhythmisch. „Ta-tack! Taka-tack! Tack! Tak-ak!" Oder sie haben zwei Töne; drei Töne ist schon viel. Also, die ganze Lautäußerung drückt sich in diesem äußerst schmalen Tonvorrat aus. Ich hab einen solchen Respekt vor den Meisen – es gibt natürlich eine ganze Menge … aber sie zeichnen sich aus durch ihren nahezu spartanischen oder fast armseligen Tonvorrat. Also meistens ein Ton, schon mal zwei, und wenn's hochkommt, drei. Und sie haben dann eben ihre Rhythmik, oder sie repetieren. „Tack-tack-tack-tack!" Mal vier, mal fünf, mal sechs, wieder Pause. Und jede Meise hat im Grunde einen individuellen Stimmton. Man kann die Meise erkennen an ihrer Tonhöhe. Die ändert ihre Tonhöhe nicht. Sie wird geboren mit einem Ton, kann man sagen, oder zwei oder drei, wenn's hochkommt, und den behält sie ein ganzes Leben lang. Über den Meisengesang hätte ich gern mal ein Essay geschrieben oder mich mit Ornithologen unterhalten. Aber die Ornithologen haben natürlich weniger musikalisches Interesse. Sie haben dann eine Sprache erfunden wie „Dü-dü-dü-düt-dü-dü-düdelü" oder „Di-dwii" oder … da gibt's so eine Vogelsprache, wo man die Vögel in etwa durch Laute beschreiben kann, das haben die Ornithologen schon gemacht. Aber der Einzige, der darüber geschrieben hat, das war Heinz Tiessen – der aber über den Amselgesang geschrieben hat. „Musik der Natur", nur über die Amseln. Man müsste mal ein Buch schreiben oder ein Essay über den Meisengesang. Messiaen ist an der Meise auch nicht so sehr interessiert gewesen – natürlich, weil ihr Tonvorrat so armselig ist. „Ihr liebt die Vögel" – also zum Beispiel die Grasmücken … oder der Orpheusspötter, der unglaubliche Girlanden produziert, das ist ja unglaublich, was der Orpheusspötter so singen kann. Und natürlich auch die Amsel, die sehr reich ist. … Darum also Meisen. Meine Vorliebe zu den Meisen, die kommt ja später wieder, aber hier tauchen sie eigentlich zum ersten Mal auf. Das ist also das Novum dieses kleinen freundschaftlichen Zyklus oder dieses „Handbüchleins" für die Holzbläser. Und dann Bouzouki natürlich, das ist ja auch so ein griechisches Wort, aus Freundschaft zu dem Becker angewendet. Und in D,

… ?, der Günther Becker war in Düsseldorf, und das D steht für Düsseldorf … außerdem „G.B.“, da steckt dann noch der Gottlieb drin und der Blarr steckt drin.

5.3.6. „Heine-Musik II“ für Singstimme, Klavier, Klarinette, Cello.

B: Ist der Text da genannt?

K: „Das Lied vom roten Sefchen“.

B: Also, Heinrich Heine. Das „Rote Sefchen“ ist ein Gedicht, das nie vertont worden ist, das möchte man nicht glauben. Es gibt, von einem Schulmeister geschrieben, ein Handbuch, ein Lexikon, muss man schon sagen, aller vertonten Heine-Gedichte. Das hab ich mal gesehen, das ist unglaublich, was da drinsteht. Da gibt's zum Beispiel ein Gedicht, „Du bist wie eine Blume“. Dieses Gedicht, glaube ich, ist allein 300-mal vertont. Oder 2000-mal, ich weiß nicht genau. Aber jedenfalls endlos. Fast jeder Komponist hat „Du bist wie eine Blume“. Schumann natürlich auch. Und darüber gibt's auch eine Untersuchung: Wieso kommen die Deutschen ausgerechnet auf „Du bist wie eine Blume“, diese jungfräuliche Sache? Also, dieses Gedicht ist das meistvertonte Gedicht. Noch mehr als Goethe. Das ist wirklich so. Also, in dem Handbuch nachzulesen. Das steht ja auch im Heine-Institut ein, natürlich. Und der Heine-Stellvertreter auf Erden, das war der Kruse, der langjährige Leiter des Goethe-Museums. Und der hatte mich eines Tages angerufen und hat gesagt: Hör mal zu, ein tolles Gedicht, was mit Düsseldorf zu tun hat, das hat keiner komponiert! Der Grund ist ganz einfach. Es ist deshalb nicht komponiert worden, weil es in keiner der Gedichtsammlungen von Heine steht. Weder im „Buch der Lieder“ noch in den anderen Sammlungen. Dieser Text ist auch nicht gereimt, sondern ist ein Prosatext. Und das ist natürlich für Heine ganz revolutionär, weil man sonst immer sagt: Ein Gedicht muss gereimt sein. Und hier ist also lange vor Paul Celan, der das zur Maxime erhoben hat – ein Gedicht mit Reim, das ist nicht mehr möglich, das ist absolut von gestern – Heine hat das schon gemacht. Und das klingt so im „Roten Sefchen“: „Otilje mein, Otilje lieb … du wirst nicht die erste sein …“ Es ist die Geschichte des letzten Düsseldorfer Scharfrichters. Da hab ich eine Klarinette, ein Cello, ein Klavier und dazu einen Sopran. Anfangs ist die Stimmführung sehr zackig, sehr unruhig, sehr nervös und virtuos auch. Es hört dann aber fast dudelsackmäßig auf, immer im tiefen „G“ und mit den Obertönen, und das Klavier spielt kleine Signale, und es hört dann, ja, pseudoromantisch eigentlich auf. Aber das ist das Aufregende, dass das bis heute die einzige Vertonung dieses Heine-Textes ist.

Und wir haben das ab und zu mal gespielt – es gibt auch eine Fassung, die hab ich dann für Alexandra von der Weth gemacht, nur für Klavier. Das ist dann ziemlich schwer zu spielen. Und sie hat mir auch die Freude gemacht – sie hat das dann bei einem Liederabend in der Tonhalle gesungen. Zusammen mit Schumann und Strauss und so wurde das „Rote Sefchen“ gespielt. Wir haben's auch in Israel einmal gesungen, in Tel Aviv. Da war irgendein Liederabend, und da wurde ein bisschen was von mir gespielt, eben auch das „Rote Sefchen“. Und es war sehr schwer für mich, der israelischen Sängerin diese Story zu erklären.

Aber angeregt eben durch den Professor Kruse, der hier im Heine-Institut saß und sagte: „Da haben wir noch keine Vertonung. Mach mal.“

5.3.7. „Kennen Sie die Geschichte der schönen Herzogin Jacobe aus Düsseldorf?“, Moritat für Orgel

B: Ja, das ist eine Düsseldorfer Geschichte, und das Stück nennt sich „Moritat“. Natürlich, die Herzogin Jakobe war ja eine bedeutende Frau für die Düsseldorfer Kultur. Über ihre Hochzeit 1585 gibt es ja diese bedeutende Graminäus-Handschrift, das war ein Kölner Kupferstecher, der diese ganze Hochzeit dokumentiert hat. Mit allen Anwesenden, mit allen Wappen, was sie gegessen haben, was sie getrunken haben, eine ausführliche Reportage mit Bildern. Es gibt auch eine kolorierte Fassung davon. Und der Düsseldorfer Antiquar Markus, glaube ich, der direkt neben der Kreuzherrenkirche sein Antiquariat hatte, der hat diese kostbare Handschrift faksimilieren lassen, ich habe mir das dann auch gekauft. Jakobe war der Kultur sehr zugetan. Das Tragische an dieser Geschichte ist, dass ihr Mann schon wahnsinnig war, der Johann Wilhelm, der dann elend lange nicht beerdigt werden konnte, weil die Erbfolge nicht klar war. Aus dieser Zeit gibt’s ja auch dieses alte Virginal, und es gibt ein Bild, wo angeblich unser erster großer Musikmeister drauf ist, der Martin peu d’Argent. Der hat dann die Hochzeitsmusik gemacht. Es gibt noch eine, ja, eine Legende, kann man schon sagen, die hat eine phantasievolle Dame um 1880 veröffentlich in einem Büchlein, „Düsseldorfer Musikantengeschichten“, wo auch der Spielkäffer vorkommt, der wird uns nachher noch beschäftigen. Aber sie hat erzählt, dass es bei dieser Hochzeit eine Romanze gegeben hat: Andrea Gabrieli sei aus Venedig eingeflogen oder angefordert worden, zur Verstärkung der Hofmusik, und da habe sich eine Romanze mit einer Dame am Hofe abgespielt. Die beiden konnten natürlich nicht zusammenkommen, weil er ja nun bürgerlich war, und er konnte kein adliges Hoffräulein heimführen, das ging alles nicht. Also, eine tränenreiche Geschichte. Das kann aber auch eine erfundene Romanze sein. Die Anwesenheit des Andrea Gabrieli, immerhin Organist im Markusdom in Venedig, die ist nicht unwahrscheinlich, aber sie ist, glaube ich, nicht sehr zwingend bezeugt. Aber solche Berühmten-Geschichten glaubt man ja gerne, solche Romanzen. Für dieses Stück war entscheidend: der Schluss der Dame. Sie war also erfolgreich, aber sie hatte eine Schwägerin, hässlich war und stinkeifersüchtig auf diese wunderbare Jakobe war – die tanzte, sie malte, sie sang. Und muss dann auch noch politisch gar nicht blöd gewesen sein. Außerdem war sie evangelisch, was hier am Hofe sowieso eine Schwierigkeit war, und da hat man nach Mitteln und Wegen gesucht, sie umzubringen. Und sie ist ja beerdigt worden, zunächst nicht in der Fürstengruft, sondern in der Kreuzherrenkirche. Und da hat man sie gefunden bei den Restaurierungsarbeiten, und jetzt ist sie wieder ehrenvoll bestattet worden, wenn ich das richtig behalten habe, in der allerheiligsten und wunderschönen St.-Lambertus-Kirche. Dort liegt die schöne Jakobe beerdigt.

Und diese Story fand ich so toll. Ich habe einen Tanz aus der Renaissance genommen, das ist ein Originaltext aus der Choralsammlung von Hagius Rintelius – hat ja alle 150 Psalmen gesetzt. Einen dieser Rintelius-Sätze habe ich genommen, das ist ein Tenorsatz, als Tanz, und dieser Tanz wird zugeschüttet durch Clusterbildungen, der geht völlig unter. Und erzählt wird die Geschichte: Jakobe tanzt. Es wird in 13 Stationen erzählt, das Stück, und in jeder Station passiert was. Also sie tanzt, und die Blicke von Neidern verfolgen sie. Dann geht sie zur Ruhe, macht ihr Nachtgebet. Und dann dringen langsam die Mörder in ihr Schlafgemach ein – sie ist offenbar erwürgt worden –, legen ihr die Schlinge um den Hals, und sie schreit um Hilfe, aber keiner kommt. Dann schlägt die Uhr 13. Und dann am Schluss geistert ihr Geist durch den Schlossturm. Das war auch so eine Düsseldorfer Legende, dass die Jakobe immer im Schlossturm rumgespukt hat. Und diese 13 Stationen erzählt die Orgel. Es ist eigentlich ein Stückchen Programmmusik. Und die Orgel ist hier wie eine Art Kino-Orgel, erzählt diese Geschichte, die da abläuft, und eigentlich müsste man immer so ein Nummerngirl haben, das immer so eine Zahl hochhält, damit die Leute wissen, an welcher Stelle wir jetzt sind: jetzt wird sie erwürgt … also, man merkt es der Musik natürlich an! Und jetzt schlägt die Glocke 13, und der Zuhörer kriegt ein Programm, wo die 13 Stationen drin sind. Das ist ein paarmal gespielt

worden, und der junge Kollege Abendroth hat es ja auch auf der CD eingespielt, wo meine Orgelwerke drin sind. Es ist gar nicht so einfach, denn das Pedal wird vierstimmig – vierstimmige, zum Teil sogar sechsstimmige Akkorde – also Clusterbildung …

Also eine Hommage an Düsseldorf.

5.4. Passacaglia „Janusz Korczak“ für Klavier; Symphonie I „Janusz Korczack“

B: Korczak, das existiert in zwei Fassungen. Janusz Korczak geht zurück auf den Wunsch einer israelischen Pianistin, sie hieß Varda Nishry. „Varda“ ist ja die Rose, Röschen also. Varda war eine ganz bedeutende Erscheinung in Israel. Sie war eine Schülerin von Dinu Lipatti, diesem wunderbaren Pianisten, der sehr jung gestorben ist, und sie hat bei Messiaen in Paris studiert. Nicht sehr lange, nehme ich an – also Analyse. Und seitdem hat sie ein großes Faible für Messiaen gehabt und hat immer seine Vogelstücke gespielt. Ihr zweiter Gott war Bach. Bach hat sie bei Lipatti eingeatmet, und in Tel Aviv hat sie ein Bach-Zentrum aufgemacht. Und sie hat Forschungen angestellt über das Verhältnis von Präludium und Fuge im „Wohltemperierten Klavier“. Das war ihr Steckenpferd, und sie spielte immer Bach und Messiaen.

Nun war es so, dass sie ja in Israel lebte und mehrere Komponisten ihr natürlich was angetragen haben. Dann hat sie ein großes Stück von Tzvi Avni gespielt, eine wirklich horrende Klaviersonate, dieses „Epitaph“, so heißt es, wenn ich das richtig erinnere … und war damit auch erfolgreich. Dann hat sie gesagt: „Oho, sieh da, man kann auch mit Musik von israelischen Komponisten erfolgreich sein.“Und nun hatte Varda einmal dieses Bach-Zentrum, das von einem deutschen Botschafter, von dem Außenministerium, sehr gefördert wurde. Sie haben ihr einen wunderbaren Steinway geschenkt. Die deutsche Botschaft hat Varda Nishry einen Steinway geschenkt für ihr Bachzentrum! Sie hat dann gesagt, es gibt einen bedeutenden chassidischen Rabbi, der eine Musikphilosophie hatte, Philosophie der Freude eigentlich. Rabbi Nachman von Bratslav, der hat eine große Musikphilosophie entwickelt, und sie fühlte sich diesem Rabbi Nachman – das ist so ein Chasside aus dem 18. Jahrhundert – sehr verbunden. Und ich sollte mich mit dem Rabbi Nachman beschäftigen und ein Stück schreiben. Jetzt war ich aber damals mit einer ganz anderen Geschichte beschäftigt, nämlich mit dem Korczak. Korczak war mein Thema, hat mich sehr lange beschäftigt. Korczak war eigentlich ein Künstler, ein Dichter. Aber er verdiente sein Auskommen mit der Führung eines jüdischen Waisenhauses in Warschau. Er war nicht nur bedeutend wegen seiner Geschichten, seines Dichtertums, er hatte auch eine eigene Radiosendung, war also berühmt … und er hatte eine Reformpädagogik. Also, das Ende vom Lied war: Dieses Waisenhaus wurde ja dann ins Ghetto verbracht und dann eines Tages abmarschiert nach Treblinka, zur Vergasung. Natürlich wusste Korczak genau, was abläuft, und er hat dann gesagt: „Passt auf, wir kommen ja Gott sei Dank raus und wir machen jetzt einen Ausflug“ … … und dann haben sie eine Fahne gehabt, natürlich, jeder hatte eine kleine Fahne, und er ist mit den Kindern zum Auto, zum Abtransport gegangen. Da ist diese wirklich herzergreifende Geschichte passiert, dass ein SS-Mann, der von ihm wusste, auf ihn zugegangen ist: „Bist du der Korczak?“ – „Ja, der bin ich“, sagt er. – „Gut, dann kommen Sie mit.“ – „Und was ist mit den Kindern?“ – „Die Kinder? Na, die gehen durch den Schornstein, was sonst?“ Und dann soll Korczak gesagt haben: „Nicht jeder ist ein Schwein.“ Das wird so kolportiert. Also ist er bei den Kindern geblieben, ist mit den Kindern nach Treblinka … und als ich in Warschau diese Korczak-Symphonie – dieses Klavierstück wurde ja später zur Symphonie - dirigieren durfte, da hab ich Treblinka besucht. Obwohl man ja fast nichts sieht – aber je länger man dort ist, wenn man so drei, vier Stunden da ist … dann ist das so unglaublich, dieses Feld, wo Gras drüber gewachsen ist, wo nur noch Steine stehen, da wo die Öfen

waren – es ist fast noch bedrückender als Auschwitz, da bin ich ja drei- oder viermal gewesen.

Also, Korczak. Ich habe das Stück dann genannt: eine Passacaglia – man ‚geht' – „Remembering Korczak". Ich wollte ein Memorial machen. Und da hat die Varda Nishry, die das in Auftrag gegeben hatte, gesagt: „Geh mir bloß weg mit Remembering, wir wollen jetzt nichts mehr remembern, das alles steht uns bis obenhin." Was ich in dem Augenblick überhaupt nicht verstehen konnte, weil in Israel die Erinnerungskultur natürlich ganz hoch gehalten wird, das ist ja auch richtig. Nur – zum ersten Mal habe ich das fast mit einem Schock erkannt, dass es offenbar verschiedene Bewusstseinslagen gibt. Da ist gewissermaßen, ich nenne es jetzt mal ganz salopp das staatlich geförderte Erinnerungsinteresse, die staatliche Erinnerungskultur, und die anderen, die sagen: „Wir haben die Schnauze voll davon!" Jetzt kommt die Varda und sagt: „Nimm doch den Rabbi von Nachman" – mit Freude an der Musik und ich weiß nicht was … sie wollte ganz bewusst weg davon. Und das ist ja nicht umsonst, dass sie Messiaen auch sich ausgesucht hatte, weil Messiaen gesagt hat: „Ich bin für die Nachtseite nicht begabt!" Hat der hier in Düsseldorf gesagt. Darum die Vögel als Symbol der Freude und als Symbol der Freiheit und so weiter.

Es gab dann eine sehr schöne Aufführung von Arnan Wiesel, der hat das gespielt, hier in Düsseldorf auch. Und später ist dann aus diesem Stück eine Symphonie geworden, die Korczak-Symphonie.

5.4.1. Janusz Korczak (späterer Nachtrag)

B: Zu diesem Korczak-Stück müsste man vielleicht noch sagen, weil es doch auch konstituierend ist: Natürlich gibt es ein Motiv für Korczak und ein Motiv – also einen Klang … Wagner nennt es „Erinnerungsmotiv" – für die Stefania Wilczynska. Dann natürlich diese Passacaglia-Töne, die ein Sonogramm sind auf den Korczak. Das ganze Stück endet dann … es nimmt ja nahezu infernalische Züge an – unter Vermeidung von Clustern, muss ich mit Stolz sagen. Cecil Taylor hat ja, glaube ich, über eine Stunde in der Philharmonie Cluster gespielt, sicherlich unter Drogen, und dann brach er am Ende des Stücks schlichtweg zusammen. Und da hab ich gedacht: So, und das ist jetzt das Ende des Clusters.

Also alles komponierte Akkorde. Das Stück endet aber, und deshalb dieser Nachtrag, es endet mit dem ‚Verbrannten Lied', natürlich weil die Kinder verbrannt sind … Das war eine Begegnung in dem Beth Hatfutsoth – das ist ein Museum, das sogenannte Diaspora-Museum. Nicht sehr bekannt, aber eine ganz wichtige Einrichtung in Tel Aviv. Da sind verschiedene Modelle von Synagogen, sephardische Synagogen, aschkenasische Synagogen … ganz toll zu sehen. Und irgendwo, völlig unauffällig, wenn man so die Treppe hochgeht, gibt es so kleine Vitrinen. Und da hatte ich plötzlich Neumen gesehen. Noten, die angekohlt waren. Diese Noten wurden gerettet aus einer sephardischen Synagoge, einer spanischen Synagoge, und das fand ich so ergreifend, dass da ein angebranntes oder halb verbranntes, vielleicht sogar mehr als zur Hälfte verbranntes Notenblatt ausgestellt war. Und ich hab mir die Neumen abgeschrieben. Die Abstände waren da. Nur – die Schlüsselung war verbrannt. Was für ein Schlüssel ist das jetzt? Also war das Tongeschlecht unklar. Und da hab ich dann diese Neumen natürlich mit Harmonien versehen und mit Akkorden versehen. So hört das Stück auf mit diesem „Verbrannten Lied", das ist also jetzt auch ein montiertes Stück, zumindest die Melodie ist ein historisches Stück. Das schien mir ein Symbol für dieses Überleben aus der Verbrennung. Und deshalb ist dieses Stück, was ich in Beth Hatfutsoth gefunden hatte, so wichtig.

5.4.2. En-Karem Concerto

K: Wir hatten ja jetzt Stücke von 1983, 1984, 1985 … schreibst du immer nur ein Stück oder schreibst du mehrere Stücke nebeneinander, oder wie muss ich mir das vorstellen?

B: Es gibt einen einzigen Fall, wo ich zwei Stücke nebeneinander geschrieben habe, und das ist nicht sehr praktisch. Ich hatte gehört, dass Ravel zwei Stücke zugleich geschrieben hat … ein Klavierkonzert und noch eins! Also Orchesterstücke. Und da hab ich gedacht: Wie geht das? Jedes Stück hat doch sein eigenes Material …

K: Also, das machst du normalerweise nicht, du schreibst immer ein Stück fertig und dann das nächste.

B: Einmal habe ich das gemacht … aber das kriegen wir später.

K: Gut. Jetzt kommt wieder so ein großes Stück: „En Karem"-Concerto. Zwei Klaviere, vier Hände … und dann für großes Orchester.

B: Ja, später wird das dann ein symphonisches Ding. Der Anlass ist ein Klavierduo in Israel. Alexander Tamir und Bracha Eden waren sehr bekannte Pianisten in Israel. Alexander Tamir war nicht „der" Chef, aber ein Chef des Rundfunks – Musikabteilung – in Israel und Bracha Eden seine … Freundin, Frau, ich weiß es nicht. Sehr gute Pianistin.

En Karem ist ja die alte Priesterstadt, wo das Magnificat lokalisiert wird. Die Priester hatten ja 14 Tage Dienst und 14 Tage Pause, da konnten sie wieder nach Hause gehen und ihre Wirtschaft betreiben. Das ist ganz witzig. Die hatten ja auf dem Tempelberg richtig, also volles Rohr …

K: … voll Dienst, und dann 14 Tage Pause?

B: Ja, es musste ja die Wirtschaft betrieben werden und so. En Karem war lange eine arabische Stadt, und 1948, nach dem ersten Krieg, sind die alle geflohen oder wie auch immer. Auf jeden Fall stand dieses uralte Städtchen leer, es war, glaube ich, kaum was kaputt. Und da hat man dann Jemeniten angesiedelt. Es gibt aber auch ein paar Klöster dort, die Franziskaner sind reich vertreten. Und es gibt die Magnificats-Kirche. Da habe ich die Jemeniten kennengelernt mit ihrer Singweise, da habe ich Schofar blasen gelernt – und da war eben dieses Klavierduo, die Bracha Eden und Alexander Tamir. Die hatten so ein wunderbares altes arabisches Haus mit einem Garten, zwei Stockwerke und Keller, und da hatten die oben eine Etage als … na ja, Konzertsaal, das klingt gewaltig. Aber es war ein größeres Musikzimmer. Allerdings mit zwei Klavieren, denn die waren ja ein berühmtes Klavierduo. Und dort wurde immer direkt im Radio übertragen am Montagabend. Das war dann der Musiktag, so eine Art „Villa Musica" war das, und da sind wir natürlich, weil wir's nicht weit hatten, immer hingegangen. Mein Traum war es natürlich, für diese beiden ein Stück zu schreiben, für zwei Klaviere, weil ich immer ein Fan von zwei Klavieren war. Ich habe ja die „Lieder aus Jerusalem" dort geschrieben, und dann habe ich diese „Kürbishütte" dort geschrieben, für einen Wettbewerb, ich wollte oder musste ja Geld verdienen. Nur kam ich zu dem Klavierstück nicht. Aber es gab noch einen anderen Grund. Bracha Eden und Alexander Tamir, die waren Ostjuden – sie weiß ich nicht genau, aber er mit Sicherheit. Und die hatten etwas gegen Deutschland. Sie hatten nichts gegen mich, weil ich das Glück hatte, durch Jochanan Boehm, der ja Schlesier war … er hat mich irgendwie in sein Herz geschlossen und gefördert, wo er nur konnte, und mich überall mitgenommen …. Und er war dann auch sehr oft bei diesen Abenden dabei, hat dann auch in der „Jerusalem Post" darüber geschrieben, da hatte er eine ganze Seite. Also, Bracha Eden und Alexander Tamir hatten was gegen die Deutschen. Die sind auch nie in Deutschland aufgetreten. Das ist mir ab und an – nicht übermäßig oft, aber doch immer wieder – begegnet, dass Leute eine Blockade gegenüber

Deutschland hatten. Das hat sich bei vielen geändert nach dem Sechstagekrieg, als ja dann diese Sympathie für Israel in Deutschland ausbrach … dann gingen auch die Hilfen los mit Wiedergutmachungsprogrammen und so. – Bracha Eden und Alexander Tamir nicht.

Sie spielten dann auch immer an zwei Klavieren im YMCA. YMCA hatte einen sehr schönen, entzückenden Konzertsaal, so etwas im arabischen Stil. Und da spielten auch Alexander Tamir und Bracha Eden. Da hab ich gehört : Bach-Konzert für zwei Klaviere oder Debussy, „En blanc et noir“ und was es alles so gibt. Und dann hatte Josef Tal natürlich auch für sie geschrieben, ein Konzert für zwei Klaviere und Orchester – sie spielten sehr viel Neue Musik, und ich hab gedacht, sie sollten von mir auch mal was spielen. Das haben sie nicht gemacht. Ich weiß auch gar nicht, ob ich ihnen das Stück versprochen hatte oder … „Ich würde gerne für euch was schreiben“… aber vielleicht kamen da keine Signale. Und die Varda Nishry kam mir dazwischen und sagte „Ich will ein Stück von dir“. Aber gleichwohl: die Erinnerung an dieses Klavierduo – technisch ganz hervorragend, und von der menschlichen Seite auch … sie hatte dann schon Krebs und hat trotzdem gespielt, also, das war schon sehr bewegend, wie tapfer die an der Musik gehalten haben. Ich habe dann, als ich hier in Düsseldorf war, dieses Stück geschrieben. Ich weiß gar nicht, wer das uraufgeführt hat.

K: Die Uraufführung war vom Beer Sheva Duo.

B: Ah ja. Beer Sheva Duo war Bart Beerman und Sarah Fuxon. Die haben das in Israel gespielt, und die habe ich hierher eingeladen, das hier zu spielen.

In der Mitte kommt ein achtstimmiges Ricercar vor. Ich wollte einmal Bach übertreffen – das ist ein weiterer Beitrag zum Thema Polyphonie – ich habe ja nicht „Fuge“ gesagt, sondern „Ricercar“ – ich habe ja damals mit Müh und Not ein sechsstimmiges Ricercar auf der Orgel gespielt, für meine Bachplatte. Da dachte ich: so, jetzt will ich! Ich hatte ja auch in der Strawinsky-Musik „Dream Talk“ zwei Stimmen im Pedal, zwei Stimmen links, zwei Stimmen rechts, ein sechsstimmiges Ricercar geschrieben. Jetzt wollte ich ein achtstimmiges Ricercar schreiben, denn: in jeder Hand zwei – vier Stimmen, mal zwei macht acht Stimmen! Und das war wirklich eine solche Arbeit … Nun kommt auch B-A-C-H darin vor, aber ich konnte ja das B-A-C-H-Thema nicht mehr hören, also habe ich das nicht so geschrieben [spielt die Töne in normaler Lage auf dem Klavier], sondern so [versetzte Lagen, zerdehnte Töne]. Dann muss man schon ziemlich gut bei Ohr sein, um das B-A-C-H in der gängigen Form noch auszumachen. Also, dieses Ricercar, da habe ich dann, weil ich natürlich auch wieder an dieses Klavierduo gedacht habe, eine zweite Fassung von der „Burned Melody“ … dieses Ricercar geht auch mit dieser „Verbrannten Melodie“ aus, in einer anderen Schlüsselung – ich weiß nicht, mixolydischer Modus, und das andere phrygisch, ich bin nicht ganz sicher.

Dann gibt es einen ersten Satz, das ist eine

„Tokkata Chanukkah“ müsste es sein, so eine Art Chanukkah-Melodie. Die hab ich in En Karem gehört [sing die Melodie an]. Es gibt ja auch ein Chanukkah-Lied, das mich hin und wieder beschäftigt … [singt das Lied an] und hier gibt es nur die Quarte [spielt eine Menge Quarten …] - so geht das immer weiter. Das ist die eine Struktur mit Repetitionen. Und dann gibt es so eine Akkord-Geschichte. Aber die Form, das ist das Interessante, das hab ich hier zum ersten Mal gemacht. Die Form dieses Einleitungs-Tokkata ist gebaut nach der Form der Schofar-Rufe. Es gibt natürlich verschiedene Sortierungen der Schofar-Rufe, und da habe ich dann eine Form genommen, die etwas komplizierter ist … ABCACBAC oder so - je nachdem, wie man diese drei Rufe sortiert, kommt man zu einem Formschema. Es ist, kann man sagen, eine Art Rondo. Aber es ist eigentlich diese Idee,

nach der Form der Schofar-Rufe zu gruppieren, ist schon eine interessante Formvorstellung.

Das ist der erste Satz. Und der letzte Satz (der dritte) ist ein Rikud, einfach ein Rikud-Tanz. Der fängt an, dass so einzelne Akkorde sind, und die Melodie ist aber immer schon da. Es ist eine zwölftaktige Melodie, die ich gehört hatte, und das war seltsam. An Simchat Torah, da besaufen die sich ja mit einem billigen Cognac, der heißt Sheva-Sheva-Sheva, also dreimal die Sieben. Und da wird immer die Pulle leergemacht, und dann tanzen nur Männer, und zwar im Kreis, den Vordermann hat man direkt vor sich, also sein Po ist an meinem Bauch, und so gehen die dann herum. Da haben die eine Kapelle gehabt, ich weiß nicht, E-Piano, Schlagzeug und irgendwas, Klarinette. So eine Mini-Klezmer-Band, kann man sagen. Und die haben sage und schreibe eine halbe Stunde immer dieselbe zwölftaktige Melodie gespielt. Es ist also wie im Delirium nachher. Wirklich komisch. Und das wirst du nicht mehr los. Dann haben die mir gewunken, ich soll mitmachen! Die Orthodoxen in Mer Scherin würden den Teufel tun, mit einem Fremdling auch nur ein Wort zu wechseln. Aber an Simchat Torah, da sind die Grenzen offenbar gefallen. Der Rabbiner hat vorne die Torah im Arm, also die Schriftrolle, und dann tanzen sie da rum und saufen sich die Hucke voll. Endlos. Wie im Rausch tanzt man da, und sobald die Musik aufhört – Schluss, aus, Ende, alles ganz ruhig, völlig … Aber das war ein so urgewaltiger Eindruck, dieses Mitlaufen im Tanz, hinter mir ein Bauch, vor mir ein fetter Po – alles wohlgenährte Jungs da, die machen ja nichts außer Torah-Studium, und die Frauen arbeiten. Das ist ja eine Polka, eine simple chassidische Polka, und dann noch eine primitive zwölftaktige Melodie. Also, das war eine Herausforderung, das jetzt – ohne Cluster, wie gesagt, mit rein musikalischen Mitteln darzustellen, dieses ständige Zunehmen an Delirium.

Also, das war das „En Karem"-Concerto. Drei Sätze, später in der Sinfonie[673] wird es dann etwas ausgeweitet.

5.4.3. Animal triptic

B: „Animal tripctic", das ist so gewesen, dass ich für die Insel Hombroich etwas machen wollte, da habe ich ja früher oft gespielt oder bin oft eingeladen gewesen. Und ich hab zunächst ein Stück geschrieben: Sildana Söngur[674], das ist die „Litanei der Heringe". Das geht zurück auf einen Roman von Halldór Laxness. Halldór Laxness ist, glaube ich, bisher der einzige Nobelpreisträger von Island, und ich hatte nach Island eine gute Beziehung. Das Jahr, als ich in Israel war, hat Hörður Áskelsson mich wunderbar vertreten und hat mich dann hinterher nach Island eingeladen. Daher wusste ich natürlich von dem Laxness und habe da ein Stück geschrieben. Das ging für Klarinette und Kontrabass-Klarinette, dafür hatte ich ja ein Faible von Seiten der Jesus-Passion, Kontrabass, und es gab hier in Düsseldorf einen guten Spieler, den Georg Stump. Der ist hier Spezialist für Klarinette, hatte auch immer Kontrabass-Klarinette. Es war ein ziemliches Ding – das war aus Blech, klang eigentlich mehr wie ein Saxophon, aber sehr ulkig. Und da hab ich ein Stück geschrieben für diese beiden Klarinetten und habe dann so zum ersten Mal – das wäre jetzt kompositorisch interessant – solche Figuren geschrieben, dass wenn man eine Figur so spielt, dann kann man die Figur eines Fisches – Hering! – nachmachen. Das sollte man eigentlich nicht laut sagen, aber das war mein Spaß, ganz abgesehen davon, dass dann noch ein isländischer Choral – witzigerweise im 5/4-Takt, das war auch nicht sehr häufig, Choral in 5/4 … dass der da drin komponiert ist. Also, das ist ein Stück zu

[673] Blarr nennt das Concerto hier Sinfonie aufgrund seiner großen Orchesterbesetzung.

[674] Litanei der Heringe - Sildana Söngur, für 2 Flöten (Altfl., Bassfl.) und 2 Klarinetten (Basskl., Kbkl.)

Ehren des Dichters Halldór Laxness. Zweites Stück ist für zwei Pikkoloflöten, und das hat mich so interessiert – wenn man Lerchen singen hört, die singen manchmal auch zu mehreren. Die singen ja nicht unten, sondern nur oben, Lerchen fliegen hoch und singen dann oben. Man sagt immer, Weibchen locken, ja … was diese Ornithologen oder Biologen behaupten, das wird schon irgendwie stimmen. Aber für mich ist es eigentlich viel mehr: die singen, weil es ihnen Spaß macht. Die fliegen hoch und haben Spaß am Singen, nicht? Gut, dass sie sich vielleicht auch noch zeigen sollen vor Weibchen … ich weiß nicht, ob wirklich nur die Männer singen, das müsste auch noch mal geprüft werden. Aber wie auch immer, auf jeden Fall die Kontrapunktik dieser Gesänge, das ist so faszinierend. Und dann habe ich für die beiden – eigentlich wollte ich drei Pikkoloflöten haben, das hoffe ich immer noch mal zu machen, aber: zwei Pikkoloflöten. Der Witz war eigentlich der: ich wollte die Wanderung beschreiben, also dieses ganze Lied wird auf eine Tapetenrolle geschrieben – so neun Meter lang quer durch den Raum, der eine fängt auf der linken Seite an und der andere drüben auf der rechten Seite. Jetzt gerade haben welche in Hilden einen Preis damit gemacht, Jugend musiziert, für Neue Musik, einen 1. Preis gewonnen. Also, die spielen, der eine geht so, der andere geht so, dann setzen sie sich wieder hin und zum Schluss … sie fliegen auf und fangen an zu singen und marschieren oben durch den Raum und weg.

Die Tonhöhensortierung ist, wie soll ich sagen, eher eine freie, nachempfundene Geschichte. Den Vogelgesang zu imitieren, das ist ja eigentlich Quatsch, dann kann man ja gleich ein Tonband laufen lassen. Es ist also mit doch etwas virtuos angehauchten Sachen … die haben viel Spaß gehabt, die Pikkoloflöten, mit dieser Nummer. Und jetzt lag es natürlich nahe, diese beiden Instrumente zusammenzuführen, und das gibt den dritten Satz, das ist das Eulen-Lied. Die Eulen haben mich auf der Insel Hombroich immer sehr fasziniert. Ich habe unten auch Eulenbilder, die hat die Frau von Anatol fotografiert, und das ist schon verrückt – wenn Eulen am Tage sitzen, die sitzen mit einer stoischen Ruhe und glotzen dich an …! Manchmal drehen sie auch den Kopf, aber im allgemeinen – wie ein Stein, wie ein gewichtsloser Stein sitzen die da oben auf dem Ast. Dann in Holland – da hatten wir mal ein Sommerhäuschen, mir sind Eulen über den Kopf weggeflogen. Man hört es nicht! Die fliegen über einen weg und man hört sie nicht. Es ist so unglaublich, was diese Tiere draufhaben. Sie fliegen und man hört den Flügelschlag nicht, die Flügel sind so toll konstruiert. – Und dann habe ich Klänge erfunden, wo die sitzen. Nun kann ein Mensch nicht endlos einen Ton produzieren, also habe ich gesagt, wir machen uns einen Spaß draus: jeder spielt einen Ton, eine Atemlänge – so lange, wie jeder Puste hat. Und dann hört einer früher auf, dann zerbröckelt der Akkord irgendwie, und am Ende bleibt einer übrig, dann kommt der nächste Akkord und so. Und dann gibt es einen Eulenflug, das funktioniert eigentlich nie … das geht dann schnell, das ist eine kontrapunktische Sache, wieder so eine Art Ricercar. Sie sollten spielen, aber ohne Ton. Ja, es kommt ein Hauch, es kommt dann doch ein bisschen Ton … na ja, es gibt eine behinderte Situation, wo mit mehr oder weniger Ton eine Fuge oder ein Ricercar abläuft, und am Schluss setzen sie sich dann wieder hin. Also, es ist hier ein Versuch mit der Bewegungslosigkeit, was ja auch interessant ist: wie lange kann man Bewegungslosigkeit ertragen? Ich meine, sie technisch herzustellen, einen Stein auf die Taste zu legen oder auf ein elektrisches Gerät, das ist ja kein Kunststück, aber … hier ist es abhängig vom Atem. Der Ton sollte ja auch nicht zerbrechen, sondern der Atem sollte stehen, bis der Spieler weiß, jetzt ist der Atem zu Ende. Eine wirkliche Atemlänge ist ja etwas Unglaubliches. Also, das war der Ausgangspunkt für diese Eulen-Nummer. Und dann diese versuchte Lautlosigkeit des Fluges. Das Stück habe ich dann später bearbeitet für vier Flö-

ten, weil die VIFs[675] haben das ein paarmal gespielt. Und jetzt jüngst eben die jungen Leute, die haben mit zwei Pikkolos ihren Preis gemacht … und dieses Duo mit Georg Stump und der Doro Becker, die haben das auch immer wieder gespielt, vor allem bei Kunstausstellungen oder so … es ist kein Renner, aber es ist doch immer wieder mal gespielt worden.

5.4.4. Sinfonia, Aria e Coda für Alt, Streichquartett und Cembalo.

B: Ja, das ist eine Bearbeitung der Alt-Arie aus der Jesus-Passion. Das ist ja im Grunde ein Reflex auf die berühmte „Erbarme dich"-Arie von Bach, wo die Geige eine Girlande spielt und das Streichorchester unten drunter eine relativ ruhigere Fläche ist, und dazwischen ist die Singstimme. Und dieses kompositorische Prinzip, gewissermaßen drei Etagen, habe ich von Bach abgeschrieben und habe eine vierte Ebene hinzugefügt. Das ist diese Bassebene mit langen Tönen, wo der Bass sich nur langsam, wie bei einem Organum, verändert. Der Zentralton der ganzen Nummer ist E, aber er geht dann mal zum F, mal As ... das ist so das Kompositionsprinzip von dieser Arie in vier Schichten. Man kann es auch als rhythmische Schichten sehen – ich hab das früher schon mal in einem ganz frühen Orgelstück angewendet, in dem Organum. Also eine ganz große Langsamkeit in der Bassregion, im Mittelbau sind es schnellere Bewegungen. Da gibt's auch ein rhythmisches Verhältnis, 3:1. Und dann gibt's die nächste Schicht mit den kleineren Werten der Singstimme, und noch kleiner die Werte der Geige. Das ist so eine Art rhythmische Pyramide, das rhythmische Geschehnis.

Die Intervallbildung ist sehr, sagen wir mal, orientalisch-intervallig, ist auch sehr klein. Von der Rabhaba-Technik, könnte man sagen, inspiriert.

Und diese Arie sollte nun für ein kleineres Ensemble gemacht werden, also nur Cembalo und … die Streicher …

K: Streichquintett ist es.

B: … und eine Altstimme. Ich glaube, das ist nur ein einziges Mal oder zweimal gespielt worden, und zwar im Dom in Xanten. Die Einleitung, diese Intrade oder wie es heißt, das ist eine sehr dünnstimmige polyphone Musik, sehr empfindlich, auch mit vielen Flageoletts zum Beispiel. Das war ganz verrückt, das akustische Erlebnis im Dom in Xanten, wie die leisesten Töne, also auch ganz einfache Flageoletts, wie die in der ganzen Kirche präsent sind. Es ist ja ein altes Phänomen, dass diese gotischen Räume, oder überhaupt alte Räume, so eine unglaubliche Tragfähigkeit haben, wie der Klang auch sehr lange lebt und weiterschwingt. Dieses akustische Phänomen war mir natürlich bekannt, aber ich habe es seltsamerweise so körperhaftig voher noch nicht erlebt wie damals bei der Uraufführung dieses Stückes durch das Rheinische Bach-Collegium mit Herrn Diller und seinen Genossen. Und ich weiß nicht, welche Altistin damals dabei war.

K: Therese Renick [676.]

B: Ja, Therese Renick.

Sie hatte hier dieses Stück aus der Jesus-Passion gerne gesungen – hat sich sehr ins Zeug gelegt, weil … sie hat das überhaupt nicht mehr sehr mit der jüdischen Tradition verbunden. Aber sie hat mir damals gesagt, dass das Stück ihr damals so wichtig war, weil sie wieder einen Einstieg gefunden hat in ihre jüdische Geschichte.

[675] „Very important Flutists", Düsseldorfer Ensemble um Christiane Oxenfort als Protagonistin, Interpreten und Anreger mehrerer Werke Blarrs

[676] Therese Renick, erfolgreiche Opernsängerin an großen deutschen Bühnen, jetzt Inhaberin einer Künstleragentur

5.4.5. Eine Stadt am Fluss

B: „Eine Stadt am Fluss“, das war ein kleiner Glücksfall: Ein Düsseldorfer Musikredakteur hatte eine Zeitschrift gegründet, die „Fermate“ genannt. Das war ein ganz unheimlich netter Typ, ein kluger Junge - er hatte promoviert, ich weiß gar nicht, über welches Thema. Und seine Frau, die hatte einen Verlag gegründet. In diesem Verlag haben sie die „Fermate“ herausgegeben, und zehn Jahre ist das Ding ganz gut gelaufen, glaube ich, hier in Düsseldorf. Jetzt habe ich seinen Namen nicht präsent. Er hat auch ein sehr schönes Buch über die Musik im Rheinland geschrieben. Also kurzum, dieser Verlag wurde zehn Jahre alt. Die Chefin der Musikbücherei, Jutta Scholl, hat mich gebeten – man hatte die Idee, ein Albumblatt zu machen. Das fand ich prima. Ich weiß gar nicht, ob die „Albumblätter“ in der Fermate damit begannen oder ob es die vorher schon gab, ich glaube, es gab sie vorher nicht. Und dann bekam ich ein großzügiges Angebot, denn die „Fermate“ erscheint ja viermal im Jahr, und ich sollte für jede „Fermate“ eine Nummer machen, also alle Vierteljahre ein Stück. Da hatte ich die Wahl und hatte mir überlegt: Ich werde NICHT schreiben über die Düsseldorfer, die in aller Munde sind, also Mendelssohn, Schumann, Brahms, die ja nun alle kannten. Ich habe mir Düsseldorfer rausgesucht, die unbekannt waren. Das war einmal eine Melodie aus der Lambertuskirche, über St. Lambertus, das ist eine gregorianische Melodie – „Sancte Lamberte“ –, die ganz unbekannt ist, die also hier nur in der Düsseldorfer Handschrift überliefert ist. Und diese Choralhandschriften, ich weiß gar nicht, ob man die in Kaiserswerth geschrieben hat. Auf jeden Fall wurden sie von den neapolischen Dieben[677], die ja die Stadt ausgeräubert haben, damals nicht geklaut, weil sie nicht illuminiert waren. Also diese Räuber wollten eigentlich nur bunte Bilder haben, so schöne Buchmalereien. Und hier, Schwarzweiß, das war denen zu ärmlich. Auf die Weise ist das Buch in Düsseldorf geblieben, und das war interessant, weil es das älteste Musikstück ist, das wir haben – in Noten.

Dann habe ich als zweites Stück genommen „Der Neanderthaler“, damit ist Joachim Neander gemeint, und habe ein Stück geschrieben über „Lobe den Herren, den mächtigen König“. Damals hatten wir gerade gefunden: das Generalbassbuch von Joachim Neander, das in Bremen gedruckt ist in seinem Todesjahr, er war ja gerade aus Düsseldorf da hingegangen.

Und dann, das dritte Stück ist ein Komponist, der jetzt Gott sei Dank wieder bekannt geworden ist, auch durch die Gesellschaft, die Burgmüller-Gesellschaft, wo sich unser Freund Tobias Koch so reingehängt hat, alle Werke hat herausbringen lassen. Eine ungeheuer verdienstvolle Arbeit. Also kurzum, damals gab es nur so ein paar Broschüren, und irgendwo geisterte Norbert Burgmüller durch die Literatur. Und ich fand ein Lied von ihm: „Ich denke dein“, das fand ich also … ganz einfaches Lied, erstaunlich einfach. Und ich hab das dann mit zwei romantischen Akkorden bearbeitet, einmal der Dominantseptakkord, der ja ein romantischer Akkord ist, und der Septakkord der 7. Stufe, den wir auch den Rheingold-Akkord nennen. Den mit der großen Terz oben. Und das ist ja so ein Ziehharmonika-Akkord, der zieht richtig rein. Die ganze Nummer war im Grunde eine Akkordstudie. Ich habe zunächst einmal das Lied von Burgmüller ziemlich genau zitiert und dann eine Art Paraphrase angehängt. Technisch gesehen sind alle Stücke – fast! – nach derselben Machart gemacht. Auch bei Neander wird erst der Generalbass gespielt – richtig als Generalbass, ein bisschen lustig ausgesetzt, und dann geht es weiter als Tenormotette oder Tenorkanzone, aber drumherum richtig high life, also ein bisschen jaz-

[677] Eine weitere verdichtende Wortschöpfung Blarrs: Es handelt sich tatsächlich sowohl um napoleonische wie neapolitanische Diebe: Joachim Murat war Anfang des 19. Jh im Dienste Napoleons sowohl Großherzog von Berg (Düsseldorf war ja Residenz des Herzogtums Kleve-Jülich-Berg) wie König von Neapel.

zig vielleicht. Und bei dem Lambertus wird auch erst Cantus firmus gespielt, so ein bisschen im Organum-Stil, wie das damals wahrscheinlich gewesen ist. Natürlich über einem verrückten Bass, der natürlich eine Reihe ist. Aber dann kommt eine Bearbeitung in einer komplexen Form, wo es dann sofort springt, in die Gegenwart hinein. Das ist immer die Machart dieser Stücke, dass sie einen historischen Auslöser haben oder einen historischen ersten Teil, dann springen sie in die Gegenwart.

Das vierte Stück, das bezieht sich auf einen Typen, der nicht in Düsseldorf geboren ist, auch nicht in Düsseldorf gestorben ist, und zwar auf den Pianisten Karlrobert Kreiten, der dann in Düsseldorf - sein Zuhause eigentlich hatte! Soweit ich weiß, ist er in Bonn geboren, und gestorben ist er, die Nazis haben ihn ermordet, in Flossenbürg, nee, Plötzensee.[678] Und das war ja eine spannende Geschichte, da hat auch unser Freund Riemenschneider ein Theaterstück geschrieben ihm zu Ehren … es gibt auch eine Art Oratorium über ihn, das natürlich nicht so toll ist, aber Goertz [679] hat es wirklich schamlos verrissen, muss man sagen, so etwas tut man nicht. Man kann eine Sache kritisieren, aber man kann sich nicht, wie soll ich sagen, extrem lustig über eine Sache machen.

Dieses Stück über den Karlrobert Kreiten lag mir auch deshalb so nahe, weil er ein wirklich begabter Mensch war, hat auch interessante Lieder komponiert. Er war ein sehr begabter Pianist, hat mit Furtwängler musiziert … der war schon richtig ein Pianist, der oben war - ganz jung, aber damals … wir hatten Edwin Fischer und Karl Rübsam und wie sie alle hießen … Aber diese junge Karlrobert Kreiten gehörte eben auch zu einer sehr potenten Garde. Und der wurde dann eben aufgehängt. Das Ganze hatte ja ein Nachspiel in der westdeutschen Presse, weil nämlich Werner Höfer, der den „Frühschoppen“ moderierte, damals Musikjournalist für den „Völkischen Beobachter“ war, und der hatte geschrieben: Jawoll, das geschieht ihm aber recht - unsere armen Soldaten verrecken da draußen an der Front, und hier sagt ein vaterlandsvergessener „Künstler“, der Krieg ist verloren. Die müssten alle zur Rechenschaft gezogen werden. - Das hat dieser Herr Höfer natürlich abgestritten und gar nicht gerne gehört, aber es war doch so, dass er dann seinen Hut nehmen musste. Und er hatte die ganze Zeit beim „Frühschoppen“ immer eine, wie soll ich sagen, sehr gutsherrliche Art und von oben herab. Ich war nicht gerade schadenfroh, als er verjagt wurde, aber ich mochte diese Art nicht. Und das passte dazu, dass er sich über diesen jungen Mann so vernichtend geäußert hatte.

K: Ich erinnere mich. Da hatten wir an der Kölner Musikhochschule das Thema als Ausstellung organisiert. - Ja, dann hast du diese vier Stücke da nacheinander in die „Fermate“ gebracht.[680]

B: Ja, die wurden dann tatsächlich hier und da gespielt, und dann hat der Gravis-Verlag die als Heftchen herausgebracht. Er hat einfach die typographischen Vorlagen, die damals erstellt worden waren, mit einigen Druckfehlern, die hat er übernommen, und so sind sie dann auch bis heute noch im Handel.

K: Hast du zwischendurch nichts mehr verändert?

B: Nein, ich habe da nichts verändert. Ich habe nur neue Stücke geschrieben. Es ist jetzt gerade ein Heft im Druck mit sieben neuen Stücken.[681] Also, es ging ja … die Sache wu-

[678] Blarrs Erinnerung ist korrekt: Karlrobert Kreiten, geboren in Bonn 1916, kam 1917 nach Düsseldorf und wurde 1943 in Berlin hingerichtet.

[679] Wolfram Goertz, geb. 1961, langjähriger Musikkritiker der Rheinischen Post, Musikwissenschaftler und Mediziner

[680] Die Kölner Ausstellung, mitveranstaltet vom ASTA der Musikhochschule unter Federführung von Matthias Pannes, fußte in weiten Teilen auf dem Material von Fred K. Prieberg. Sie war mit Auslöser für die von Blarr angesprochene Affäre um Werner Höfer.

[681] Liegt nach Kenntnis des Verfassers noch nicht vor.

cherte weiter, der Blick in die Düsseldorfer Musikgeschichte. Und der ist immer noch nicht zu Ende, es gibt ja diesen wunderbaren Peu d'argent, den niemand kannte und der wirklich großartige Motetten geschrieben hat. Oder es hat die alte Johanna Baltz gesprochen von einem „Spielkäffer", das ist so eine legendäre Erscheinung. Die einen behaupten, wenn er kommt, dann hat sein Spiel die Krankheit gebracht, andere behaupten, er hat die Krankheit gebannt. Das ist so ein bisschen wie das Motiv des Rattenfängers von Hameln. So einen hat's auch hier im Rheinland gegeben, im 13. Jahrhundert oder im 14., das ist alles ein bisschen legendär, und den fand ich schon spannend, diesen Fiedler, diesen Spielkäffer - da habe ich ein Musikstück draus gemacht. Dann ein Stück für Beuys und ein Stück für Gründgens, der hier, glaube ich doch, nicht nur in Düsseldorf geboren ist und ausgebildet, sondern auch nach dem Kriege durch das Schauspielhaus, hat er wirklich ein sehr produktives künstlerisches Klima erzeugt. Ich hab ihm ja dann auch in dem Orgelkalender ein Denkmal gesetzt. Also, er hat ein Stück. Ungeheuer musikalischer Kerl. Und so gibt es also noch mehrere Stücke. Ein Stück für den Jazz-Pianisten George Maycock, der hier hängengeblieben war, aus Jamaica mit seiner Band kam und hier in den Bars sein Geld verdient hat. Mit dem war ich ein bisschen befreundet, und da habe ich ein Stück geschrieben, einen Blues. Und weil ich mir nicht einbilde, ein Bluesmusiker zu sein, habe ich dann das Stück genannt: „Something like a blues".[682] Aber es ist ein Stück zu Ehren von Georgie Maycock, der ein wirklich toller Musikant war.

K: Die Stücke sind jetzt neu? Das hatte ich gerade nicht richtig verstanden.

B: Die sind zum Teil … die sind zwischendurch entstanden, immer mal wieder so, sagen wir mal in den letzten zehn Jahren oder fünf Jahren. Und jetzt werden sie erscheinen. Das letzte Stück ist für Anatol, das heißt „A wie Anatol", für den großen Bildhauer, der auf der Insel Hombroich dieses große Museumsareal mit seinen Werken aufgebaut hat.

K: Gut, das war die „Stadt am Fluss".

B: Natürlich - ich wollte sagen: „Düsseldorf." „Düsseldorf am Rhein" oder so was. Aber das kann man nicht machen, weil alle Städte, die auch am Rhein liegen, sagen: Was kehrt uns Düsseldorf? Die Kölner würden sagen, WIR sind am Rhein, oder die Xantener oder wie sie heißen … die Binger, alle sagen, wir sind am Rhein. Und dann habe ich „Eine Stadt am Fluss" … das ist ja nun nichts … wahrscheinlich liegen 80 % aller Städte am Fluss, muss ja sein, denn die Stadt braucht Wasser … oder sie liegt an einem See. Aber „Stadt am Fluss" ist nun wirklich eine Allerweltsgeschichte.

K: Klingt auf jeden Fall seriöser. Bei „am Rhein" denkt man doch sofort an Karneval.

B: Ja, da denkt man an Rheinwein, Schnaps und Bier oder so.

5.5. Trutznachtigall

B: „Trutznachtigall" ist ein sehr kompliziertes Stück, eine ziemlich umfangreiche Arbeit. Es geht um die Ehre des Düsseldorfer Dichters, Liedermachers, Juristen und Theologen Friedrich Spee von Langenfeld. Der war ein Sohn des Kaiserswerther Amtmanns Spee, und die hatten dort einen interessanten Pfarrer, der hieß Ulenberg. Ulenberg war ein entlaufener Lutheraner, der ins Rheinland gekommen ist, um seinen zum Katholizismus übergetretenen Bruder wieder zurückzubringen, denn beider Vater war lutherischer Pfarrer in Wittenberg. Und der Sohn, der ältere, geht auf Befehl des Vaters ins Rheinland, setzt seinem jüngeren Bruder den Kopf wieder zurecht und schickt ihn nach Hause – und findet aber die Sache hier doch spannend, ist jetzt seinerseits Katholik und sagt

[682] Das Stück gibt es seit 2012 auch als Orgelversion.

sich: Wenn ich schon katholisch werde, dann aber auch bitte an prominenter Stelle. Und wird Pfarrer in Kaiserswerth, übersetzt dort die Bibel – die ich immer noch suche, die berühmte Ulenberg-Bibel. Natürlich, als Lutheraner sagt er: Die Katholiken müssen die Bibel lesen können! Luther-Bibel geht ja nicht, also müssen wir eine neue machen. Und er macht ein Liederbuch. Ulenberg dichtet also 150 Psalmen – ich meine, die hatten sie schon durch die Reformierten, durch die Dichtungen von dem Herrn Lobwasser. Aber der Herr Ulenberg hat die Melodien zum Teil gestohlen von dem Genfer Psalter, oder in dem Sinne neu gemacht.

K: Das wusste ich nicht. Der Stil ist ganz ähnlich, aber gibt's da auch direkte Übernahmen?

B: Floskeln, melodische. Jede Menge. Und das kann auch gar nicht anders sein. Und ein Düsseldorfer Stadtmusiker, Hagius Rintelius, ein weitgereister Mann mit vielen unehelichen Kindern, der hat die Sätze alle gemacht. Einige sind wirklich sehr schön. Also, Ulenberg erkennt das Genie in dem jungen Friedrich Spee und nimmt ihn nachher mit nach Köln auf das Dreikönigsgymnasium. Dort hat er einen interessanten Musiklehrer, einen Herrn Grippenbusch[683], der auch solche vierstimmigen Sätze gemacht hat. Und angeregt durch die Psalmbereimungen von Herrn Ulenberg und durch den Musikunterricht in Köln, komponiert Spee heftig. Ich bin gar nicht mal sicher, ob er Laute hat spielen können, wahrscheinlich nicht. Auf jeden Fall hat er sehr früh auch den pädagogischen und volksmissionarischen Nutzen der Lieder anerkannt und hat so Lieder geschrieben wie „Zu Bethlehem geboren". Meistens weiß man gar nicht, dass das Spee ist. Oder „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ, in deiner Urständ fröhlich ist", auch ein Spee-Lied. Also, da sind zum Teil ganz tolle Dinger dazwischen. Und er hat ja als Jesuit – ist in den Jesuitenorden eingetreten – sich, seine Persönlichkeit zurückgenommen, obwohl er schon ein bisschen damit in Konflikt kam. Er wollte ja eigentlich gern nach Japan, um dort zu missionieren. Er durfte aber nicht, er wurde immer dorthin geschickt, wo die Gegenreformation ihn dringender brauchte. Also zum Beispiel ins Westfälische, da hat er dann auch immer großen Erfolg gehabt. Dann kam die andere Geschichte, dass er auch als Seelsorger mit diesen armen Frauen zu tun hatte, die als Hexe angeklagt worden waren, und hat gesehen, was für eine Idiotie diese Prozesse sind. Und er hat dann dieses Buch geschrieben, die „Cautio Criminalis", da hat er Kopf und Kragen riskiert! Vorweg gab's schon das „Güldene Tugendbuch", da waren schon einige Gedichte drin, diese Lieder, die auf und ab gesungen wurden, die waren ja schon Volksgut geworden. Das erstaunlich schnell, übrigens. Und er hatte dann immer mit sich herumgetragen – da merkte man dann doch, dass ihm diese erzwungene Bescheidung als Jesuit doch schwerfiel – eine Handschrift, „Die Trutznachtigall". Und das ist im Grunde ein jesuitisches Dings, also, es ist die Liebe zu Jesus, Liebe mit Pfeil im Herzen und so. Und die Trutznachtigall, sagt er, die Nachtigall singt trotz Schwierigkeiten … Da kommt auch eine Menge Schäferpoesie rein, Spee will also offenbar in der „Trutznachtigall" nicht nur einfache Reimereien für die Kinder und Volksgesang machen, sondern er will anspruchsvolle Poesie. Es ist ja die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, wo die Dichterbünde aufblühen – die Kürbishütte in Königsberg, der Elbschwanenorden in Hamburg und wie sie alle heißen … und diese Dinge kennt er natürlich und macht dann diese anspruchsvolle Poesie. Also auch Gespräche zwischen Jesus und der Seele, was nachher bei Neander auch eine Rolle spielen wird. Das ist aber bei Spee wirklich alles schon sehr weit, sehr ausgeprägt. Wie nennt man das? Ein Multitalent, oder ein Mehrfachgenie. Und er ist wirklich ein genialer Mann, was die Liederfindung angeht. Das ist genial, dieser Impetus, wie er sein juristisches Wissen einsetzt, für die Hexen, die sogenannten Hexen – um den Leuten den

[683] Jakob Grippenbusch, wie Hagius Rintelius Tonsetzer des 17. Jh., deren Sätze sich gelegentlich im Repertoire der Chöre erhalten haben.

Schleier vom Gesicht zu reißen, was sie sich da alles antun, sich selber und den Menschen oder den Frauen …

Also, für mich ein Genie, ein wirkliches, absolutes Genie. Ihm zu Ehren ist das Stück geschrieben. Und es benutzt einige Lieder, zum Beispiel „Wann Morgenröth sich zieret", das ist ein Lied aus der „Trutznachtigall". Das ist der erste Satz. Ein schönes Lied im Dreier. Dann „O Heiland, reiß die Himmel auf" natürlich, sein berühmtestes. „Hier leiden wir die größte Not, vor Augen der ew'ge Tod. Komm, ach komm! Komm, tröst' uns hier im Jammertal." Das ist dann der zweite Satz. Und der letzte Satz ist sein berühmtes Lied „Bei stiller Nacht, zur ersten Wacht, ein Stimm begunnt zu klagen". Da hat er eine eigene Melodie gemacht. Man kennt dieses „Bei stiller Nacht" durch den Satz von Johannes Brahms, der kannte den Dichter nicht, das ist, glaube ich, irgendwo in einer romantischen Liedersammlung, „Des Knaben Wunderhorn" oder so. Da steht das drin, „Bei stiller Nacht". „Der schöne Mond will untergehn, vor Leid nicht mehr mag scheinen. Die wilden Tier … mit mir sie wollen weinen", irgendwie so. Also ein ganz starkes Bild. Brahms wusste nicht, dass es von Spee ist. Und dieses Lied hat nicht nur zwei Strophen, eine hinten, eine vorn, sondern erzählt die ganze Leidensgeschichte. Das ist so ergreifend.

K: Mehr als fünf?

B: Es sind 15 Strophen.

Und zwar ist das ganz toll, wirklich enorm zu sehen: Jesus sitzt im Garten und sieht ein, dass dieser siegreiche Einmarsch nach Jerusalem nicht stattfindet, dass also der Messias nicht der Sieger sein wird, sondern der leidende Gottesknecht.[684] Das Konzept geht Jesus offensichtlich auf, und darum will er dann „besser nicht". Dann spricht er seinen alten Chef an, sagt: „Vater, den Kelch bitte nicht". So. Und er sagt, nein, es soll aber sein, und dann geht er, ich weiß nicht wo, jedenfalls am Schluss landet Jesus bei der Mutter Maria. Das ist jetzt hier mal diese jesuitische Mystik, die historisch ein völliger Quatsch ist, aber … dass er jetzt zu Maria geht und sagt: „Du, Mutter, hilf du mir wenigstens. Wenn der Papa schon nicht will." Also der himmlische Vater. Aber auch die Mutter sagt: „Ja, tut mir leid, also, hier ist nix zu machen, du musst jetzt … da musst du durch." Und das wird alles ein Wechselgespräch. Jesus und Gottvater, dann Jesus und ich weiß nicht wer, und dann Jesus und Maria. Das habe ich später noch einmal komponiert, und zwar diese ganzen Strophen, für Tenor – eine Riesen-Tenorkantante [685], wo ich mir aus Trotz diesen Spaß gemacht habe, alle Strophen mal wirklich durchzubuchstabieren. Weil die nie gemacht werden, also auch praktisch nie veröffentlicht, außer in wissenschaftlichen Ausgaben der Gedichte von Spee.

„Trutznachtigall" ist also ein Doppelkonzert für Schlagzeug und Saxophon. Der Saxophonist, das war der Detlef Bensmann, der hat mir alle Tricks gezeigt, mit Slaps, und wie man den Atem wieder einzieht, und mit zwei Instrumenten gleichzeitig spielen … welche Flageoletts er kann, wo man wirklich hohe Lagen benutzen kann, ganz wenige Saxophonisten haben das kultiviert. Und der Bensmann war ein außerordentlich virtuoser Spieler. Das ist in Düsseldorf, glaube ich, drei- oder viermal gespielt worden. Und dann mit Schlagzeug – also auch mit Windmaschine und Kettenrasseln und so. Das ist natürlich auch ein bisschen, sagen wir mal, lautmalerisch, da wird also an Hexenkessel, Hexenkeller und Folterkeller erinnert. Und dazwischen eben diese drei Lieder, in jedem Satz ein Lied. Und Vogelstimmen allenthalben. Eine sehr, wie soll ich sagen, expressionistische Angelegenheit, was ich mir damals auch erlauben konnte, weil ich wusste, das würde

[684] Dieser Gedanke bewegte Blarr schon bei der Erörterung der Jesus-Passion. *Vgl. S. 413*

[685] Blarr, O.G.: *„Bei stiller Nacht" Kantate auf Texte Friedrich von Spee*. Düsseldorf 1997, für Tenor, Flötenquartett, Harfe, Chor

Schlingensiepen[686] uraufführen mit seinem Notabu-Ensemble – oder ein Ensemble, was in die Richtung marschierte. So konnte man denen auch komplizierte Dinge zutrauen. Und weil auch dort nicht auf die Probenzeit geschielt werden musste.

Das ist eine sehr entwickelte Komposition, auf die ich heute noch sehr stolz bin.

K: Das klingt auch spannend, ja. Aufführungsgeschichte von dem Stück? Uraufführung steht hier 1988, Tonhalle.

B: Ja, es gab auch eine Aufführung in der Neanderkirche, oder zwei, bin nicht sicher. Auf jeden Fall eine. Dann haben wir's einmal im Hentrich-Saal in der Tonhalle gemacht. Und dann wurde es noch einmal gespielt, als diese Bürgergesellschaft „Alte Düsseldorfer" mich zum Ehrenmitglied machte. Da hat Ernst von Marschall es dirigiert mit seinem Ensemble, ich nehme an, mit einem Ad-hoc-Ensemble. Aber die beiden Solisten waren die gleichen, das waren Christian Roderburg als Schlagzeuger und Detlef Bensmann mit Saxophon.

5.6.1. Warten am Ölberg

B: „Warten am Ölberg" ist ein Flötenquartett. Aber nicht für vier Flöten, sondern für Streichtrio und Flöte. Das Stück war ein Auftrag für das Rossini-Quartett. Pascal Théry, unser[687] Stimmführer der zweiten Geigen, hat ein Ensemble, seine Frau ist Flötistin. Und die hatten ein Konzert, hier im Palais Wittgenstein, und wollten ein Stück von mir haben. Ich hatte ja damals schon für die Symphoniker einiges gemacht, En-Karem-Concerto und Korzcak-Symphonie, und daher kannte er mich und sagte: Hier, Blarr, Kammermusik! Das fand ich sehr schön. Ich habe damals einen Sommer auf der Auguste Viktoria auf dem Ölberg gelebt. Nicht auf dem Gelände, nicht auf dem Compound der Auguste Viktoria, sondern am Hang. Das ist der Ausläufer des Mount Skopus, wo man nach Jerusalem runterguckt. Das ist genau die Stelle, wo Titus mit seinen Soldaten war, ehe sie Jerusalem abgefackelt haben. Da sind jetzt Äcker mit Ölbäumen und ein paar Professorenhäuser, die waren im Sommer leer und da konnte ich wohnen. Ich saß da und schrieb und sammelte Vogelstimmen und schrieb dann an diesem Stück. Ich hab meine Raben gefüttert, die da oben an dem Ölberg reichlich vorhanden sind – die kannten mich schon alle – und hab dann dieses Stück geschrieben mit mehreren Vogelstimmen. Das lag sicher auch an der Besetzung mit dieser Flöte. Der witzigste Vogel, der da mitspielt, kommt aber leider nicht vom Ölberg, sondern den hatte ich zufällig in einer Fernsehsendung gesehen. Es gibt einen Rennkuckuck, in Arizona. Und dieser Rennkuckuck ist insofern ein ulkiger Vogel, weil er gar nicht fliegen kann. Oder zumindest fliegt er nicht. Aber er kann so erstaunlich schnell laufen, darum sein Name „Rennkuckuck", dass er gar nicht nötig hat zu fliegen. Er fängt seine Beute gewissermaßen im Laufen. Und der hatte so eine ganz eigenartige Lautäußerung [ahmt den Vogel nach, singt und pfeift eine schwungvolle Melodie mit absteigenden Figuren]. Komischerweise hat sich dieses Motiv eingeprägt mit solchen Rutschern, Glissando. Und da habe ich gedacht, das bauen wir ein, obwohl natürlich der Kuckuck von Arizona mit dem Ölberg nichts zu tun hat. Ich fand das so faszinierend, ich meine rein als biologisches Ereignis: Ein Vogel, der kann fliegen, aber er fliegt nicht, weil er das gar nicht nötig hat.

[686] Über Marc-Andreas Schlingensiepen, sein Ensemble und die Auswirkung der Besetzung auf die Anlage des Stückes vgl. Hauptteil, S.179f.

[687] bezieht sich auf die Düsseldorfer Symphoniker, bei denen Théry heute noch tätig ist.

5.6.2. Weitab im Sommer

K: „Weitab im Sommer“ – Violine solo.

B: „Weitab im Sommer“, das sollte der Beginn eines Zyklus werden, quasi Quattro Stagioni, Sommer, Frühling, Herbst und Winter. Das erste Stück war „Weitab im Sommer“, und das Stück heißt so, dass ich weitab von Düsseldorf war oder weitab von jeder Kultur, und saß auf einer Berghütte und es war mitten im Sommer. Ich habe damals natürlich keine Geige dabeigehabt, habe früher mal leidlich gespielt – nicht toll, aber immerhin, habe mich dann an meine Kenntnisse erinnert und einige Experimente gemacht mit Flagolett und bare Lagenwechsel, etwas komplizierte Akkorde, das hat mich alles beschäftigt. Und das ist ein munteres Stück geworden. Dann gab es später noch ein anders Stück, „Im Herbst“, Ringela, das Zigeunermädchen. Und es gibt auch ein Winterstück, aber ein Frühlingsstück habe ich noch nicht. Auf jeden Fall wurde die Sommernummer schon häufig gespielt, aber noch nicht gedruckt, leider, ich habe das noch versäumt.

5.6.3. Kol haneschamah

B: Ja, „Alles, was atmet, alles, was lebt“, das ist der 150. Psalm, das war natürlich eine Lieblingsnummer, das ist im Grunde ein symphonischer Psalm, Sinfonie im Sinne von Zusammenklang, „Alles, was klingt“, nicht? Alles, was atmet, eigentlich, alles, was pustet, und so … also, das ist eben auch so schön, dass die Orgel auch pustet, und darum gehört sie auch zu dem 150. Psalm, weil sie atmet, sie hat ja Lungen.

Streicher gibt es in der Tempelmusik, soweit ich weiß, nicht, sondern da gibt es alles, was atmet....[.....*folgt eine längere Aufzählung der im Psalm 150 genannten Instrumente*...] ...Zehn Saiten, oder acht Saiten oder neun Saiten, da gab es verschieden große Harfen. Ob das nun Streicher mit einem Bogen waren, ist noch zu prüfen, das ist mal interessant. Auf jeden Fall ist das Instrumentarium in den Psalmen gigantisch und ist im Grunde genommen schon ein modernes Orchester. Für mich war es spannend zu sehen, der Vergleich zwischen Orgel und Orchester. Also gibt es ja einmal diese wunderbare Beschreibung von Michael Praetorius in der Organographia, wo er sagt, dass die Orgel in sich ein ganzes Orchester umfasst. Willst Du ein Krummhorn haben, die Orgel hat’s! Willst Du ein Gemshorn haben, schau, die Orgel hat’s, willst Du ein Gambe haben, schau die Orgel hat’s. So hat der Praetorius eigentlich das ganze damalige Orchester, das ganze damalige Instrumentarium, in der Orgel gefunden und gesehen, also die Orgel ist ein Orchestrion, was ja dann nachher vor allem in der Orgelbewegung kritisiert wird, vor allem in der Romantik. Die romantische Orgel hat sich dem Orchester gebeugt, dadurch dass man diese Crescendi macht, also diese Rollschwellereffekte, Zunahme der Streicher, und auch der Literatur, die sich immer mehr an dem Wagnerideal orientiert.

K: Aber im Grunde haben die nichts anders gemacht, die haben nur i h r Orchester genommen, sonst war ja nichts anders.

B: Ja, das muss man sagen, aber über das Prinzip Orgel, über das Gesetz Orgel – ich meine die Dynamik der Instrumente, muss man auch sagen, dass es im Wesentlichen eine statische Dynamik ist. Wenn man eine Blockflöte anpustet, kann man nur ein ganz kleines bisschen dynamisch variieren. Wenn der Atem zu schwach wird, ist eh die Intonation weg. Also, da hat man schon die Terrassendynamik, da ist schon was dran, dass die romantische Orgel da eine grundlegende Neuerung bringt. Aber wie auch immer, mich hat interessiert in diesem Stück, abgesehen von dieser wunderbaren Symphonie, die der Psalm ja bezeichnet, das Gespräch zwischen Orgel und Orchester. Ich wollte ja ein Stück machen, wo z.B. Streicher spielen, dann mischt sich die Orgel mit irgendwelchen Gamben oder irgendwelchen Prinzipalen ein, wo, wenn man es akkordisch spielt, auch so ein

Streichersound entsteht, und dann weiß man manchmal nicht, wer spielt denn da jetzt, die Orchesterstreicher oder die Orgelstreicher? Und dann kommen die Flöten, auch im Orchester Soloflöten, und dann macht die Orgel auch so eine Solostelle, sodass man manchmal nicht genau weiß, wer ist denn jetzt wer. Oder die Zungenstimmen – da wird die Oboe der Orgel, die ja doch sehr schön sein kann, gegen ein Englischhorn eingespielt, oder ein Gespräch zwischen den beiden, das ist sehr reizvoll. Also, es ist so wie ein Reißverschluss, hier ist die Orgel, da ist das Orchester, und sie kommen sich immer näher und kommunizieren – es werden die Gemeinsamkeiten deutlich und sie vermischen sich eigentlich. Gut, ein Orgeltutti ist natürlich unverwechselbar, das kann man durch nichts anderes wiedergeben, das ist ein Klang SUI GENERIS. Das muss man einfach mal sagen, dass die Orgel in ihrer Majestät eine Sache ist, die vom Orchester unterschieden ist. Aber sie haben tatsächlich sehr viele Gemeinsamkeiten, über die Prozente müssen wir uns jetzt nicht streiten, aber wenn man es mal in dem kammermusikalischen Bereich beleuchtet, sind die Gemeinschaften sehr groß, und das hat mich interessiert. Und natürlich musste dazu die Orgel ein paar Kadenzen haben, sie muss konzertant zu spielen haben, sie muss ein paar Soli haben, aber das Orchester muss da auch zur Geltung kommen, dass die einzelnen Gruppen also wirklich was zu spielen kriegen. Und natürlich muss da auch der Psalm laut werden. Nun war das Problem – Männerchor, mir war klar, ich wollte das mit einem Männerchor machen, und ich habe dann einen Sprechgesang angefangen. Die Musik entwickelte sich aus dem Sprechen, am Anfang spricht man ganz leise, also „hallelu -El“, und jede Zeile hat eine eigenen Rhythmus, das ist ganz witzig. Die rhythmische Konstruktion des Psalms ist höchst kompliziert oder auf jeden Fall sehr variantenreich, und das habe ich versucht, genau zu machen, die Sänger wiederholen die Texte immerzu, und das Ganze wird auch immer lauter und kulminiert nachher in irgendwelchen zehnstimmigen Akkorden. „Kollhaneschamaa te hallelujah!“, das sind dann so Clusterakkorde, aber genau punktiert, und zwischendurch gibt’s auch ein paar Solostellen, wo ein Solist singt und ein Chor antwortet, so ein bisschen sinfonisches Singen. Aus dem Sprechen kommt das Singen in fixierten Tonhöhen, aber es beginnt mit der ganz leise summenden Rede und wird immer lauter, und das Stück entwickelt sich nachher zu einem Taumel, es wird dann so richtig … na ja, der Chor grölt dann richtig gegen das Orchester, und dann die voll aufgedrehte Orgel, das ist das so eine Art Delirium. Das war eigentlich ganz lustig, also das Stück war schon wichtig, und der Anlass waren eben die Städtejubiläen.

K: 1988 steht hier, Auftrag zur 700-Jahr-Feier der Stadt Düsseldorf. Die Kölner haben’s gespielt, meinen Notizen nach, die Kölner Symphoniker, unter der Leitung von Othmar Mága. Die Düsseldorfer haben es nicht gespielt?

B: Ja, das war so. Wir hatten ein Kirchenmusikfestival. Die sehr verdiente Kantorin Wiltrud Fuchs, die ja wirklich nicht genug zu rühmen ist, hat ein Psalmenfestival organisiert, aber da war ich in Israel, da war ich traurig, dass sie mich nicht für irgendetwas gefragt haben. Und dann kam diese Sache von der Stadt, und da hat sie die glagolitische Messe von Janacek aufs Programm gesetzt mit mehreren Chören. Und Othmar Mága war ziemlich bekannt, war, glaub ich, in Bochum Chef, und der hat das mit den Mengen ganz toll gemacht, diese glagolitische Messe ist auch für Orchester säuisch schwer zu spielen, in diesen blöden Tonarten: Des-Dur, oder dieses Orgelsolo ist in Es-moll, also vor lauter bs sieht man nichts mehr. Das ist schon eine sehr anspruchsvolle Musik, und das hat er toll dirigiert. Und davor kam mein Orgelstück, also das Orgelkonzert. Dann habe ich das ein paarmal selbst dirigiert, und auch ein Kollege in Heidelberg hat das gemacht. Also, es wurde ein paarmal gespielt. Schaeffer in Mannheim hat’s gemacht. Aber mein Traum war eigentlich immer – es waren ja immer die Männerchöre der Kantoreien gut hier in Düsseldorf … Auf dem Altstadtherbst haben wir es auch mal wiederholt, in

der Maxkirche, das war eine wunderbare Aufführung, da hat Werner Lechte, der katholische Kollege ein Mendelssohn-Lob[688] gemacht und ich mein Stück. Seine Männer haben bei mir mitgesungen und meine haben bei seinem dann auch mitgesungen. Aber ein Traum war eigentlich immer, das in einer Konzerthalle mit einer wirklich großen Orgel zu machen, aber das haben wir ja eigentlich nicht. Ich weiß nicht, wie es im Audimax in Bochum wäre. Was man bräuchte, wäre eine wirklich große Orgel und ein Männerchor, so 80 Bergmänner im vollen Ornat festlicher Bergmannskleidung – es gab ja tolle Männerchöre, aber ich weiß nicht, ob das immer noch so ist.

K: Nein, diese ganze Bergmannkultur verschwindet ja.

B: Aber einmal habe ich gedacht, die Bühne voller Männer, so 300 wackere Jungens da, mit schwarzen Gesichtern am besten, und dann volles Rohr „Kol haneschamah", das wär natürlich gut, dann 'ne anständige Orgel … na ja.

5.6.4. Kommen, gehen, bleiben

K: „Kommen, gehen, bleiben" haben wir jetzt, das kenn ich gar nicht, davon hab ich noch gar nicht gehört.

B: „Kommen, gehen, bleiben", das ist eine Liebeserklärung an die Insel Hombroich. Karl Heinrich Müller, der Vater der Insel Hombroich, mit Mitstudenten, zu denen auch Anatol gehörte und natürlich der Maler Graupner … er hatte mich abholen lassen auf sein Festival, und ich bin dann nachher richtig inselsüchtig geworden und bin fast jeden Tag hingefahren, sehr zum Kummer meiner damaligen Frau, die mich ja immer hinfahren musste. Ich bin manchmal Fahrrad gefahren, den Hafen runter, das war sehr lustig. Und natürlich durch die Freundschaft mit Anatol war das so. Dann hab ich mich in den Garten gesetzt, das ist ja eine riesige Parkanlage, und habe da ein Stück geschrieben, eine Bläsergeschichte, für sechs Bläser.

K: 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte.

B: Ach so, natürlich, ja! Es gab ja ein Sextett! Ich hatte schon das einmal von den Sinfonikern, da hat auch der Becker was dafür geschrieben und ich hatte die Bach'schen kanonischen Veränderungen „Vom Himmel hoch, da komm ich her" für dieses Ensemble arrangiert. Deshalb für sechs, weil diese kanonischen Bachstücke am Schluss ja sechsstimmig werden. Ich hab gedacht, dass man da das ganze Stück so anlegen muss, auch wenn es in der Regel dreistimmig ist … und das Stück ist, obwohl es sehr gute Arbeit ist, nur ein, zwei Mal gespielt worden und dann nie wieder. Und für dieses Ensemble wollte ich halt ein neues Stück machen, und ich bin mir gar nicht mal sicher, ob es je aufgeführt worden ist.

K: Hier steht Uraufführung 6. Jul. 88 in Hombroich.

B: Ah, doch, ja, dann ist es da gespielt worden, dafür war es ja auch geschrieben. Es war ein Stück, wo ich sehr viele Dinge ausprobiert habe. Die anderen Leute kommen, so ist es meistens, kommen und gehen, und ich wollte bleiben. Und so wie der Anatol dort eine Hütte hatte, so hab ich davon geträumt, dass ich da auch einfach mal so 'ne Hütte kriege, dass ich da arbeiten könnte, das ist natürlich nicht der Fall gewesen. Ich hab immer irgendwo draußen gesessen, auf einer Bank, und habe das Stück geschrieben und habe allerlei Dinge für mich experimentiert. Das Stück ist nicht publikumswirksam, weil es keine Tanzrhythmen hat oder nix – eine sehr hermetische Nummer, sehr pythagore-

[688] Wortschöpfung für den „Lobgesang" von F. Mendelssohn-Bartholdy, ebenfalls eine symphonische Vertonung des Psalms 150.

isch eigentlich. Ich habe da angeknüpft an ein sehr altes Stück, was ich mit Zimmermann mal gemacht habe ganz am Anfang, an Trinité, wo ich solche rhythmischen Einheiten erfunden habe, und das ganze Stück baut sich auf solche kleinen rhythmischen Einheiten auf, die jetzt aber quasi seriell behandelt werden. Auch die Dynamik wird organisiert und die Tonhöhen … wie soll ich sagen, es ist eine erfundene Serialität.

Das Problem ist ja immer, beim Komponieren einen Moment zu haben, ich sage jetzt: Also, ich mache einen Marsch, da weiß man ganz genau, „ramdamdam", da ist von vorneherein ein Antrieb da … oder einen Tango oder … irgendwo ist da ein Rhythmus, und dann brauch ich bloß oben eine Melodie zu erfinden, der Rhythmus ist ja schon quasi da, also das Urerlebnis des Rhythmus, und wenn ich dazu noch einen harmonischen Kontext erfinde, dann hab ich eine Nummer, die jeder verstehen kann, ja, weil die rhythmische Schicht einfach am einfachsten zu verstehen ist und mitzuerleben ist. Da kann jeder mit, also jeder Doofe, darum ist ja auch die Popmusik so beliebt, einfach weil die Rhythmusschicht einfach schon sehr wichtig ist, manchmal ist sie auch das Allerwichtigste.

Man kann natürlich auch einen melodischen Ablauf, eine Leiter, einen Modus, eine Tonhöhenordnung erfinden, die man dann als Ordnung des Zusammenklangs nimmt … wie organisiere ich meine Zusammenklänge, das muss man ja überlegen, da muss man sich entscheiden. Ich meine, einfach A-Moll, Dur, nee, Dur geht ja nicht, es sei denn, man schreibt eine Filmmusik, also muss man sich etwas ausdenken, und hier hatte ich nun auch die Zusammenklänge, die wollte ich neu organisieren. Und die rhythmischen Einheiten sollten irgendwie organisiert werden, das war eine Postserialität nicht im Sinne von, dass wir in einer Zeit leben, in der die Serialität überwunden ist, sondern Postserialität – oder Neoserialität, könnte man besser sagen, es lebt in diesem Stück eigentlich der Serialismus wieder auf, und der ist ja auch bis heute nicht so ganz tot. Es gibt immer wieder Komponisten, die das Erlebnis der seriellen Musik durchexerziert haben, und das habe ich natürlich auch, und das ist ja doch eine sehr starre, trockene Angelegenheit. Hier bei diesem Stück habe ich versucht, der Serialität eine größere Biegsamkeit zu geben. Das Stück sollte sich nicht gewissermaßen selbst komponieren aus wenig vorausgebildeten Daten heraus – das ist ja was Mechanistisches … es wundert mich eigentlich, dass es heute so wenig serielle Musik gibt, wo man das doch am Computer locker machen kann.

K: Über diese Paradoxie habe ich auch oft nachgedacht:Mit dem Aufkommen der Computer, wo es ganz einfach wurde mit der seriellen Musik und auch mit dem Minimal-Stil, hörte das auf, da war es weg.

B: Ja! Als hätte die Musik hier wieder prophetisch gehandelt. Und das vorausgeahnt, und sie ist dann nicht in das gelobte Land eingetreten. Also, das ist schon sehr komisch, auch die elektronische Musik, alles, diese Elemente sind nachher in die Popmusik abgewandert und sind dort ausgeschlachtet und voll ausgenutzt worden.

K: Aber in diesem Stück hast du dann nochmal versucht, diese Elemente seriell aufeinander zu beziehen?

B: Ja, so weit sehe ich es vor mir, dass ich alle Parameter ziemlich streng organisiert habe, auch Anblasgeräusche oder Multiphonix, das wollte ich alles organisieren. Der Klangeffekt ist ein bisschen so wie Bilder von Paul Klee, so mit kleinen, nebeneinandergesetzten Flächen. Das ist fast wie ein Kaleidoskop, könnte man sagen, das auch eine sehr starke symmetrische Organisation hat, nicht? Wenn man es dreht, sind es ja immer symmetrische Bilder.

5.6.5. „Roncalli-Nashorn Else“, Solo für das Orgelpedal

B: Zirkus Roncalli war relativ frisch im Gespräch und war auch in Düsseldorf, und Roncalli hatte hier auf dem Platz, den es jetzt nicht mehr gibt – vor dem „Schiffchen“[689] bei der Maxkirche war ja eigentlich so ein Bauplatz, der ist jetzt wieder aufgemacht worden, und da hat man den alten Hafen wieder ausgeschachtet. Und da war ein Platz, der war nicht sehr groß, aber für den Zirkus Roncalli hat es gereicht, die hatten ja nur einen beschränkten Tierpark, aber zu diesem Tierpark gehörte ein afrikanisches Breitmaulnashorn. Eine Breitmaulnashorndame, und eben diese lebte mehr oder weniger draußen, so am Zaun, kriegte dann ein Paar Salatblätter hingeschmissen, und ich ging da gern vorbei, und die Tiere interessieren sich nur fürs Fressen oder eben fürs Schlafen – und sie hatte wohl gedacht, ich würde ihr auch Salat mitbringen. Nun hängt das von Ostpreußen so zusammen, dass ich einen Tiertouch habe, meine Mutter hat mit den Tieren immer gesprochen, also habe ich das wahrscheinlich von da irgendwie gehabt, und habe mich so mit Else unterhalten. Man bildet sich ein, die Tiere würden das verstehen und würden darauf reagieren und so … und dann habe ich mich gewundert, was für Füße dieses Tier hat, unglaublich große Füße – gut, muss sie ja auch haben, weiß ja nicht, was sie wiegt, sicher über eine Tonne, vielleicht anderthalb, und Else habe ich sie genannt, ich weiß gar nicht warum. Es gab auch einen Zeitungsartikel, da hat irgendein Düsseldorfer sie Else genannt. Also, sie hieß Else, vielleicht auch weil ich mich damals mit Else Lasker-Schüler beschäftigt habe – obwohl sie eine sehr grazile Person war, in ihrer psychischen Art war sie für mich so was wie ein Nashorn, und auch durch diese geheimnisvollen Hörner … da gibt es ja auch eins mit zwei Hörnern, also mit einem Großen und einem kleinen Horn, das fand ich faszinierend. Und ich musste damals ein Stück schreiben für eine Pedalsammlung der Universal Edition, „Pedals Only“ heißt das. Dafür wollten sie eben ein Pedalstück haben, und da habe ich mir gedacht, Mensch, das ist doch fantastisch: Wenn ich mir dicke Schuhe anziehe, da können wir doch allerlei Klänge machen, und ich habe mir vorgestellt, dass Else, das Nashorn, auf den Pedalen rumtrampelt – und natürlich gibt es nicht nur Cluster und Krach, sondern auch leise Töne und Flageoletts und so, aber das ist eine Hommage an dieses Nashorn.

K: Und das muss man mit speziell großen Schuhen spielen? [hörbar grinsend]

B: Nee, das geht schon, drei Töne kriegt man schon in der Regel, manchmal auch vier, mit normalen Schuhen, also, wenn ich „C“ und „Cis“ mit der Spitze spiele. Oben und unten kann man „D“, „C“ und „E“, „D“ und „E“ treten, dann geht das schon.

5.6.6. „Anebana“, zu neuen Techniken des Harfenspiels

B: Anebana, ja, das heißt Anna Barbara Nadrau. Das ist ein kleines Enkryptichon. Da gab es eine hoffnungsvolle junge Dame, die einen Harfenwettbewerb mitgemacht hat, und sie hat dann den Wettbewerb auch gewonnen. Also, ich weiß nicht, auf welchem Niveau, schon nicht mehr so ganz klein, vielleicht 15 oder so. Nun hatte ich ja immer schon seit Israel einen Tick für Harfe, und ich habe hier ein paar kleine Forschungen gemacht mit verschiedenen Flageoletts. Man kennt das Oktavflageolett in der Mitte, das ist ja uralt. Aber man kann auch andere Flageoletts machen, und da habe ich zum ersten Mal probiert, was ist, wenn man die Saiten langsam loslässt, das hat mich fasziniert, diese tiefen Geräusche. Das sind ja mit Metall umsponnene Seiten, und das ganze Studium richtet sich darauf, die Pedale sehr schnell zu treten, die Tonveränderung und so, aber wenn man nun sehr langsam tritt, die tiefen Saiten wohlgemerkt, dann gibt’s ein Ge-

[689] Blarr beschreibt hier die sogenannte „Alte Bastion“ am Rheinufer in Düsseldorf, die seinerzeit neu gestaltet wurde.

räusch, wo das Metall der Saite gegen diese Docke von dem Pedal schlägt, Krach macht. Das finden alle Harfenistinnen furchtbar, und ich fand das ganz faszinierend, diese Geräusche, so ganz langsam … und dann haben wir natürlich auch mit Blättern gearbeitet, verschiedene Pappstreifen … Da habe ich ihr gesagt, gut, irgendeine fröhliche Kanzone spielen, das kann jeder und das werden alle machen, aber so ein Stück mit witzigen Sounds, das werden sie nicht hören, und die Rechnung ist auch aufgegangen und die Jury fand das toll, dass da mal einer so was macht. Dass sie normal gut Harfe spielen kann, hat sie bei Albeniz und Mozart bewiesen. Und das Stück ist dann auch gelegentlich gespielt worden. Alice Giles, eine der wirklich großen Harfenistinnen dieser Welt, hat es gespielt. Es ist mit Sicherheit kein epochemachendes Stück. Es war für mich eigentlich mehr eine Recherche, die Geräuschmöglichkeiten auszuprobieren und zu komponieren – ist nicht ganz unlustig, aber diese Versuche an der Harfe haben mir auch später genützt, vor allem, was diese tiefen Töne da angeht.

5.6.7. „Arba a' Challilim", Anmerkungen zur Querflöte

B: Arba a' Challilim, ja: das sind ja die Flöten auf Hebräisch, Challil ist die Flöte, Challilim ist der Plural, Arba ist also vier Flöten. Vier Flöten, das ist das Ensemble Düsseldorf VIFs[690], die vielleicht fünf Jahre toll zugange waren, und die haben meine Stücke gespielt, das war natürlich in der Kölner Philharmonie, nach Japan sind sie gefahren, in China haben sie gespielt, das war schon ganz schön. Und da habe ich ihnen ein Stück geschrieben, dieses ist ganz am Anfang gewesen. Das Ensemble sollte gegründet werden, und die Gründung vollzog sich in einer der Kirchen, für die ich zuständig war, nämlich in der Bergerkirche. Jetzt habe ich vier Flöten, ich will nicht sagen, dass das eine experimentelle Phase war, aber na ja, was kann man mit Flöten alles machen? Wir haben ja über rhythmische Ketten gesprochen. Es gibt einmal rhythmische Prozesse, rhythmische Ketten. Dann haben wir wieder den Fall, dass Instrumente demontiert werden.[691] Dass man auch oft auf einem Unterstück der Flöte pfeifen kann, wie man auf einem Schlüssel pfeift, das können nicht alle Flötisten, mögen auch nicht alle Flötisten. Oder man nimmt das Piccolo und macht, dass man mit dem Finger rein- und rausfährt, um die Tonhöhen als Glissando zu verändern, also lauter solche Scherze haben wir gemacht, bis dahin, dass wir die Flöten auseinander demontiert haben und sie halten das Flötenrohr vor das Auge und pusten durch – das ist ja aus Indianergeschichten bekannt, Giftpfeile aus einem Rohr … so, und nun pusten sie Giftpfeile in das Publikum – ein Windstoß und so. Abgesehen davon ist es ein Moment der Kommunikation, wenn die Spieler auf der Bühne sitzen und durch das Fernrohr gucken, so wie Captain Cook, und das Publikum fühlt sich dann beobachtet durch die Flötisten. Das ist ein kleiner theatralischer Effekt. Aber ich fand das eigentlich sehr flötengenuin und dazugehörig und ich dachte, das kann man manchen. Ganz abgesehen davon habe ich damit einem verstorbenen Freund eine kleine Hommage machen wollen. Ein Freund, der ungeheuerlich begabt war, Wilfried Michel, er war auch hier in der Klasse in Düsseldorf, war ein Schüler von Fortner gewesen und lebte im Kloster in Ölinghausen, schon wie ein bemoostes Relikt, aber die ganze Gegend sprach von Wilfried Michel, der sich halt um die Orgel kümmerte und sehr ruppige neue Musik schrieb. Er war vor allem fasziniert von der Sprache eines Komponisten, den man heute fast vergessen hat, der hieß Hespos[692]. Hespos hatte eine sehr eigene, verrückte Musik entwickelt, auch sehr geräuschhaft und mit sehr großer Nähe zur Spra-

[690] vgl. S. 177 und S. 473

[691] vgl. „Enchiridion für G. B.", S. 427

[692] Hans Joachim Hespos, Jg. 1938, trat in den 1980er Jahren mit Werken hervor, die häufig größeren theatralischen Einsatz von den Instrumentalisten verlangten, im Rheinland bekannt durch Produktionen beim WDR.

che, wo er auch beschrieben hat, wie man Klänge macht. Meinetwegen „ruppig verschattet“, was ist „ruppig verschattet“? Ich weiß es nicht, aber so sollte man die Klänge spielen, er hatte eine sehr große Sprachfantasie. Also, und Wilfried Michel war von diesem sehr beeindruckt, aber er studierte auch bei Kelemen oder Günter Becker, hat auch mit tonischer Musik einiges am Hut gehabt. Wir haben mal ein großes Orgelstück gemacht, an unserer Orgel, haben die Orgel verkabelt und in den Pfeifen Glissandoeffekte gemacht und Zuspielband, das war ein tagelanges Probieren, und man kann die Stücke in einem normalen Konzert sowieso nicht spielen. Erst mal ist es so, dass die Leute dann schockiert sein werden, und es ist sehr unpraktisch, dieses ganze Equipment einzurichten. Ja, und ihm zu Ehren habe ich diesen Effekt gemacht. Er hat mir von einem Bläserquintett erzählt, wo der Fagottist das Rohr abnehmen muss; das ist natürlich eine ganz andere Wirkung, wenn der Fagottist das Rohr abnehmen muss, dieses Riesenteil hochheben, das Publikum fühlt sich dann bedroht oder belustigt. Das hat mich sehr beeindruckt, und diesen Effekt habe ich von ihm gestohlen, übernommen, und immer wenn wir das spielen, weiß ich, Wilfried Michel lebt in meinem Stück weiter.

5.6.8. „Trauermusik für Singstimmen, Sprecher, kleines Orchester“, weitere Anmerkungen zu Düsseldorfer Musikern, mit denen Blarr arbeitete.

B: Jake ist ein Schüler von mir, der war in meiner Klasse, er war ein ganz Stiller, er hieß eigentlich Jakob Keusen. Sein Vater ist ein sehr guter Künstler und seine Mutter, glaub ich, auch. Sie lebten in Oberkassel, und eines Tages las ich im Urlaub in der Zeitung, ich glaube, es war in Spanien, dass ein junger Schlagzeuger ermordet worden sei, von seinem Hausgenossen, mit einem Messer erstochen. Ich hatte eine dunkle Ahnung, das könnte Jakob Keusen sein. Also, Jake war in meiner Klasse und war immer ein ganz freundlicher, stiller Junge. Er war der Trommler der Toten Hosen, von der Urbesetzung, also der erste Trommler von den Toten Hosen, aber hat sich nie, zumindest in der Klasse, in irgendeiner Form auffällig benommen. Er war ein freundlicher Student. Er hatte sehr gut eine Aufgabe gelöst: Weil ich gehört hatte, er ist ja Schlagzeuger, hatte, glaube ich, auch richtig Schlagzeug studiert, habe ich ihm ein Renaissancestück oder Spätrenaissancestück, so eine perkussive Kanzone, gegeben, und die hat er für Schlagquartett, also Marimba und Vibraphon instrumentiert, das war sehr schön, das haben wir auch gespielt, das kam sehr gut an, das hat richtig gut geklungen. Er war in seinem privaten, in seinem Seitenleben Trommler der Toten Hosen und hatte immer verdammt schicke Freundinnen. Also, wie ein so verdammt stiller Junge dazu kommt, zu solch hübschen Freundinnen … die Toten Hosen vielleicht, kann ja sein … Und er war nun plötzlich tot. Es gab eine Beerdigung, die war riesengroß! Unvorstellbar, was da auf dem Friedhof abgelaufen ist – und ich musste die Beerdigung spielen, Orgel. Matthias Haus[693] hat ihm zu Ehren noch ein Stück auf dem Vibraphon gespielt, auch da in der Kapelle, zur Trauerfeier. Das war erstaunlich, wie so ein stiller Junge eine solche Anhängerschaft hatte. Ich weiß gar nicht, wo die ganzen Jugendlichen alle herkamen für diese Beerdigung. Und dann kam der jetzige Redakteur der Leipziger Volkszeitung, Peter Korfmacher, der sang sehr gern, und hat gesagt, Mensch, wir werden ein Konzert machen für den Jake, den kannte er auch, und wir werden irgendwelche alten Madrigale von Gesualdo singen. Da gab’s noch eine junge Geigerin, die auch in dieser Gruppe war, das war Lisa Domnisch, die wir dann später nach Bloomington geschickt haben, die hier in Düsseldorf im Altstadtorchester eine Zeitlang Konzertmeisterin war, die auch mit mir viel rumgereist ist, für die ich auch einige Stücke geschrieben habe, na ja, diese Geigensolostücke. Dann

[693] Matthias Haus, Jg. 1963, aus einer Düsseldorfer Musikerfamilie stammend, ebenfalls in der Düsseldorfer bzw. Kölner Schlagzeugszsene tätig.

haben wir ein Ensemble gehabt aus Geige, Klavier … also, ein kleines Ensemble, und da habe ich gesagt, ich schreibe dann ihm zu Ehren eine Totenmusik, und so heißt das Stück ganz einfach nur „Jake". Das haben wir einmal gespielt und dann nie wieder, das ist auch gut so. Aber mir war das damals sehr wichtig, das ist natürlich eine sehr stille Musik, die, ich weiß gar nicht, das hat was mit dem Akrostichon zu tun, da spielt der Ton „A" eine ganz große Rolle; was drumherum ist, weiß ich nicht, aber es ist eine leise Musik, mit etwas Schlagzeug natürlich. Wir haben in dem Konzert auch seine Bearbeitungen für die Vibraphone und die Marimbas gespielt und so. Das war eine bewegende Gedächtnisstunde mit diesem Stück.

5.6.9. „Sulamith" Lied auf einen Text von Else Lasker-Schüler

K: Geschrieben 1989, Uraufführung 1993. Elisabeth Graf – Alt, Stefan Schreiber – Klavier.
B: Ja, das hat Elisabeth Graf gesungen, eine wunderbare Altistin, eine tiefe Altistin, und dieses Lied von Else Lasker-Schüler: „Meine Seele verglüht in den Abendfarben Jerusalems" … o lala, das sind richtige Bilder! „O ich lernte an deinem Munde so viel der Seligkeiten kennen" – natürlich, das ist Expressionismus volles Rohr! So habe ich dieses Lied geschrieben, weil der Text irgendwie mit mir durchging. Die Stadt Jerusalem spielt in dieser – ich will nicht sagen „Romanze", in dieser privaten Erschütterung – auch eine gewisse Rolle, und insofern ist diese kleine Nummer autobiografisch wertvoll.

5.7.1. Musik für Ossip Mandelstam

B: Er war ein bedeutender russischer Dichter, der unter Stalin ermordet worden ist. In einem Hungerlager, ich glaube in Woronesch oder wo. Und er war ein ganz toller Typ, er hat ja in Heidelberg studiert, ich glaube Germanistik / Romanistik. Er hat eine große Liebe gehabt zu Mozart z.B. und zur abendländischen Kultur. Er hatte auch zum Christentum, obwohl jüdischer Herkunft, eine große Neigung, also, marianische Dinge kommen bei ihm vor, das wird uns später noch beschäftigen. Hier war nun Folgendes, dass Bernd Wiesemann im Forum XX [694] einen Zyklus hatte – sehr trickreich überlegt und sehr beziehungsvoll aufgezogen, ein Jahrhundert in Zehnerscheiben gewissermaßen, und was passiert in diesen zehn Jahren. Und dann hat er jedes Mal dazu ein neues Stück bestellt, ein Stück sollte ich machen. Da habe ich gedacht, in diesem Jahrhundert, 1940, wo ich auf die Flucht ging, wo dann auch in diesem Jahrzehnt Mandelstam ermordet wurde [1938], habe ich gedacht, gut, dann werde ich ein Stück machen, Sologeige … und die Besetzung ist witzigerweise eine Klezmer-Besetzung. Es gibt so ein schönes Bild – das ist nicht sehr wertvoll, aber ein folkloristisches Bild aus Israel. Man sieht einen Hochzeitshimmel, darunter ein Hochzeitspaar und daneben eine Kapelle, und die haben ungefähr diese Besetzung: Klarinette, Trompete, Posaune, Geige, Akkordeon, und einer haut auch noch auf eine Trommel, es war ein aufgeschnalltes Becken, so wie man es früher hatte oder in der Militärmusik auch. Und ich wollte für diese etwas üppige Klezmer-Besetzung ein Stück machen unter Führung der Geige, und die Instrumente waren mehr oder weniger ärmlich. Zum Beispiel auch ein Flaschenspiel, also ein Xylophon aus leeren Flaschen, die werden aufgehängt und haben natürlich verschiedene Töne, und wenn man Wasser reinfüllt, kann man auch die Tonhöhe verändern. Aber das Problem ist immer, wenn man da ordentlich gegenhaut, dann gibt's Flaschen, die mögen das nicht und zerspringen. Schlingensiepen hat einmal eine Aufführung gemacht und hat die Flaschen hingelegt wie ein Xylophon, aber das ist schon Domestizierung, natürlich, eine Flasche, die man so aufhängt, das hat eine andere Wirkung. Also dann eben die Quetsche. Ich

[694] Das Forum XX des Düsseldorfer Komponisten Bernd Wiesemann, Jg. 1938; war neben Blarrs „3 mal neu" ein kontinuierlicher Raum der Aufführung neuer Musik.

fand das so spannend, ein Stück zu schreiben, wo ein Akkordeon spielt, mit Bumm-tschick-Mustern. Ich weiß noch, dass damals eine Aufführung in Köln war, es war im Radio aufgezeichnet, und dass es ein Gespräch gab mit Gojowy[695], der hat das Ganze moderiert und da gab's auch den Dohr[696], der dort auch als Musikkritiker oder Redakteur dabei war. Der sagte dann: „Ja, aber diese Bum-tschick-Muster in der linken Hand des Akkordeons – ist doch ziemlich doof und was soll das?". Da hat er nicht gemerkt und ich versuchte ihm zu erklären, dass das für mich ein Spaß war, jetzt wirklich komplexe harmonische Abläufe zu komponieren. Durch geschicktes Nebeneinanderstellen von C-moll und E-Dur, und es gibt noch mehr Akkorde, wo immer neue Töne sind – E-moll und C-moll haben zum Beispiel keine gemeinsamen Töne, sonst gibt es ja immer gemeinsame Töne, sonst gibt es ja immer Parallelakkorde, so sind das ja ganz fremde Klänge – so kann man eigentlich vollchromatische Abläufe schaffen. Man muss sehr tüfteln, um das rauszukriegen, und das schien mir doch gut bei so einer Quasi-Klezmermusik, dann auch solche populären Elemente zu benutzen, wie Bumm-tschick-Muster etwa. Ganz abgesehen davon habe ich bei dem Stück ein Recycling gemacht. Es gab ein Geigenstück, „Weitab im Sommer", das habe ich in den Alpen geschrieben, als wir im Nebel eingenebelt waren und nicht runterkonnten. Die Solopassagen der Mandelstam-Musik recyceln eigentlich dieses Stück, weil ich eigentlich nicht daran dachte, aus diesem Solostück für Geige einen Zyklus, ein Quattro Stagioni, zu machen. So ist es dann hier eingeflossen, denn das, was ich darin an geigerischen Dingerchen gemacht habe, schien mir auch ganz geeignet zu sein für so eine Hochzeitsmusik, für eine Klezmer-, eine Quasi-Klezmerband.

5.7.2. My body is my instrument

B: Das hat auch eine lange Entstehungsgeschichte. Natürlich will ich mich nicht mit Strawinsky vergleichen, aber Strawinsky erzählt in einem seiner autobiographischen Texte, dass die erste musikalische Äußerung rhythmischer Natur gewesen ist. Und zwar habe der Kutscher seiner Familie den rechten Arm unter seine linke Achselhöhle gelegt, im Sommer, wenn es heiß war, und durch die Kompression der Luft etwas unanständige Töne produziert. Das fand er toll und hat es nachgemacht. Als er das abends seinen Eltern zu Hause vorgeführt hat, haben die das natürlich strikt und schnell verboten, haben auch dem Kutscher gesagt, dass er das nicht wieder tun soll. Ich wollte das immer mal in einem Stück benutzen, habe dann aber gewartet, bis ich dann dachte, so, man kann das nicht einfach als herausgestellten Effekt auf die Bühne bringen, sondern muss es in einen Zusammenhang stellen. Der Zusammenhang besteht darin, dass die Jungens mit nacktem Oberkörper da stehen und sich auf den Rücken klopfen, oder sie klopfen sich selber auf die Brust. Das hat man ja auch schon mal bei afrikanischen Filmen gesehen, dass „bodyclapping" eine große Rolle spielt, und wenn wir in die Hände klatschen, das ist ja nichts anderes, als dass man mit dem unbewaffneten Körper Rhythmus macht. Man hat keine Trommel, man hat keinen Stock in der Hand, sondern man macht Laute mit dem eigenen Körper. Das ist ja auch wieder das Faszinierende der Singstimmen. Die haben ja auch kein mechanisches Hilfsmittel, da ist auch der Body das Instrument. Nun, weil ich ja auch ein bisschen vom Schlagzeug komme, war das hier die Überlegung, ein Stück zu machen mit „Body-Klängen", und da kam eben auch am Ende dieses Furzgeräusch, was Strawinsky beschrieben hat – das ist eines von mehreren, und das Ganze ist ein rhythmischer Kanon für sechs Spieler...

[695] Detlev Gojowy, 1934-2008, Musikwissenschaftler und Redakteur für Neue Musik beim WDR
[696] Christoph Dohr, Jg. 1964; Verleger Neuer Musik in Köln

5.7.2.1. Verbindung zu „In meines Vaters Schmiede“ und „Was mich nervt“

...Ich habe dann auch dieses Stück nachher in noch einen größeren Zusammenhang gestellt. „In meines Vaters Schmiede“. Das ist ein Schlagzeugstück mit Eiseninstrumenten. Auch Instrumente, die keine sind. Zum Beispiel Hufeisen werden aufgehängt, die verschiedene Tonhöhen haben. Alles, was aus Eisen ist. Natürlich gibt es auch einen Gong oder ein Tamtam und ein Vibraphon. Aber alles, was so aus Eisen ist. Verschiedene Eisenteile. Pflugschar zum Beispiel. Alles, was in der Schmiede so rumstand.

K: Erinnerungen an dein Zuhause quasi?

B: Ja, ja. Das ist rhythmisch ziemlich kompliziert, Schlagzeuger-Ensemble, sechs Spieler.

K: Verlegt nicht?

B: Nein, weil das ist ja alles für den Christian Roderburg und sein Ensemble geschrieben.

K: Der hat das auch uraufgeführt?

B: Das sind dann Aktionen, die ein-, zweimal kommen und man sich nicht weiter Gedanken darum macht, was daraus wird.

K: Du hast im Prinzip eigentlich immer da dran festgehalten, mit bestimmten Leuten zusammenzuarbeiten über die Jahre. Nicht mal den, mal den.

B: Ja. Also, es ist zunächst immer für jemanden geschrieben.

K: „Was mich nervt.“ Das gehört dazu.

B: Das gehört dazu. Das ist etwas, das ist ein bisschen, man könnte es in die Reihe „musikalisches Theater“ tun. „Was mich nervt“, ist, wenn solche Schmatzgeräusche gemacht werden, oder wenn einer mit der Zeitung ständig blöde raschelt, das sind ja auch rhythmische Geräusche, wenn einer im Zug gegenüber sitzt oder beim Arzt jemand heftig in den Illustrierten blättert, das sind Dinge, die mich furchtbar aufregen, aber dann auch eine gewisse rhythmische Dimension haben. Das alles wollte ich verarbeiten. In diesem Stück ist das, glaube ich, ganz lustig gemacht worden und auch sehr kunstvoll und auch ein bisschen choreographisch, weil die Leute sich ja auch entsprechend bewegen dazu müssen. Das hat auch immer einen gewissen Heiterkeitseffekt.

5.7.3. Stufen zu Mozart

B: „Stufen zu Mozart“ war ein Auftrag eines Kantors, der hat Mozarts Requiem spielen und damit auch eine kleine Tournee machen wollen. Der Kantor hatte quasi einen Organisator, der war ein ganz guter Flötist, der sagte, leider hat Mozart keine Flöten besetzt in dem Requiem. Er hat ja nur die tiefen Instrumente, also tiefe Klarinetten und Posaunen und Fagotte, im Sanctus Trompeten, aber sonst immer nur tiefe Instrumente. Ich sollte doch ein Stück vorweg schreiben mit Flöte, dass er doch auch etwas von der ganzen Sache hätte. Damals hatte er eine Freundin, die sang Sopran, und ich möchte doch bitte auch einen Sopran beschäftigen, denn die Sopranistin hat immer das Gefühl, dass sie nicht genug herauskommt bei dem Requiem – was ich eigentlich nicht finde, aber er hat das so gewollt und ich sagte, gut, dem Manne kann geholfen werden. Ich habe dann eine Ouvertüre geschrieben, denn das Requiem von Mozart geht ja gleich los, es sind ja nur ein paar Takte und dann geht es gleich mit dem Requiem los. Also habe ich ein Orchester genommen, das genau das Mozartorchester ist, mehr nicht. Also, der Pauker hat noch eine Röhrenglocke oder zwei und ein bisschen mehr Perkussion, aber nur ein Spieler, und eben ein Flötist und ein Sopran. Das war damals die Zeit, in der ich mich sehr mit Mandelstam beschäftigt hatte, er hatte ein großes Faible für Mozart. Es gibt ein

großartiges Gedicht von ihm; wenn man nicht weiß, dass er Jude ist, hätte man ihn für einen Katholiken halten können – über die Maria. „Du Maria, den Sterbenden hilfreich helle“. Das ist katholisch und das hat Mandelstam geschrieben, er hat’s natürlich auf Russisch geschrieben. Das Gedicht hört damit auf, mit dem gehauchten Namen Mozart, und die Flöte spielt ein tiefes Cis, das ist der Leitton zu dem D-moll, und ich stelle mir vor, dass das Stück ohne Pause übergeht in das Mozart-Requiem. Es ist auch ein paarmal so gespielt worden. Die bedeutendste Aufführung war in Hamburg im Michel, das hat der Christof Schöner gemacht – das war sehr schön. Es war Mandelstam-Musik, es war Mandelstam-Jahr – 1991 – Mandelstam [geb. 1891]hatte Geburtstag und Mozart Todestag, insofern habe ich das zusammengebracht.

Natürlich habe ich dann versucht, die Instrumente anders zu benutzen als bei Mozart, denn die Klarinetten kommen mir immer sehr hoch vor, die spielen ja den Sopran mit und den Alt mit, Fagotte, Tenor und Bass, und das fand ich sehr witzig; dann habe ich natürlich die Bassetten sehr tief benutzt, also in einer Lage, in der sie bei Mozart normalerweise nicht vorkommen, und so ist das Ganze … aber trotzdem eine Hommage an Mozart, weil es genau seine Instrumente sind. Das Ganze ist eine Ouvertüre. Ich habe kein Material von Mozart genommen, sondern es ist ein ganz anderes Material. Nur der Bezugspunkt zu D-moll ist, dass es mit Cis aufhört, was der Leitton zu D-moll ist.

Dass die Flöte vorkommt, das war eine reine Erfüllungshilfe an den Flötisten, der natürlich seiner Geliebten etwas Gutes tun wollte und sie extra in einem Stück herausheben wollte, und er wollte auch mal vorne stehen. Mich hat das auch interessiert, die Kombination Sopran mit Flöte, weil es ein paar Stellen gibt, wo man nicht genau weiß, wo fängt die Stimme an, wo hört die Flöte auf und umgekehrt. Diese Verwandtschaft zwischen den beiden, zwischen Stimme und Flöte. Und dann gibt es natürlich auch einige sehr zackige Sprünge zwischen extremen Lagen, was man damals sehr gern gemacht hat. Die Flöte hat ja diese ungeheure Agilité, diese große Beweglichkeit, und das spielt auch in der Stimme eine sehr große Rolle – was die Sopranistinnen eigentlich gar nicht mögen, das sie extreme Intervalle singen sollen, Registerwechsel, aber das geht schon, wenn die gut sind und wenn sie das auch gut denken können.

5.7.4. Fanfare to a new Year für Flügel, Horn und Orgel

B: Ja, das Stück ist, glaube ich, nur einmal gespielt worden, da hatte ich einen Neujahrsgottesdienst zu spielen. Damals hat sehr häufig ein Düsseldorfer Trompeter gespielt, der aus Ungarn kommt, Jozsef Csiba. Csiba sollte Solotrompeter werden bei den Düsseldorfer Symphonikern, hatte das Probejahr aber nicht überstanden. Ich kann mich entsinnen, damals hatte Fortner ein Werk geschrieben, in der Tonhalle mit einer sechsstelligen Fanfare und einem Streicherkanon und so – sehr dürres Stück eigentlich, sehr unvital, sehr auf die strukturelle Art, sehr streng, ein bisschen niederländisch, sagen wir mal, und da hatte Jozsef Trompete gespielt. Aber wir hatten uns da doch angefreundet. Ich wollte nicht immer nur diese ganzen Manfredini oder wie sie alle heißen, diese Trompetenstücke da, die eigentlich für Klaviere sind, oder es gibt auch mal Trompetenstücke mit Choral und Orgel drumherum, Johann Ludwig Krebs und so. Ich dachte, muss man mal ein eigenes Stück spielen, und habe dann eine Art gregorianische Melodie genommen zum Neujahrstag – ich habe den Namen jetzt vergessen, da spielt die Trompete und die Orgel so ein bisschen drumherum, dann natürlich noch ein paar Schofarsignale, Teki’a und Schevarim und T’ruah, um das Ganze etwas in die alte bläserische Technik zu heben. Das war das Stück fürs Neujahr und ist dann, glaube ich, nie wieder gespielt worden.

K: Also eine einmalige Neujahrspremiere. Aber das ist doch eigentlich aufwendig.

B: Na ja, das ist eigentlich sehr praktisch, es gibt ja Trompeten, die sie jetzt in einen Trompetenverlag geben können, so was ist ja mal ganz nett, aber ich habe das Stück dann auch vergessen.

5.7.5. Wird sein Musik, Intentionen und Strophen um Johannes Bobrowski; [und weitere Anmerkungen zu Ostpreußen]

K: Dann schauen wir weiter.

B: „Wird sein Musik" ist ein Konzert für Saxophonquartett, Schlagzeug, einen Schlagzeuger und zwei Singstimmen, also zwei Damen – Sopran und Alt. Die Texte sind von Johannes Bobrowski [1917-1965] und der Titel auch, nämlich aus dem Roman „Levins Mühle". Bobrowski ist mir natürlich sehr nah, weil er in meiner Heimat geboren ist, und er hat Orgel gespielt als junger Mann und hat alles Mögliche gemacht. Er hat auch mit der Kunst geflirtet, bis er dann als junger Soldat in Russland sein Thema fand, seine zentrale Begabung, nämlich die Literatur. Er hatte es so gefunden, dass er anfing, Gedichte zu machen, noch gereimt natürlich, und diese Gedichte hatten etwas mit Heimat zu tun. Das wurde bei den Gefangenen verbreitet und dann bemerkte er, dass er da auch so einen Ton in seinen Texten hatte, den die Leute sehr trostvoll fanden. Es kann auch damit zusammenhängen, dass er damit geliebäugelt hatte, Theologe zu werden. Aber der bedeutende ostpreußische Theologe Hans Joachim Iwand, ein bedeutender Mann der bekennenden Kirche – er war ein wichtiger Mann der bekennenden Kirche, so BK, also Bibelkreis, das war eine große Bewegung – er hatte dem jungen Bobrowski geraten: „Wenn du das machst, musst du bereit sein, das Martyrium auf dich zu nehmen, so ernst sind die Zeiten." Dann hat sich Bobrowski beraten und meinte, na ja, vielleicht ist Märtyrer doch nicht so mein Job, ist dann Soldat geworden

K: Ist dann aber auch nicht weit weg, Soldat?

B: Ja, er wurde ja dazu gezwungen und hat überlebt. Er hatte das Glück, in der Gruppe '47 zu sein und einen Preis zu bekommen. Er hat noch eine andere Begabung entdeckt, die von ziemlicher Tragweite ist. Er hat die Idee der sarmatischen Kultur publik gemacht. Ein Gedichtband von ihm heißt „Sarmatische Zeit" oder „Sarmatinische Zeit". Sarmatien ist ein alter geografischer Begriff der griechischen Landkartenmacher. Alles, was da so oben so rum ist, jenseits der erforschten Gegend, baltisches Meer, Richtung Finnland, Ostpreußen, Litauen. Das ist alles Sarmatien, und das war für ihn ein Sammelbegriff oder besser ein Schlüsselbegriff. Was hat denn alles in diesem Sarmatien zusammengelebt? Zunächst mal waren die alten Pruzzen da, dann wurden die zum größten Teil abgemurkst von den räuberischen Kreuzrittern, dann waren die Litauer da, dann waren die Polen da, und dann kamen nachher die Juden. Dann kamen die Salzburger Emigranten, dann die Emigranten aus Holland, dann die aus Schottland … also, weil durch die Pest das Land immer wieder leergefegt worden war, Ostpreußen war ein Vielvölkergemisch, immer schon gewesen. Wir haben als Kinder fälschlicherweise eingebleut bekommen, alles waren Deutsche. Das ist ja ungeheurer Quatsch. Dieser Bobrowski war einer der ganz wenigen, der um diese sarmatinische Menschengemeinschaft gewusst hat. In dem Roman „Levins Mühle" und auch in seinen Gedichten kommt das immer sehr schön raus, und auch seine Erzählungen spiegeln das wieder. Was mich sehr sympathisch anrührt, ist ein Ton der Frömmigkeit. Da ist eine Restfrömmigkeit da, eine pietistische Frömmigkeit, die natürlich dichterisch verarbeitet ist. Ich möchte nicht sagen, ironisch verarbeitet, aber dennoch auf eine sehr bodenständige Weise – daraus kommen entzückende Stücke der Literatur, die mir wichtiger sind als der ganze Günter Grass. Und

Bobrowski wollte ich etwas zu Ehren schreiben, darum seine Texte. „Schönen Gruß aus dem Lande ich weiß nicht wo“, „Hier kommt Toska, die tanzende Ratte“, das ist so ein Zirkus, der da durch die Lande zieht. So ist die erste Nummer. Es gibt, glaube ich noch, ein Gedicht von Sarah Kirsch, wo sie eine ganz bewegende Zeile schreibt auf den Tod von Bobrowski, also ein Requiem … „der lustige Delfin ist zur anderen Küste geschwommen, eben noch schlug er das Wasser und erfreute uns, nun ist er weg, und die Küste salzverkrustet und leer“, und die letzte Zeile „niemand weiß da einen Ausweg“ – Sarah Kirsch. Ist eine kleine Nummer für Vibraphon und, ich weiß nicht, noch irgendeinen Sopran. Das Ganze ist eine Hommage an Johannes Bobrowski, auch Sarah Kirsch zu Ehren, die ihn geliebt hat. Der instrumentale Kick ist eigentlich ein Basssaxophon, was relativ selten ist. Das Berliner Saxophonquartett hat das ja gespielt; Detlev Bensmann, der ein unglaublicher Virtuose ist, der auch in seinem Instrument Höhen erreichen kann, also Geschwindigkeiten in den Höhen, die normalerweise nicht möglich sind. Das habe ich mir natürlich sagen lassen und dann ausgekostet, mit Flageoletts, Multiphonix, es war eine richtige instrumentale Recherche, diese Komposition, darum „Inventionen“. Denn auf jeden Teil, der einen Text führt, kommt immer ein Teil, der rein instrumental ist, wo bestimmte Probleme des Saxophonspiels behandelt werden. Multiphonix oder Slaptöne, Einsaugen des Tones, das habe ich auch schon mal gemacht im Konzert für Schlagzeug, Saxophon – „Trutznachtigall“. Aber hier übertragen auf die vier Saxophone. Dann so kleine Spielereien am Rande, dass der Schlagzeugspieler auf Hupen treten muss, die man vom alten Auto kennt. Die tröten ja manchmal auch so, wie wenn man ein Saxophon besonders nobel anbläst.

K: Waren die nicht beleidigt, die Saxophonisten?

B: Nee, gar nicht! Die fanden dass lustig. Das mischt sich dann dieser etwas rustikale Ton mit dem artifiziellen Spiel der Saxophone, und am Schluss müssen sie ihre Mundstücke abnehmen und benutzen die dann als Trichter und tröten dann da was durch. Auch so eine Art rhythmischen Kanon machen die. „Der Großvater sagte, es ist alles schlecht geworden, früher war schöner, und der Grund dafür ist, dass die Gottesfurcht abgenommen hat.“ Das sprechen die Saxophonspieler nicht durch ein Megaphon, denn das haben sie ja nicht, sondern durch ihre S-Bögen, ihre abgezogenen Teile vom Saxophon. Also, es hat ein bisschen einen theatralischen Beigeschmack, wie das Flötenkonzert, Recherchecharakter, auch wie beim Flötenkonzert, was man alles so mit Saxophon anstellen kann. Der Erfolg ist natürlich der, dass kein normaler Mensch das spielen will.

Ich hatte das für die Insel Hombroich geschrieben. Bensmann[697] hatte da früher sehr oft gespielt. Einmal wurde das da gespielt. Ja, dann haben wir das neu gespielt, und dann haben wir es bei einer Tournee nach Ostpreußen gespielt. Auch in Berlin im Deutschlandhaus, wo ich stolz war, weil da auch Bobrowski gelebt hat.

5.7.6. Cum tempore

K: „Cum tempore“, für sieben Blechbläser, 40 Takte, für Ernst Mollenhauer und die Künstlergilde.

B: Ja, die Künstlergilde wurde 40 Jahre alt und ich hatte die Ehre, der letzte Vorsitzende zu sein. Der erste war Mollenhauer, der hat die Gilde gegründet, wurde damals auch sehr unterstützt vom Ministerium. Als die Gilde 40 wurde, bekamen wir, glaube ich, überhaupt kein Geld mehr. Da haben wir 40 Mollenhauerbilder gefunden, im Ministerium wurden die dann aufgehängt. Müntefering war damals der Minister für Arbeit, Sozia-

[697] Detlev Bensmann, Saxophonist der Uraufführung von „Trutz-Nachtigall“.

les und Gesundheit. Müntefering hatte eine sehr gute Rede bekommen von seinem Referenten, ein geborener Ostpreuße, aber die Rede hat er überhaupt nicht gehalten, sondern nur drei Takte am Anfang, und dann hat er über Europapolitik gesprochen, weil Europawahl war. Da habe ich mich so geärgert über den Müntefering, dass der so'n richtiger Parteisoldat war. Aber wir hatten eine Musik dazu und auch Literatur, und ich hatte ein Bläserensemble, wo ich ein Stück geschrieben hatte, eben 40 Takte für Mollenhauer.

5.7.7. Ringela, das Zigeunermädchen, zu Verbindungen bildhafter Assoziationen mit speziellen Spieltechniken

B: Ja, Ringela! Das ist ein Stück, was ich geschrieben habe für eine junge Geigerin, die sozusagen in meiner Umgebung aufwuchs. Sehr begabtes junges Mädchen. Sie hieß Lisa Domnisch. Ihre Mutter hat sich sehr krumm gelegt, dass sie eine gute Geige kriegt und guten Unterricht. Es ging darum, Ringela zu ehren. Ringela war ein Mädchen, das furchtbar gequält worden ist und umgekommen ist, wenn ich das noch richtig weiß, war das in Buchenwald oder Bergen-Belsen – ich bin nicht ganz sicher. Aber auf jeden Fall gab es eine Siedlung von Zigeunern im Norden von Düsseldorf, auf dem Heinefeld. Dann gab es das Gesetz, die Nazis haben das gemacht, gegen die fahrenden Leute. Da haben die Zigeuner einfach ihre Räder abmontiert, haben so ihre beweglichen Wagen unbeweglich gemacht und gewissermaßen ihre Wagen auf Grund gesetzt, und so durften sie da bleiben, weil sie ja nicht mehr fahrendes Volk waren. Diese Zigeunersiedlung hat einen großen Freund in Gestalt des Malers Otto Pankok. Er hatte ja ein berühmtes Werk gemalt, das war die Passion, lebensgroße Bilder, alle in grau und schwarz. Er hat die Modelle bei den Zigeunern gefunden. Als diese Bilder rauskamen, waren die Nazis da und haben sie sofort verboten. Gut, später hat man das dann gedruckt, er bekam nach dem Krieg Wiedergutmachungen, wurde auch wieder an der Akademie angestellt. Und es gibt auch ein Bild, wo Ringela portraitiert ist. Das hat mich sehr berührt und ich habe mir gedacht, jetzt mach ich für sie ein Stück. Das ging so: Die Geigerin steht in einem Kreis, um sie herum neun Notenpulte, und spielt, auf jedem Notenpult liegt eine andere Seite. Sie muss sich im Kreis drehen, so, wie die neuen Seiten liegen. Wenn sie einmal rum ist, ist das Stück zu Ende. Das ist so ganz simpel gemeint, Ring, die Geige steht in einem Ring, das Mädchen heißt Ringela. Wie sie zu ihrem Namen gekommen ist, kann ich noch nicht mal sagen. Ob das was mit Ring zu tun hat oder Ringelreihen. Es gibt ja mehrere Mädchengestalten von Pankok. Eine steht ja im Hafen, in der Altstadt.

Diese junge Geigerin, Lisa Domnisch, war vielleicht 15 oder 16 Jahre alt, als sie das gespielt hat. Das Stück ist eigentlich eine Rhythmusetüde über variable Rhythmen, aber auch über verschiedene Grade von Bogendruck – ist also auch ein spieltechnisches Problem, was hier abgehandelt wird. Ich habe im KZ in Majdanek Scharen von Krähen gesehen, die immer noch an diesen Knochenhügeln rumpicken, an diesen Hügeln, wo immer noch Reste drin sind. Die Krähen machen ja, wenn sie zu Hunderten sind, eine erstaunliche Musik. Das spielt hier eine Rolle. Also, die Geige spielt mit verschiedenen Drücken. Einem ganz leichten Bogen ohne Vibrato oder Tasto oder Flageolette, aber eben auch große Drücke, wo diese Knarzgeräusche entstehen, diese Krähengeräusche. Dann diese mechanischen Geräusche, die an Eisenbahnen erinnern, wenn die so rollen, taktaktak. Diese merkwürdigen aperiodischen und periodischen Bildungen, wenn die über die Schwellen fahren. Das ist gewissermaßen eine Programmgeschichte. Ringela wird abtransportiert im Zug und geht dann nachher in Rauch auf, wenn man das Programm jetzt sagen würde. Das ist zu Ehren von Ringela.

5.7.8. Miel de Provence, Anmerkungen zum Intervallfächer

B: „Miel de Provence“ ist ein Stück zu Ehren eines Gönners und einer Gönnerin, Familie Gottschalk, die mir Geld gegeben hat für das Weihnachtsoratorium, für „Jesu Geburt“, die mich auch eingeladen hatten, einen Sommer zu sich in ihr Haus in die Provence.

Da habe ich dann auch die ersten Stücke für das Osteroratorium geschrieben. Aber dieses Stück ist ein „Bedanke mich“ für Orgel und Marimba. Der Witz des Stückes oder der instrumentale Reiz ist der, dass die Orgel ja potenziell einen unendlichen Ton hat. Ein Langklinger, ein Sehr-lang-Klinger. Die Marimba war ein Sehr-kurz-Klinger, und um das zu halten, muss man immer ein Tremolo machen. Dieses Gegenüber von Kurzklinger und Langklinger wollte ich mal ausprobieren. Das war ein instrumentaler Reiz. Dieses Stück basiert noch auf einem anderen Stück, auf einer Reihe, die ich oft benutzt habe, das ist ein Fächer. Der ist eine kleine Sekunde, dann zum nächsten eine große Sekunde, dann eine kleine Terz, große Terz, dann eine Quarte, Tritonus, Quinte, kleine Sexte, große Sexte, ein Fächer, der geht auseinander.

K: Von beiden Tönen?

B: Von beiden Tönen.

K: Moment, nur dass ich es mir richtig vorstellen kann. Du fängst bei irgendeinem Ton an. Sekunde rauf, Sekunde runter.

B: Ja, kleine Sekunde, große Sekunde, kleine Terz, große Terz, Quarte, und das gibt einen ganz interessanten Fächer. Das gibt natürlich auch ganz ulkige Zusammenklänge. Also, man kann ja auch einzelne Segmente rausschneiden und die dann wieder neu zum Klang bringen. Für den Vibraphonisten heißt das dann, also wenn es über die Oktave hinausgeht, dass er dann sehr große Wege zurücklegen muss, vor allem, wenn es wie in diesem Fall Bassmarimba ist, eine mit Bassoktave. Wer heute ein anständiger Marimbaspieler ist, der hat die tiefe Oktave. Das ist noch einen Meter länger – sehr unhandlich, aber ganz faszinierend, diese tiefen Töne, einfach unglaublich vom Klang. Also musikalisch; technisch ist es diese Fächertechnik, kompositionstechnisch, und von der Instrumentation her ist es das Gegenüber von Kurzklinger und Langklinger.

5.8.1. Fanfare für Anatol, für 7 Blechbläser

B: Ja, das ist auch ein Gelegenheitsstück. Anatol hatte eine Ausstellung in Ostpreußen. Eine große Ausstellung, und zwar in der Burg in Rössel, die heute von einem Düsseldorfer Immobilienmann bewirtschaftet wird, Hermann Früh. Und dort ist aber der alte Seitenflügel – wo früher die Kirche war, hat man heute eine Betondecke eingezogen. Da sind immer noch Ausstellungen, die betreut werden vom Museum in Allenstein. Das ist auch heute noch so. Da haben wir auch ein paar Mal musiziert im Rahmen der Kürbishütte. Früher gab es auch noch einen Künstleraustauch. Da waren Räume, in denen Künstler wohnen konnten und dort sechs Wochen lang was basteln oder schöpfen, was schaffen. Das ist jetzt nicht mehr oder nur in ganz eingeschränkter Form, alles vom Hotelbetrieb beeinträchtigt. Für diese Ausstellung habe ich ein Stück geschrieben, natürlich mit all diesen Zutaten, die wir schon alle kennen. Mit dem hebräischen Schofar, mit dem rhythmischen Gerutsch, mit den Glissandotönen. Schmettern, Tonwiederholungen, Akkorde. Und dann eben lange Töne, dieses Teki’a. Es sind eigentlich schon mehrere Stücke. Es gibt dann noch so ein masurisches Volkslied und dann noch einen masurischen Walzer und so, aber diese Fanfare ist auch gedruckt worden, in dem Katalog, als Handschrift, gewissermaßen als Bildnis, als Stück abgedruckt. Das ist mir ein paar Mal pas-

siert, auch mit einer anderen Künstlerin. Mit der Ulla Dretzler, da habe ich Klarinettenstücke geschrieben auf Bilder von ihr – da kommen wir vielleicht später drauf.

5.8.2. Der Seele Mittelpunkt und Grund, Kantate Gerhard Tersteegen[698] in honorem

B: Das war ein Jubeljahr, Tersteegen geboren, gestorben … – es wurden allerlei Feierlichkeiten veranstaltet, vor allem von den evangelischen Kirchen im Rheinland mit dem damaligen Archivrat Dr. Maier, der ein großer Tersteegenfan war. Tersteegen hat ja nun eine große Rolle gespielt durch seine Übersetzer-Tätigkeit der pietistischen Schriften, auch Autoren, die verboten waren, z.B. Jean de Labadie war ja regelrecht verboten, und er hat das übersetzt. Er hat sich zwar geschützt, indem er sagte, übersetzt von einem evangelischen Pfarrer, man weiß nur nicht welcher, aber das war er. Er hat selber geschrieben. Er hat Joachim Neander geliebt, er hat ihn herausgegeben. Dann hat er eigene Texte angehängt, nachher waren die eigenen Texte schon viel mehr als die von Neander. Dankpsalm – das Liederbuch von Neander. Das sind so Art Schemellis, aber immer so für 2 Cantos und ein Basso. Der Basso wird gesungen, das ist witzig.

K: Nicht beziffert?

B: Ja, doch beziffert. Manchmal steht auch Cembalo darunter. Manchmal wird der Bassus auch gesungen. Das ist auch eine Praxis, die wir nicht mehr kennen, da wird der Generalbass gesungen. Der sehr verehrte Archivrat Maier hat das als Faksimile drucken lassen, das habe ich dann kommentiert. Und wir haben parallel dazu eine praktische Ausgabe dazu gemacht. Die alten Schlüssel haben wir dann ausgesetzt. Das war eine Herausgebertätigkeit, die wenig praktische Folgen gehabt hat. Dann hatten wir natürlich den Wunsch: wir wollten gerne auch was Neues haben. Ich habe mir dann ein Gedicht rausgenommen: „Der Seele Mittelpunkt und Grund“.

K: Aus dieser Sammlung?

B: Ja. Das ist ein langes Gedicht. Sehr mythisch. Ich will nicht sagen, da spielt Meister Eckard eine Rolle, aber es ist schon sehr mystisch. Ich habe eine Besetzung genommen, die im Grunde sehr arm ist, sehr spärlich. Ich habe das Harmonium benutzt, weil jeder hatte ein Harmonium. Harmonium und Harfe und Geige und dann ein paar Schlaginstrumente, so Holzinstrumente. Regenmacher z.B., das sind diese Bambusrohre, wo Nadeln drin sind. Oder auch: ich war gerade in Japan und habe da diese herrlichen Holzklappern, Holzglocken erlebt, so dicke Holzbretter, die erstaunlich klingen, richtig toll – wie verschieden Holz klingen kann. Also, es ist eine minimale Besetzung. Harmonium, Harfe, Geige und dann dieser Schlagzeuger, der Regenmacher spielt..

B: In der Johanniskirche hatten wir noch irgendeine Bachkantate. Ich weiß nicht mehr welche. … diese Besetzung ist natürlich ganz kärglich, ärmlich. Das Stück ist aber sehr schwer zu machen, weil ich einen Modus ausprobiert habe, der – da wechselt sich immer ein Mollklang mit einem Durklang ab. Ein ähnliches Verfahren, wie Alban Berg es im Violinkonzert versucht hat. g-Moll, E-Dur, d-Moll, H-Dur. Das ist für alles solche Dinge, die, wie soll ich sagen, im theoretischen Modus gemacht sind, sehr schwer zu vermitteln im Chor, weil dort nicht so viele Anknüpfungspunkte sind. Es ist nicht gedruckt, von daher hat auch niemand eine Chance, es zu sehen, aber wir haben es auch selber sehr wenig gemacht. Wir haben es vielleicht einmal in Mülheim gespielt, wo Tersteegen ja gelebt hat. Dann in Düsseldorf vielleicht zwei, drei Mal und das war’s dann auch. Aber das Stück hat mich schon sehr interessiert, denn diese neue Akkordkonstruktion habe ich im

[698] Gerhard Tersteegen, 1697-1769, stammte aus Moers am Niederrhein, bedeutender Mystiker und Liederdichter des reformierten Pietismus

pruzzischen Vaterunser zum ersten Mal komponiert. Das war eine lange Grübelei, bis ich das hatte. Das schien mir für diesen sehr mystischen Text sehr geeignet zu sein.

5.8.3. De Santa Sabina ad vesperas

B: Ja, die „Santa Sabina ad vesperas". Ich habe natürlich dort gelebt, einen Sommer bei meinem Freund Diethard Zils[699], der war damals Außenminister [erg. *des Dominikaner-ordens*]. Das war nach der Wende, da suchte der Orden einen Menschen, der in slawischen Sprachen Bescheid wusste. Da gab es nur einen, das war Diethard Zils, der war ja lange in Düsseldorf bei den Dominikanern gewesen, hatte aber immer so ein politisches Engagement, gerade für Südamerika, für Befreiungstheologie, und das wollte die katholische Kirche überhaupt nicht und allen voran der deutsche Papst. Der hat dann auch den polnischen Papst aufgehetzt, das muss man mal so sagen, dass diese Befreiungstheologie überhaupt nicht im Sinne des Erfinders ist, leider. Ernesto Cardenal gehörte ja auch dazu. Der polnische Papst hatte dann bei seinen Besuchen in Nicaragua den armen Ernesto im Dreck knien lassen und schrecklich beschimpft als Kommunisten, was er sicher auch irgendwo war. Nur was für eine Art Kommunismus? Das konnte der polnische Papst nicht verstehen, weil sein Kommunismus-Verständnis ein schlechtes war. Aber der Papst hatte eben doch eine starke dogmatische Verstärkung durch Ratzinger, den jetzigen Papst.[700] Im Zuge dieser Direktiven musste auch mein Freund Diethard Zils seinen Posten verlassen, er hatte ja den BDKJ[701] geleitet. Er hat ein paar Lieder gemacht so für junge Leute. Er hat auch ganz geduldig mitgemacht. Er hat sein Gelübde gehalten und ist gehorsam geblieben und ist mit einigen anderen Genossen in Bottrop gelandet in einer Kommune, so quasi als Arbeiterpriester. Und nun wurde er gewissermaßen aus dem Verlies geholt, wie Josef in Ägypten, er kam wieder zu Ehren, nämlich der damalige Ordensgeneral, das war ein interessanter Typ, ein schottischer Priester, der ließ ihn holen und setzte ihn als Außenminister für den Ostbereich ein. Er sprach Kroatisch, Litauisch, Polnisch. Seine Aufgabe war es, nach der Auslandserweiterung die Besitzungen des Ordens zu prüfen, wie da die Verhältnisse waren.

Ich hatte damals ein Stipendium nach Rom, habe damals die zweite Sinfonie geschrieben, ich hatte Geld bekommen vom Bürgermeister und wollte gern in die Villa Massimo. Die war aber voll, weil nach der Wende, da waren erst mal die Ostkollegen dran, das habe ich auch eingesehen, und da sagte der Diethard, komm doch zu uns, wir haben Platz, wir haben 80 reguläre Klausuren, und 40 waren leer. Ich konnte also eine Klausur haben und habe dann dort gelebt. Als Dankeschön wollte ich eigentlich der Sabina, so heißt ja das Kloster, auf dem Aventino gelegen, eine der ältesten Kirchen Roms, mit wunderbaren alten Säulen, einer uralten Tür, wo angeblich auch die älteste Kreuzesdarstellung dran ist - für Santa Sabina wollte ich eine Kantate schreiben. Die Frage war nur, was für einen Text? Es gibt einen tollen Dichter, Alfonso von Salerno. Der war ein Benediktinermönch und lebte auf dem Monte Cassino. Er hatte verschiedene Gedichtzyklen gemacht, unter anderem auch diesen über die Santa Sabina. Und da hat er einen ganzen Tag, einen ganzen Tag von Stundengebeten als Vesperas, also zur Vesper gedichtet für die Sabina. Und das Verrückte an diesem Gedicht, das ist jetzt auch ein rhythmisches Problem, was mich ja deshalb schon interessiert hat, weil mich ja Rhythmus immer

[699] Diethard Zils, geb. 1935; Dominikaner des Konventes in der Düsseldorfer Altstadt, Textdichter und Übersetzer neuer geistlicher Lieder.
[700] Das Gespräch fand 2011 statt.
[701] Bund Deutscher Katholischer Jugend

schon sehr interessiert hat. Dieses Gedicht ist geschrieben im Asklepios Quartus[702]. Das ist eine ganz komplizierte Dichtform, die zurückgeht auf, natürlich, alte römische Literatur. Horaz hat diesen Asklepios Quartus gerne benutzt. Das ist eine so komplizierte Form, weil die Betonungen festliegen, und wenn man die so macht, wie sie der Versfuß vorsieht, dann kommen also abenteuerliche Betonungen raus. Santa Sabina omnia mater …

Der heilige Augustinus hat ein Buch geschrieben über Musik, da ist nur der letzte Teil erhalten, über den Rhythmus. Das wurde in Düsseldorf übersetzt von einem Ordensbruder. Ich habe leider nicht alles gekauft, aber dieses hier habe ich, dies über Musik. Interessant ist, dass der große Rhythmiker unter den Komponisten Messiaen, das auch nicht kennt. Augustinus erwähnt auch diesen Asklepios quartus. Wenn man alle Versfüße zusammenrechnet, die der Augustinus da exponiert, ich habe es mal zusammengerechnet, sind es über 570 verschiedene Rhythmen, ich meine, da sind ja zusammengesetzte Rhythmen, da kann man ja aus zwei oder drei verschiedene neue Kombinationen machen. Also 11 mit 13 und 17 und so. So verrückt. Und dieser Alfonso von Salerno hat noch diesen Versfuß gekannt. Der hat so, glaube, ich im 11. Jahrhundert gelebt. Das fand ich natürlich spannend, also habe ich das Stück jetzt im Rhythmus komponiert, also die Betonungen genau gemacht, wie sie im Asklepios quartus geschrieben sind. Das ist eine komplexe Form, die Zeilen sind verschieden lang und auch verschieden betont. Diese Vesperas sind dann auf dieses Versmaß geschrieben worden. Versform muss man ja schon fast sagen. Oder diese rhythmische Konstruktion, das ist ja ein ganz komplexer Rhythmus – das fand ich spannend. Da habe ich gedacht, da muss man die Santa Sabina ehren, und das ist für ein kleines Kammerorchester geschrieben mit, ich weiß nicht, Flöten, Oboen …

K: Vier Soli, gemischter Chor und Kammerorchester, steht hier.

B: Da bräuchte man ein oder zwei Trompeten und ’ne Pauke und Bläser, also was man so für ’ne Händel- oder Bachkantate braucht. Wir haben es tatsächlich aufgeführt, auf der Romreise, ’97 oder so, in Santa Sabina. Und dann haben wir es natürlich noch mal in Düsseldorf gespielt, und das ist auch ziemlich kompliziert für den Chor – ein bisschen unsinnig, mit Klängen, die ihm nicht bekannt sind, aber das ergab sich aus dem ganzen rhythmischen Kontext. Ich weiß jetzt gar nicht, wie die Tonhöhen organisiert sind … kann sein, dass dieses Tersteegen-Stück noch eine Rolle spielt.

K: Mhm, ja die sind ja relativ nah beieinander, alles 1997? Der Spee, der Testeegen.

B: Ja, da war viel los.

K: Da hast du fleißig Kantaten geschrieben.

B: Ja. Nun ist jede Kantate anders, weil sie eine andere Aufgabenstellung hatte. „Christus-Hymnus“ ist ja auch eine von denen, die wieder anders aussieht.

---

[702] In Augustinus De musica, Liber secundum, Caput XIV *(nach: Thesaurus musicarum latinarum*. Indiana University, Bloomington o. J.) findet sich folgender eher allgemeine Hinweis: Hanc ergo rationem investigemus, et assequamur, si placet: nam si auctoritatem solam intueamur, is erit versus, quem versum dici voluit Asclepiades nescio qui, aut Archilochus, poetae scilicet veteres, aut Sappho poetria, et caeteri, quorum etiam nominibus versuum genera vocantur, quae primi animadvertentes cecinerunt. Nam et Asclepiadaeus versus dicitur, et Archilochius et Sapphicus, et alia sexcenta auctorum vocabula Graeci versibus diversi generis indiderunt. (Blarr wurde von einem befreundeten Latinisten auf diese Struktur hingewiesen.)

5.8.4. Christus-Hymnus

B: Ja, das ist eine Musik für einen Gottesdienst, da gibt es so einen Introitus und dann Kommunionsmusik, ein Orgelstück und dann eben diese Kantate. Jesus Christus gestern und heute.

K: Drei Trompeten, zwei Hörner, 2 Posaunen, Harfe, Steeldrums, Gong, weitere Schlagwerke, Es-Klarinette, Bariton solo, Sopran solo, Chor, Orgel. Das ist ja eine richtige Materialschlacht.

B: Tumbas sehe ich auch

K: Was ist denn das?

B: Das sind diese afrikanischen Töpfe.[703]

K: Ach so, die.

B: Ja, und das ist dieser Philipper 2. „Ein Jeglicher sei gesinnet wie Jesus Christus auch." Das ist ein Text, der wahrscheinlich nicht von Paulus stammt, sondern den gab es schon vorher. Paulus hat ihn eingearbeitet, wie auch oft schon.Das Hohelied der Liebe, zum Beispiel, ist ja auch nicht von Paulus. Das war 'ne Nummer, die kannte man eben.[704]

K: Ja? Da bin ich überfragt. Wo kannte man die denn her?

B: Ich wollte ja, weil das ja nun Paulus ist, bin ich extra nach Damaskus gefahren, so eine Reise durch Syrien, war auch sehr toll, weil ich auch damals Ugarit-Noten gefunden habe. Ich habe das immer für Quatsch gehalten, dass man Keilschriften, also Noten mit Keilschrift machen kann. Aber es gibt Hymnen, Tempelhymnen in Keilschrift und Noten!

K: Aber lesen kann ich's nicht.

B: Und es gab einen deutschen Juden, der ist ausgewandert, der musste auswandern, Adler, der hat was darüber gemacht, und die Franzosen haben da ja archäologisch geforscht und darum ist das bei uns nicht so publik, weil die Franzosen waren ja immer präsent, aber die Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg eben nicht mehr. In den 20er Jahren waren die Franzosen noch schwer am Buddeln und haben diese ganzen Ugarit-Geschichte, die Keilschriftgeschichte, haben das da gefunden. Jetzt bin ich nach Damaskus gefahren und möchte eine Inspiration haben, wie Paulus und so

K: Bist aber nicht vom Pferd gefallen? [scherzhaft]

B: Nein, ich bin nicht vom Pferd gefallen. Ich bin zwar unten im Loch gewesen, aber da ist ja auch so eine Kapelle unten, Paulus direkt an der Stadtmauer, wo sie ihn dann mit dem Korb rausgeholt haben, das war alles nichts, bis mir einfiel, dass ich ja ein Tondokument aus der Zeit habe. Das haben wir, und zwar gibt es ein Oxyrhynchos-Fragment. Das findest du im Handbuch für katholische Kirchenmusik, und zwar in der alten Version, die Bücken herausgegeben hat.[705] Das gibt es in der evangelischen Kirchenmusik und in der katholischen Kirchenmusik. Natürlich über andere Musik auch. Aber das katholische ist ganz toll. Da gibt es Fragmente aus der frühen Musik von frühen Organa aus Santiago de Compostela. Die haben ja Musik gemacht bis zum Gehtnichtmehr, und der Papst Calixtos hat dieses ja sammeln lassen. Das ist übrigens jetzt herausgegeben worden. Ein Freund hat mir das geschenkt. Da drin ist auch die älteste Nummer, wo die Orgel erwähnt ist. Das ist eine Melodie, da steht dran „dir Jacobus, wir singen dir" … „plebs cum

[703] Allgemein auch im Oberbegriff als Congas bezeichnet.
[704] vgl. S. 145. (Über die Verwendung tradierter Lieder des älteren Judentums im Neuen Testament Flusser, David: *Das Christentum - eine jüdische Religion, a*.a.O.)
[705] Bücken, Hans und Ursprung, Otto (Hrsg.): *Die katholische Kirchenmusik*. Potsdam 1931

tympano et cum organo“, also das Volk haut auf die Pauke und die Priester spielen Orgel.

Noch älter als das Organum ist das Oxyrhynchos-Fragment, und da gibt es eine, ist lateinisch „… o David“, und da steckt drin das Seikilos-Lied. Das ist ja eine ganz bekannte – und hier hab ich dem Chor am Schluss das Seikilos-Lied gegeben. Also eine mixolydische … das Seikilos-Lied, das ist auf einer Grabstelle gemacht, wo Tonbuchstaben oben drüber geschrieben. Es gibt noch so eine Hymne, da in Delphi, ist auch so eine mit griechischen Buchstaben geschrieben, und die Tonbuchstaben oben drauf – kann man singen. Und dieses Seikilos-Lied ist gestreckt mit solchen Einschüben, mit solchen Tropierungen, ist das da in diesem Oxyrintichosfragment drin. Und dieses Fragment, weiß der Kuckuck, wie alt das ist – viertes Jahrhundert oder so was, aber der Kern, der melodische Kern, ist viel älter! Der ist griechisch, und da habe ich gedacht: Paulus lebt dazwischen. Also das Seikilos-Lied ist 150 Jahre vor Christus, in Kleinasien irgendwo, die Säule gibt's noch, ich will da immer mal hin. Das ist so eine Grabstätte, also hier unten liegt die Leiche, hier liegt sein Freund Seikilos, und der sagt, ‚genieße dein Leben, denn das Leben ist kurz und schön, essen und trinken – dieses sagt dir Seikilos, du der du das liest, das ist ja so'ne übliche Sache, bedenke, und das sagt dir Seikilos, der da unten, also wenn du schlau bist, halte dich dran'. Das muss eine so verbreitete Nummer gewesen sein, dass das noch 200 oder 300 Jahre nach Christus weiterlebt in den Antiphonen von Filio David. Also habe ich mir gesagt, wenn das 150 Jahre vor Paulus da war und 400 danach, da wird's ja auch in der Zeit von Paulus dagewesen sein. Das ist ja interessant, wenn er sagt: Singt und lobt Gott mit Oden. Da ist immer die Frage, wie man das übersetzt. Luther sagt: mit lieblichen geistlichen Liedern. Ja, was ist das? Es fällt, glaube ich, tatsächlich das Wort „odae“ im Griechischen, das ist eine bestimmte poetische Form. Da gab es natürlich noch mehrere solcher Formen, also habe ich dann in dieser Kantate, um ein authentisches, wie soll ich sagen, um ein Musikstück aus der paulinischen Zeit zu haben, habe ich dann dieses Fragment benutzt und dazu auf den Text „Jesus Christus ei doxa tu patros“. Was heißt das übersetzt?

K: etwa: Jesus Christus ist die Lehre[706] des Vaters.

B: Da drunter ist „in benedictus e nomine“ das ist dann das „hosianna filio David“ das ist das aus dem Fragment. Das ist ziemlich lustig, da ist am Anfang dann noch so eine Antiphon, das ist nur mit Harfe, Schlagzeug und Sänger und Sologeige, und Bratsche glaube ich auch noch. Die haben nachher eine kleine Musik zur Kommunion und an sich die Musik für einen Gottesdienst.

5.8.5. Die zwölf Engel von San Marco, aus dem Jahr 1996.

K: Meditative Musik für zwei Singstimmen und zehn Instrumente. Uraufführung 18.10. in der Kirche Santa Maria Sopra Minerva.

B: Also, die Kirche, das ist ja die einzige gotische Kirche in Rom, die ein großes Privileg hat, da liegt der wunderbare Maler Fra Angelico begraben. Hat da ein Ehrengrab. Fra Angelico, der berühmt geworden ist durch das Ausmalen des Klosters in Florenz. Er hat die Zellen ausgemalt, nicht alle, aber die überwiegende Zahl.

K: Also, gemeint ist im Titel San Marco in Florenz und nicht in Venedig?

B: Ja, das kommt gleich. Dieser gute Mann, dieser bedeutende Renaissancemaler, war Dominikaner, und da ich bei den Dominikanern gelebt hatte in Rom, hat mich natürlich

[706] Der Begriff ‚δόξα' ist vielschichtig: Auch das lateinische Wort ‚gloria', dt.: Ehre, Ruhm, wie es am Anfang des „Gloria in excelsis deo“ vorkommt, ist eine mögliche Übersetzung.

die dominikanische Umgebung sehr beeindruckt. Und – jetzt muss ich aufpassen, dass es nicht durcheinander geht – von Fra Angelico gibt es ein Marienbild mit einem ganz breiten Rand. Dieser breite Rand ist bemalt mit zwölf Engeln, und diese Engel – bis auf zwei – zehn davon spielen Instrumente. Musikengel, und zwar so präzise gemalt, dass es aussieht, es sei es die Wiedergabe eines real existierenden Ensembles. Das ist lustig, da ist alles vertreten. Da ist ein Streichinstrument, da ist ein Holzblasinstrument, eine Art Schalmei, würden wir heute sagen. Da ist eine Trompete, eine Es-Trompete, also mit dem Es-Bogen so, eine Trommel, ein Psalterium, ein Beckenschlag, dann eine kleine Orgel, ein Portativ, und die beiden anderen Engel, die nichts haben, die werden wahrscheinlich singen. Und so habe ich das gedeutet – es sind zwei Mädels, die singen, und die anderen spielen alle was.

K: Das heißt, es gibt zehn Instrumente, die den Instrumenten entsprechen, die da gezeigt worden sind.

B: Genau nachgebildet. Also, ich habe dieses Ensemble nachgestellt.

K: Zwei Engel singen, zehn Instrumente.

B: Das Ganze musste nun kompositorisch einen Witz machen. Diese Engel werden im Raum verteilt, sie stehen rundherum in der Kirche verteilt.

K: Würdest du das unter Kantate einreihen?

B: Nein, nein, das ist was anderes. Es gibt eine Werkgruppe, die heißt „Phantasie über eine Note“, wo also im ganzen Stück immer nur ein Ton ist. Das ist ein Terminus aus der Consortmusik der Renaissance. Da spielt einer immer nur einen Ton und die anderen spielen noch was dazu, polyphon oder irgendwie. Und natürlich ist das so, dass der Dudelsackton – der dann in der griechischen Choralmusik als Ison gebraucht wird, als Basiston da ist. Der dann in die orgelnde Musik hineingeht, wo die Choraltöne ganz langsam gehen, wo man denkt, „Ah, das ist ein Dudelsack“ – ist er aber nicht, sind halt die Choraltöne, die sich ab und zu ändern. Also, so ist er in der Consortmusik durch die Jahrhunderte von unten nach oben gewandert, bis er dann oben liegt. Dann gibt es immer mal wieder solche Töne, wo der Dauerton eine Rolle spielt. Zum Beispiel in diesem französischen Orgelstück, in dem es um den Stern von Bethlehem geht. Da ist immer ein Ton, ein h oben, die ganze Zeit über. Das geht bis in unsere Zeit hinein. Das Stück „Stille und Umkehr“ von Bernd Alois Zimmermann, das dauert vielleicht 10 Minuten, da spielt immer ein Ton „d^1“, mal auf der singenden Säge, mal auf dem Akkordeon, mal Posaune oder Geige, auch mal brüchig. Es ist so ein bisschen wie eine Musik, die mit Unterdruck arbeitet, wo der Kreislauf immer am Zusammenbrechen ist. Und es gibt eine, Zimmermanns fast letzte Komposition, und der Ton „d“ ist natürlich „Deus“ bei ihm. Man hat immer diese religiöse Anbindung gehabt bei Zimmermann. Es gibt eine Erzählung von Beckett, die heißt „Das Ende“, wo ein Penner versucht, alles zu minimieren. Also, die Hand aufzuhalten, ist ihm schon zu anstrengend, sondern er nimmt sich ein Stück Holz und baut den Teller vorne drauf – dann ist ihm das schon zu doof, weil er ja stehen muss. Also, er geht dann irgendwohin und sagt, „Nee, es muss jetzt Schluss sein“, legt sich in einen Sarg, der da rumsteht, aber dann kommt eine Kuh und stößt mit der Schnauze den Deckel weg, da sieht er die Kuh und sieht das Euter, und dann sagt er: „Och Gott, ich könnte jetzt vielleicht doch wieder eine Käseproduktion oder Milchproduktion anfangen“ – also, es geht immer irgendwie weiter. Der Kreislauf ist ganz unten, also mental, aber die Lebensgeister kommen ab und an wieder … ich weiß nicht, ob Zimmermann Beckett kannte, aber ich möchte es beinah annehmen, weil er literarisch sehr beschlagen war. Aber da ist auch dieser eine Ton, der immer brüchig ist. Dieses Phänomen hat mich sehr beschäftigt, diese eine Note, und dieses Stück ist so ein Ding.

Das ist aber nur das eine Problem. Es geht nicht hier darum, den Ton in verschiedenen Farben oder Unterbrechungen oder Verstimmungen – Viertelton oder so oder tiefer – zu machen, sondern die Orgel spielt da so 'ne Quinte, eine Art Dudelsack natürlich, und darüber fädeln sich die Stimmen ein, und die müssen nun ja in irgendeiner Form zu dem Ton passen oder um den Ton herum gehen. Also habe ich eine Technik entwickelt, für die ich im Augenblick keine bessere Bezeichnung habe als Würfelkanon. Also, jede Stimme, die dazukommt, passt zu dem, was vorher war. Früher nannte man das doppelter Kontrapunkt oder dreifacher Kontrapunkt, also der Sopran passt zum Bass, auch wenn der Sopran zum Bass wird, wenn die Stimmen getauscht werden – das ist so eine Art Würfelkanon, und hier könnte man die Stimmen beliebig folgen lassen, sie passen immer, oder so war das von mir beabsichtigt. Das Stück klingt natürlich sehr ruhig, sehr meditativ, und man denkt, das alles ist kein Problem, aber es war sehr schwer herzustellen, also diesen Kanon so zu organisieren, dass die Stimmen immer zusammenpassen. Und nicht nur, dass sie vom Zusammenklang her immer passen, sondern dass sie auch rhythmisch ein sinnvolles Gewebe ergeben. Ein Teppich, der irgendwie musikalischen Sinn macht. Insofern ist dieses Stück ganz unspektakulär und leise, aber es ist kompositionstechnisch nicht uninteressant. Es hat mich zumindest sehr interessiert. Ich habe diese Technik mehrfach benutzt, die zurückgeht auf diesen Ison, diesen Dauerton, und das habe ich mal aus Spaß durch die Zeiten gesucht. In der Romantik wüsste ich nicht, wo … nur das bei dem einen Franzosen, mit dem Stern von Bethlehem, der spielt die ganze Zeit durch.

K: Es gibt ein bekanntes: Brahms-Requiem, 3. Satz, die Fuge, die geht die ganze Zeit auf D unten, die Kontrabässe stimmen runter und spielen die ganze Zeit auf „D".

B: Oh, danke für den Hinweis, das habe ich noch gar nicht gemerkt.

K: Diese D-Dur-Fuge, „Der gerechten Seelen".

B: Also, das ist schön. Ja, das ist die Engelsmusik, und das war so anrührend – wir haben einen im Kloster Sancta Sabina einen Bibliothekar gehabt, der hat mir zum Abschied die zehn Bilder geschenkt. Die hatten dort früher eine eigene Druckerei gehabt, die Maschinen standen noch im Keller, nur nicht mehr benutzt, die haben eine Zeitlang hochwertige Kunstdrucke gemacht, und dieser Bestand wurde jetzt so im Touristenladen verkauft – so Einzelblätter, aber die Ganzen, alle zwölf, gab es schon nicht mehr. Und der Mönch war total nett zu mir, und als Abschied, weil er gesehen hatte, dass ich da mit der Musik zugange war, diese Sinfonie geschrieben habe, hat er mir alle zwölf Blätter gegeben, nur leider ist die Wohnung zu klein, ich hätte die ganz gern mal irgendwo aufgehängt.

Das Stück ist häufiger gespielt worden, das war natürlich sehr bewegend, als wir in Sopra Minerva gespielt haben. Dann haben wir das hier in der Kreuzherrenkirche zu irgendeinem Tinnitustag, da wurde mal so 'ne komische Sache gemacht, für die Tinnitusproblematik. In der Johanniskirche wurde es auch mal gespielt. So ein Abend mit meinen Stücken.

K: Das klingt ja wirklich gut. Wurde das verlegt?

B: Nein, ich habe mich da dann nicht mehr drum gekümmert … ich müsste mich mal drum kümmern, aber ich habe die Zeit nicht dazu.

5.9.1. Drei Duos für Ulla

B: Ja, das ist eine Künstlerin aus Dortmund, Ulla Dretzler, und sie hat, ich habe leider nichts bei mir hängen, das müsse ich eigentlich noch machen. Sie hat sehr lustige Grafiken gemacht. Sehr farbenfroh, und das sind eigentlich abstrakte Dinger, keine Bäume

oder Tiere oder Menschen oder so was. Sondern wirklich abstrakte Dinge, aber die Titel sind nicht abstrakt, zum Beispiel Tanz der Nachtgespenster oder sehr musikalische Titel oder Herbstmusik oder so was. Sie hatte eine Ausstellung in Dortmund, und da habe ich ein paar, da sollte ich Musik machen, ich wusste auf jeden Fall, dass ich zwei Klarinetten habe. Dann habe ich ihr eine Überarbeitung gemacht von einem Komponisten aus Pommern, irgendwo aus Stettin. Dann habe ich das für Klarinette arrangiert und dann dachte ich, jetzt müssen wir auch noch was Anständiges haben, und habe dann eben zwei kleine Duos auf diese Bildertitel gemacht.

K: Also, das heißt die folgenden Stücke Johann Vierdanck, zwei Capricci, zwei Cornette, und dann kommt noch eine Bach-Invention, bearbeitet für zwei Klarinetten...

B: Das ist alles dieselbe Jacke.

K: Das gehört eigentlich alles in ein Programm?

B: Ja, das ist eigentlich alles ein Programm.

B: Ja. dann hatte sie hier eine Ausstellung, aber sie hat sie zweimal ausgestellt. einmal hier und einmal in Dortmund. Ich weiß nicht, welches … dann wurden die Stücke als Partitur auch ausgestellt, so hinter Glas, das war schon ganz lustig.

Frau Blarr: In Münster war es ausgestellt.

B: Na ja, es war, dann haben sie es ausgestellt in Pommern, irgendwo in Polen.

Frau Blarr: In Stargard.

K: Also, das ist dann mit der Ausstellung mitgewandert.

5.9.2. Sadako Sasai in Hiroshima, Duo per Flauti, zu weiteren Gelegenheitswerken dieser Zeit

B: Ja, das ist ein interessantes Duo, zwei Damen, die eine spielt eine westliche Querflöte, die andere spielt verschiedene Sorten Blockflöte. Auch Großbass, so richtig tiefe Tröte. Die haben ein ganz breites Repertoire gehabt. Natürlich Renaissancemusik. Und bei ihr war interessant, sie hatte auch chinesische Flöten, diese Membranen – auf denen auch ganz anders gespielt wird. Das hat sie sich irgendwie angeeignet. Ich war damals nach meinem Besuch in Hiroshima so wahnsinnig beeindruckt von dieser Frau Sadako Sasai, die ein Opfer der Verstrahlung in Hiroshima war, und zwar, wenn man durch die Ausstellung in Hiroshima geht, die zum Teil auch sehr realistisch ist, mit Leuten die einfach verdampft sind, man sieht sie dann nur noch als Schatten, einen Abdruck an der Mauer. Das ist alles sehr eindrücklich – aber irgendwie geht man da durch, gut, ich habe ja schon einige Schrecken gesehen in den KZs, aber das hat mich alles nicht an die Grenze gebracht, obwohl ich dann ganz am Schluss … wenn man aus der Ausstellung herausgeht, ist eine Vitrine, und da ist eine Schale drin, mit gefalteten Kranichen – da gibt es einen Namen für ‚Origami', die Kunst des Faltens, und dieses japanische Mädchen war 10 Jahre alt, und dann haben sie gesagt, wenn du nach zehn Jahren keine Leukämie hast, wirst du auch nie Leukämie haben. Und dann wurde sie 13 oder 14 und bekam Leukämie, das war natürlich die große Überraschung, denn entgegen aller ärztlichen Voraussagen, dass nach zehn Jahren nichts mehr kommt, kam doch was, und dann haben sie ihr gesagt, jetzt musst du kämpfen. Damit du im Kampf was zu tun hast, musst du 3000 Kraniche falten. Und sie ist gekommen bist 3020 oder wieviel und dann ist sie doch gestorben. Und da wurde mir dieser ganze Schrecken mit dieser Atombombe zum ersten Mal klar in dem Schicksal dieses Mädchens. Ich meine, dass sie nachher noch so eine Art Heilige geworden ist, weil in dem Bell Garden, das ist so eine Art Pakt zwischen Hiroshima und

Zeoun, und das Gebäude, wo man nur noch das Gerippe vom Dach sieht, die alte Industrie- und Handelskammer. Und da ist auch eine Glocke, eine Friedensglocke im Garten aufgehängt, und dann auch eine Stele, wie eine Marienfigur steht das Mädchen da oben drauf, und dann kommen Schulklassen immer dahin und bringen so gefaltete Kraniche dahin. so Girlanden von – ist wirklich wie ein Marienkult. Also, an manchen Tagen ist da wirklich Betrieb. Also kurzum, für dieses Mädchen ist das geschrieben, mit dieser Glissandotechnik und Schleiftöne, natürlich Mikrointervalle, weil man das ganz gut mit dieser chinesischen Flöte machen kann, und so eigenartige Perkussionsdinge. Also, was mir diese jungen Künstlerinnen da so gezeigt haben , was man damit machen kann, habe ich natürlich alles benutzt. Und das musikalische Material ist eigentlich eine pentatonische Melodie. „Let the libels fly." Es gibt, in der Nähe von Hiroshima einen Stein, wo eine Melodie eingemeißelt ist. Richtig mit Noten – habe ich abgeschrieben, pentatonische Weise. Lass die Libellen fliegen. Das ist eine Ecke, die so ein bisschen ökologisch ist. Also, da gab es früher Libellen, offenbar in großer Zahl, und die gibt es da jetzt nicht mehr, weil die durch die Verstrahlung weg sind. Und da hat irgendein Naturfreund dieses Denkmal für die Libellen gemacht, und für mich war das natürlich alles in der gleichen Besuchszeit, als ich in Hiroshima war, und auch habe ich diese Sadako Sasai gesehen, diese Schale mit den Kranichen, und diese Libellen, die da – also insofern habe ich dann in den Flötenstücken auch diese Libellenmelodie benutzt. Die habe ich noch einmal später benutzt, in einem Glockenspielstück, da wo auch das Läuten … Hiroshimaläuten – da habe ich ein Stück geschrieben. Das ist das Material und die Technik von dieser chinesischen Flöte, die ganz anders funktioniert als unsere.

K: Ja, da zieht man einen Stopfen.

B: Ja, alles Mögliche, Ziehen und Blasen, ist also ganz verrückt.

K: Dann haben wir 1989 Hochzeitssonogramm für Mareile, geborene Hoffmeister. Auch ein Gelegenheitswerk?

B: Ja, für zwei Celli, sie hat eben einen Cellisten geheiratet, Wolfgang Mehlhorn, der war hier Lehrer einer Celloklasse bei uns in Düsseldorf und ging von Düsseldorf nach Hamburg an die Hochschule und war, als das Schumannquartett noch existierte, Cellist des Schuhmannquartetts. Und die waren schon ziemlich gut. Da waren z.B. der Traugott Schlichting an der Bratsche, der jetzt eine Bratschenklasse in München hat, und der Michael Geiser war der erste Geiger, der Professor einer Geigenklasse ist, eine sehr erfolgreiche Klasse.

K: Dann haben wir Psalm 90, 1-12 für Piano und Rezitation.

B: Ja. das ist nie gespielt worden. Das habe ich gemacht für eine Schallplatte, die der Schauspieler Heidrich, der übrigens ein Verwandter von dem SS-General Heidrich war: Heidrich war mal am Schauspielhaus gewesen, dann aber immer mehr in die freie Szene gegangen und hat dann Rezitationsabende mit Chansons gemacht. Hier wollte er eine Platte machen mit Psalmen, und da habe ich über irgendeinen Bibeltext – und ich hatte die eigenartige Vorstellung übernommen, dass die Propheten immer eine Trommel dabei haben und mit einem eckigen Holz auf die Trommel hacken, und ich wollte, dass er selber sich begleitet mit so einer gehackten Trommel, und damit kam er, glaube ich, nicht ganz klar. Vielleicht war ihm auch das Stück irgendwie nicht poppig genug. Also, es sollte eine archaische Nummer werden mit ein bisschen Klavier. Vor allem sollte der Rezitator auf der Trommel hacken.

K: Und das ist dann irgendwie in der Versenkung verschwunden.

B: Das ist dann nie gespielt worden.[707]

K: Wandersteine 1996, drei Lieder für hohen Sopran, Altsaxophon, Harfe und Steeldrums auf Texte von Jiri Gruša, da kommen auch die alten Bekannten wieder. Sabrina Kunze, Christian …(*erg. Roderburg*)

B: Jiri Gruša war ein interessanter Mann. Er war ein Flüchtling aus der Tschechei[708] und hatte hier in Deutschland eine deutsche Frau geheiratet und hat auch deutsche Gedichte geschrieben, das Bändchen „Wandersteine" war sehr bekannt geworden, weil es besprochen wurde in der Zeit und der FAZ. Das hängt natürlich auch damit zusammen, dass ein Ausländer, ein Tscheche schreibt deutsch. Also erfindet deutsch – und dieser wurde nachher, als der Kommunismus wegging, eingeladen Kultusminister in Tschechien zu werden. Das war aber dann hinterher, und Jiri Gruša, dessen Wandersteine haben mir sehr gefallen. Ich habe damals immer wieder die Steeldrums benutzt und ich wollte eben diese ungewöhnliche Ensemble haben. Saxophon und Steeldrums und eine hohe Sopranstimme. Und das ist natürlich – Sound von der Steeldrum – ganz interessant. Wenn man jetzt nicht auch nur drei oder vier Töne hat wie die einfachen Steelbands, die dann sehr also mittelamerikanische Musik spielen, kann man ja chromatische Tonleitern spielen. Die sind nur ganz abenteuerlich konstruiert. Man muss es auswendig wissen, wo welcher Ton liegt. Ich habe die mal versucht zu spielen, das ist abenteuerlich. Und dann natürlich das Saxophon, da habe ich alles angewendet, was man damals so machte, mit Slaps und Mikrointervallen und so, das kann ja wunderbar solche Vierteltöne, Dritteltöne spielen. Die Sopranstimme ist, wie soll ich sagen, ziemlich, schon sehr webernmäßig.

K: Uraufführung war wo, weißt du das noch?

B: Ich glaube, das war im Museum Volk und Wirtschaft im Ehrenhof, aus Anlass des 40-jährigen Bestehens der Künstlergilde. Da waren so ein paar Veranstaltungen.

K: Die Wandersteine?

B: Das hat dann die Sabine Schneider gesungen. Die kann das ja alles.

K: Jetzt haben wir hier an Stücken „Gestrichen und geklopft", Texte Erwin Krug, Cello und Marimba, da gibt es auch eine Differenz. Uraufführung im Palais Wittgenstein steht hier in dieser Vita und dort bei einer Liste Kompositionen seit 1994 steht Allenstein, was ist richtig?

B: Ja, das ist beides richtig. Und zwar, die Stücke waren zunächst weniger und dann sind es mehr geworden.

K: In Allenstein ist es eine erweiterte Sache, ja?

B: Mhm, das ist dann eine vollständige Fassung, ich werde mal sehen, hier habe ich eine ganz kleine Ausgabe, wo die Bilder von meinem Sohn[709] noch drin sind, im Grunde ist das ein interdisziplinäres Stück, man wirft Bilder an die Wand und dazu wird gesprochen, und zwar simultan Polnisch und Deutsch, und die Stücke werden gespielt. Hier ist auch wieder, ähnlich wie beim Stück Miel de Provence, ist der Reiz das Gegenüberstellen von langen Tönen – also, Cello kann ja lang, und das Gegenüberstellen von den Kurzklängen vom Marimba. Also, hier ist ein Stück am 10.Okt. 1998 datiert. Die Uraufführung wird hier genannt von Nummer 2, 3 und 4, das sind also die inneren Stücke, die wurden also am 7. Oktober gespielt, und einen Tag später wurden die in Morungen im Schloss

[707] Diese beiden als nicht abgeschlossen nicht im Werkverzeichnis.

[708] Der tschechische Dichter Jiri Gruša (1938-2011) war zunächst politisch verfolgt wegen seines Engagements im Prager Frühling; später, nach der Wende, u. a. tschechischer Botschafter in Bonn.

[709] Der Fotograf Gregor Guski; Sohn von Blarrs zweiter Frau Eva Maria, Stiefsohn von Blarr.

gespielt, und dann gab es eine dritte Aufführung im Palais Wittgenstein, aber die vollständige Fassung ist auf den 26. September 1999 in der Bergerkirche. 7. Oktober 1998 Allenstein, 7. März 1999 Wittgenstein, und alles ganz 26. Sept. 1999 in der Bergerkirche. Das ist ja insofern wichtig, als dass da die vollständige Fassung gespielt wurde.[710]

5.9.3. Kleine Bearbeitungen, Instrumentationen, Werke für private Anlässe

K: Jetzt kommen erst mal Bearbeitungen, nur mal kurz, ob das richtig ist, die werde ich nicht im Einzelnen besprechen – nur mal, ob das richtig ist: Frescobaldi-Bearbeitungen für Flötenquartett, Mendelssohn-Orgelfassung von Cis, Präludium und Fuge der Orgelfassung von Oskar Blarr, Schumann-Träumerei, Orgelfassung. Dann haben wir noch mehr Bearbeitungen. Das gibt's ein Bändchen, beim Strube-Verlag mit verschiedenen gemischt … das sind alles kleine Sachen.

B: Ja, das ist alles unwichtig.

K: Gut, alles Gelegenheitswerke. Dann haben wir – … jetzt haben wir wieder Stücke, und zwar '98 Tauflied für Masumi, Sopran und Orgel.

B: Ja, das war eine japanische Sängerin, die war eigentlich eine Musicalsängerin gewesen und hatte sich hier bei uns, die war religiös gesehen gar nichts, und hat sich bei uns im Chor angeschlossen und hat sich dann entschlossen, sich taufen zu lassen. Sie hat dann auch Orgel gelernt und hat dann auch mehrfach als C-Organistin die C-Prüfung noch gemacht und als C-Organistin gewirkt, und als sie sich taufen lassen wollte, das war in einer Osternacht, da habe ich gesagt, dann musst du auch was singen, ich mache dir ein Tauflied. Und da habe ich mich damit beschäftigt, ich wollte immer so etwas wie einen neuen ‚Schemelli' machen, also kleine Lieder, aber eben modern und eben nicht generalbassmäßig und Barock nachempfunden, sondern kurze Dinge. Und da hab ich ihr dann, ich weiß jetzt gar nicht mehr, wie das technisch gelaufen ist, wie das harmonisch organisiert ist, war dann auch irgendwie eine von den Techniken mit den Parallelklängen oder so. Dass es auf jeden Fall ersichtlich ist, dass es harmonisch eine Musik ist, die doch in etwa in unserer Zeit spielt. Das war an sich eigentlich auch eine Gelegenheitsarbeit, aber die war mir für den Anlass wichtig und auch von dem Problem „kleine Form"; der Versuch eines Beitrages zu diesem Thema „kleine Formen".

K: Mhm, kleine Formen, da müssen wir dann auch mal gucken. Psalm 22 für Tenor, Horn und Orgelpositiv.

B: Ja, das ist auch ein Gelegenheitswerk. „Mein Gott, warum hast du mich verlassen?" Es gab einen jungen Tenor, der mir sehr wichtig war, er hatte eine sehr schöne Stimme, der hat sich dann auch gut entwickelt und ist jetzt ein festes Mitglied an der Deutschen Oper am Rhein. Tenor im Chor, und den hat man natürlich gern im Chor, man muss ihn nur ein bisschen pflegen. Ich war einmal weg und die Musik am Karfreitag musste weitergehen, und da hab ich ihnen ein Stück geschrieben. Er hatte eine Freundin, die spielte Horn, und meine Studentin, die Esther Kim Jong Kim damals, hat mich vertreten, dann habe ich den dreien ein Stück geschrieben. Das ist ein einziges Mal gespielt worden und dann nicht mehr, es ist auch nicht gedruckt worden. Ich habe es auch selber nicht gehört.

K: Du hast es selber nie gehört? Das ist schön. Hochzeitslied: „Wenn ich mit Menschen und Engelszungen rede", 1998. Weißt Du da noch was von?

[710] Hier wird sichtbar, warum aufgrund verschiedener Aufführungen veränderter oder erweiterter Fassungen gelegentlich unterschiedliche Uraufführungsdaten zum gleichen Titel sich finden.

B: Ja, da haben wir ein paarmal was gemacht. Da hat irgendjemand geheiratet, ich weiß nicht wer, und dann habe ich ein Lied geschrieben. Das ist eigentlich eine Jazznummer – Jazznummer ist eigentlich übertrieben – ein Blues oder Soulnummer od"er so. (Something like a blues")

K: „Halleluja für Herrmann"; Orgel, Trompete, Tambourin, Schlusschor.

B: Das ist auch wieder ein Gelegenheitsstück, für das habe ich, das ist ein Exzerpt aus dem Osteroratorium, und zwar am Schluss kommt ein etwas lustiger Schlusschor vor, der so ein bisschen, sagen wir mal Westside-Story-mäßig ist, außer mit Taktwechseln. Da wollte ich für den Schaeffer[711], der das Stück bestellt und auch bezahlt hatte, relativ gut bezahlt, wollte ich zu seiner Amtsausführung, sein Amt endete, und da dachte ich, da beteiligen wir uns, dann habe ich ihm dieses Trompetenstück geschrieben mit Orgelbegleitung. Das habe ich dann im Grunde wie eine Art Orgelauszug aus dem Oratorium genommen und habe, glaube ich, noch ein Tambourin reingeschrieben, dass es ein bisschen lustig klingt.

5.9.4. Ich bin Kaiser ohne Krone, nach Heinrich von Morungen

B: Ja, das ist ein Falsifikat. Ich hatte eine Reise wieder nach Morungen vor, und Morungen ist ja eine ganz wichtige Stadt in Ostpreußen. Da ist ja nicht nur Herder geboren, sondern da gibt's ja auch das Dohnaschloss, und heute ist das wichtig, weil da die Ausstellung der holländischen Gemälde ist. Die Bilder – die alten ostpreußischen Maler, die man holländische Bilder genannt hat, obwohl die meistens gar nicht von Holländern gemalt sind. Aber im holländischen Stiel, das heißt in Zeit des Frühbarock. Also die ganzen Dohnas und Dönhoffs und wie sie da alle heißen, porträtiert, und mich hat dann interessiert, dass es in Morungen auch einen Minnesänger gab, der hieß Heinrich von Morungen. Man kennt ja immer Walther von der Vogelweide und so was alles, aber Heinrich von Morungen? Und dann fand ich eine alte Anthologie alter deutscher Dichtung, wo ein einziges Gedicht von ihm drin war, und dann fand ich kurz danach – wenn man anfängt zu suchen, findet man manchmal was, und da fand ich plötzlich 10 Gedichte. Und ich habe mir gedacht, na ja, Walther von der Vogelweide und wie heißt der andere? Heinrich (Hartmann) von Aue, und hier dann plötzlich mehrere Gedichte von Heinrich von Morungen. Und dann kam ich natürlich dahinter, dass dieser Ritter, dieser Minnesänger, der sich dann auch nach Ostpreußen begeben hat – und dann fand ich heraus, dass der eigentlich aus Morungen stammte, das ist 'ne kleine Nummer in Thüringen, und da kommt der her, und nach ihm, so wird gesagt, hat man dann das Städtchen, was ja ursprünglich ganz anders hieß, umbenannt. Und der war eben bekannt zu seiner Zeit, und jetzt habe ich nur Texte von ihm gehabt und wollte das aber singen. Also habe ich eine Sänger von uns gefragt, kannst du mittelhochdeutsch singen? Der wieder: Ja klar, mach ich doch, kein Problem, dann besorg mir mal was. Und dann habe ich in dem Sinne etwas besorgt, indem ich was geschrieben habe. Dann habe ich mir Beispiele von Melodien aus dem Minnesang und Troubadourgesang besorgt und habe mir das ein bisschen angeeignet und habe dann so, in diesem Stile dieser alten Genossen habe ich gepfuscht. Also nachempfindend, und das hat der, glaube ich, gesungen, ich weiß nicht, ich habe dann so'ne kleine Orgel dabei gehabt und 'ne Art Radleier imitiert oder 'ne Art primitive Bordunbegleitung, und da habe ich lange gebastelt, bis wir das so hin hatten, und keiner hat's gemerkt. Also Minnesang renewed.

K: Das ist als alt durchgegangen?

[711] Hermann Schaeffer in Mannheim, vgl. S.189

B: Wir haben das verkauft als Minnesang, ich meine, ich habe es nachher irgendjemand gesagt, aber das war denen völlig wurscht. Auf jeden Fall war es mir sehr wichtig, in Morungen einen Text von Heinrich von Morungen zelebriert zu haben. Und da musste man ja singen und sagen. Es gab keinen Text ohne Musik. Ein Lied ist Text mit Musik, und wenn keine Melodie da ist – es kann natürlich sein, dass die Melodie deswegen nicht da ist, weil er eine bekannte Melodie genommen hat. Sehr oft hat man einen bekannten Ton genommen. Zu singen auf die und die Weise.

K: Das ist ja schon bei den Psalmen so.

B: Nur heute wissen wir es nicht mehr. Es gibt 'ne Reihe Meistersinger-Melodien, aber man muss halt mal sehen, was passt. Oder wie man dann früher Choräle gesungen hat. Es gibt, glaub ich, 100 Choräle.

5.9.5. Werke für Turmglockenspiel (Carillon)

K: Ja, das ist, glaube ich, ziemlich vielseitig. Dann haben wir Kondukt für Lutz, Der Elefantenpups, Pezzo Piccolo, One Page Piece, Läuten für den Zarewitsch, Der Zarowitsch in Uglitsch.

B: Ja, um mit dem Letzten anzufangen, Zarewitsch in Uglitsch und Läuten für den Zarewitsch, das sind Glockenstücke, also Carillonstücke, die auch hier in Düsseldorf gespielt worden sind – von dem Carilloneur Uli Leykam[712] auch, die sind auch gedruckt, in dem sehr schönen Verlag Waldkauzverlag, der ist spezialised on Carillonmusik, und da ist das richtig gedruckt worden. Mich hat das so interessiert, weil ich auf meiner Russlandreise das Uglitsch besucht habe. Dort ist ja der Zarewitsch umgebracht worden, vermutlich von Boris Godunow, das ist ja die Geschichte, und die Story, die mich dort sehr beeindruckt hat, ist, dass das ganz Dorf dagegen protestiert hat, gegen diesen Mord an diesem Jungen Zarewitsch, der ja der kommende Herrscher sein sollte, das war aber dem nächsten dann ein Dorn im Auge und sie haben ihn umbringen lassen, und die Leute haben dann das Ganze beklagt. Dafür wurden sie bestraft, indem das Dorf en bloc nach Sibirien verurteilt wurde. Was haben sie gemacht? Sie haben eine Glocke mitgenommen. Also immer zehn Mann einen großen Balken, dann da die Glocke reingehängt, bis die dann umgefallen sind, dann mussten die nächsten Männer ran, die Glocke schleppen. Dann haben sie die Glocke von Uglitsch bis ich weiß nicht wohin in Sibirien geschleppt, und dann sind sie lange, lange dort gewesen, ich weiß nicht, zehn Jahre ungefähr, und dann haben sie die Glocke, als die Verbannung aufgehoben wurde, haben sie die Glocke wieder zurückgebracht. Und diese Glocke, die gibt es noch in Uglitsch und die wird auch gelegentlich gebimmelt – das find ich toll. Ich muss sagen, ich bin ein großer Glockenfan, finde eben nur, wenn ich es eben noch sagen darf, absolut bescheuert, wie wir hier mit den Glocken umgehen. Dass dann irgendwo eine Läutemaschine da ist, die programmiert ist, dass da nicht mal mehr einer, geschweige denn einer am Seil zieht und die Glocke in Gang bringt, oder mit Hämmerchen, wie das die Russen machen, wirklich also rhythmische Polyphonie veranstalten, nee, das ist ja alles Quatsch, hier ist 'ne elektrische Bimbam. Nicht nur das, da ist dann, wenn ein Abendläuten kommt, die Leute beten sollen, da ist kein Küster da, der die Glocken läutet, nix, da ist einfach eine Maschine und ein Wecker, die setzt die Glocke in Gang, dann bimmelt's oben. Ich muss sagen, ich finde es richtig, was gesprochen wird vom ‚klerikalen Lärmterror': Das ist es auch, wenn keiner da ist, der die Glocke in Gang setzt und der dann auch wirklich betet.

[712] Ulrich Leykam, geb. 1948, Kantor und Organist der Melanchthonkirche, Düsseldorf bis 2013 und Düsseldorfs einziger Carilloneur, der auf dem Glockenspiel seiner Kirche regelmäßig Live-Konzerte gab. Fertigte den digitalen Notensatz vieler Werke Blarrs.

K: Das ist jetzt der springende Punkt.

B: Man kann ja nicht wirklich ausschließen, dass Leute in der Gemeinde ihre Glocke hören und dann beten, das kann man ja nicht kontrollieren.

K: Das tun die bestimmt, aber es muss ja eigentlich einer da sein.

B: Die Glocke ist ein Musikinstrument, die Glocke ist ein Lebewesen. Und wenn man sieht, wie Glocken auch springen können und dann kaputt gehen können, im Kreml ist ja diese große Glocke, die da abgestürzt ist, das ist unglaublich, wie – jetzt gibt es eine Bemühung, die Glocke wieder in Gang zu setzen – ich habe einen Bekannten, der da engagiert ist, das kann man machen. Oder wenn man in Jerusalem auf dem Ölberg – was da für Glockengeschichten sich abgespielt haben! Wo man die Glocken sich gegenseitig geklaut hat, da ist eine Glocke per Schiff gebracht worden, unterwegs, wenn man die Glocke gerollt hat, so auf Baumrollen, dann sind irgendwie vermummte Gestalten gekommen und haben die Transporteure alle gefesselt und die Glocke weggeklaut. Das ist also abenteuerlich, was da an Glockendiebstahl gewesen ist. Oder wie sie dann runtergeholt werden. Der Glockendiebstahl bei Kaiser Wilhelm, runter die Glocke, damit Kanonen gegossen werden. Oder wie wir das jetzt erlebt haben, auch Adolf Hitler – da gab's ja diesen großen Glockenfriedhof im Hamburger Hafen, wo nachher als die Grenze war – es ist z.B. eine Glocke in der Johanniskirche in Düsseldorf, die stammt aus Königsberg. Man kennt die Glocke mit Provenienz, wer sie gegossen hat, welches Jahr und alles – eine große Kultur, diese Glockengeschichte. Wir haben sie wirklich korrumpiert, indem wir einfach – ich habe es einmal erlebt, das war in Danzig, da haben die einen Glockenstreik gemacht, das war in der Zeit, als irgendein Priester ermordet worden war, da haben die Kirchen beschlossen, wir läuten nicht. Da war sonntagmorgens, ich habe damals eine Schallplatte gemacht in der Marienkirche, den ganzen Sonntag keinen Glockenschlag. Die ganze Stadt war, als ob sie gestorben wäre. Da hat man gesehen, was Glocken auch für einen Sound ausmachen in einer Stadt, ein Leben in einer Stadt. Aber ich will auch nicht behaupten, dass in Danzig alles besser ist und dass die Leute nur von Hand geläutet haben, aber was hier ist, so gern ich Glocken höre, weil ich auch das Glück habe, hoch zu wohnen. Ich höre von Oberkassel die Glocken, ich höre von St. Peter die Glocken, von der Johanniskirche, die Neanderkirche, gut, die hat nur 'ne kleine Glocke, dann bimmbimm – aber sehr schöne Glocken aus Oberkassel. Sowohl die Auferstehungskirche als auch die katholische Kirche an der Luegallee – wie heißt die große da?

K: St. Antonius.

B: St. Antonius – wunderbare Glocken.

K: Das Großartige ist ja, du kannst die Dinger gar nicht von Hand läuten, das geht ja überhaupt nicht.

B: Das ist ein anderes Problem.

K: Also, bei uns geht's nicht.

B: Da muss man dann eine Möglichkeit schaffen, nicht?

K: Der Glockenschacht ist da, aber der ist verbrettert, da ist nichts dran, das geht nicht mehr.

B: Ja, das ist natürlich jetzt so konstruiert, dass, wenn man davon ausgeht, dass die Glocken eh nicht richtig geläutet werden. Aber das ist eine Negativentwicklung, dass nicht mal ein Küster da ist, der die Schalter bedient, das ist ja schon das Minimum, aber nicht mal das ist mehr gegeben, und da habe ich die Leute verstanden, die sagen: Glockenläuten ist ‚klerikaler Lärmterror', weg damit.

5.9.5.1. Ergänzung zum Thema Glockenspiel in Düsseldorf

B: Gerade Gerhard Schwarz war ein wichtiger Mensch in Düsseldorf – ohne Schwarz wären keine vernünftigen Orgeln in Düsseldorf gebaut worden. Er hatte dann noch einen Spaß, er hatte ein Faible für die Carillons in den Niederlanden. Er sagte, eigentlich brauchen wir so eines auch hier, die sind ja nicht weit weg, früher war auch mehr Niederländisches präsent, auch die Sprache war ja gemeinsam, ein Deutsch, was sehr niederländisch tönt – wenn man die Kölner Bibel liest, das ist schon toll. Dann hat er sich ein Glockenspiel bauen lassen und hat einem Architekten gesagt, wir brauchen ein Gerüst an dem Kirchturm …

K: Du bist jetzt bei der Melanchthon-Kirche?

B: Ja. Die Kirchenmusikstudenten haben dafür kein großes Faible gehabt, wobei es Ausnahmen gibt, Ruth Forsbach in Remscheid, die hat sich ja auch ein Glockenspiel angelacht. Die hat sogar meine Stücke mal gespielt, da war ich dabei. Und natürlich hat der Uli Leykam eine schöne Technik, dass man differenzieren kann, laut und leise, das ist alles so entwickelt.

Und Gerhard Schwarz hat auch ein Herz für Glockenspiel, und für ihn habe ich dann ein Stück geschrieben, das geht über irgendeinen Choral, ich weiß nicht, die singen da eine Terz hoch, verbunden mit ein bisschen es-c-h, dann kommt d oder so. Wenn man dann eben weiß, mit dem Glockenspiel, mit Dur- und Mollakkorden, das geht eigentlich nicht, die klingen dann immer sehr schlecht, das muss man einstimmig spielen oder zweistimmig.

K: Zwei geht noch, das kann man noch so greifen.

B: Es geht nicht ums Greifen, es geht ums Akustische, weil die Carillonglocken haben sehr viele Obertöne und eigentlich komplexe Klänge. Man muss sich klarmachen, dass die Glocken eigentlich eine einstimmige Sache sind, auch wenn jetzt sechs Glocken spielen, die schlagen ja immer nacheinander. Das Glockenspiel ist eigentlich eine einstimmige Angelegenheit.

5.9.6. Ergänzungen kleinerer Werke

K: Und die ganzen anderen hier können wir als „klein“ quasi abbuchen?

B: Ah ja, Kondukt für Lutz, das ist ganz kleines Orgelstück, manchmal hat man so Einfälle, dann schreibt man die auf, ist ganz unwesentlich, ist leider gedruckt worden.

K: Ist gedruckt? Wo?

B: Bei irgendeinem Totenbuch bei Strube. So Beerdigungsmusik.

K: Die anderen nicht? Elefantenpups und so?

B: Nein, nein, Elefantenpups habe ich geschrieben für ein kleines Mädchen, Anneke, eine Patentochter meiner verstorbenen Frau, sie lernte Klavier und sie wollte einmal vorspielen und einen Preis gewinnen, und ich sagte, okay, ich schreibe dir ein Stück, dann gewinnst du garantiert einen Preis. Dann habe ich ihr ein Stück geschrieben, es gibt ja dieses wundervolle Buch von Wilhelm Neuhaus, das ist ein großer Lehrer der russischen Pianisten, also fast alle russischen Pianisten gehen auf die Schule von Neuhaus zurück. Also, er hat gesagt, die natürliche Handhaltung ist die, wo die drei Obertasten zwischen

dem zweiten, dritten und vierten Finger liegen und dann unten so, dass in jeder Hand eine Ganztonleiter ist. So ist die Hand konstruiert und damit muss man anfangen. Also habe ich ein Stück geschrieben, wo diese fünf Ganztöne in jeder Hand eine Rolle spielen – die sogenannte natürliche Neuhaus'sche Handhaltung.

K: Ich habe hier noch Pezzo Piccolo und One page piece, da brauchen wir nichts zu, wenn du sagst …

B: … wofür ist das?

K: Seniora Ricca, David Gillett …

B: Ach so, das sind auch Gelegenheitsarbeiten, die habe ich so aus Gefälligkeit gemacht.

K: Nicht gedruckt, nicht verlegt?

B: Die habe ich in Rom geschrieben, da war ich im Stipendium, und für die habe ich, die spielte Klavier, für die habe ich ein kleines Stück geschrieben.

5.9.7. Werke für das VIF-Ensemble

K: Gut. Jetzt gibt's ganz viele Bearbeitungen für vier Flöten, ich nehme an, das ist hier für unsere Kollegin aus der Altstadt, und da gibt es auch ein Stück „take VIFe".

B: Take five.

K: Geschrieben so als Anagramm quasi.

B: Ja, weil die heißen VIF, very important flutists. Das ist ein Stück von Paul Desmond …. das habe ich da bearbeitet, musste ich auch eine Genehmigung haben, aber das ist ein Stück, was neu erfunden ist. Eine Einleitung, und dann kommt das Stück so im Chorus, oder zwei und dann eine Koda, das Stück ist eingerahmt durch dieses take five, geht ja so ganz simpel gerade aus piano daher, das ist alles so einfach, und diese Spieler da, zumindest Christiane Oxenfort ist ja so sehr jazzinteressiert, also ist es ein – das ist vielleicht noch das unwichtigste Stück.

K: Dann auch Bach-Bearbeitungen, alles Mögliche.

B: Ja, das ist natürlich interessanter, da gibt es die große Fuge in G-moll, dann den Choral „Vor deinen Thron tret ich hiermit; Schmücke dich, o liebe Seele", das ist natürlich ganz wichtig und das geht natürlich, wenn man das mit menschlichen Flöten spielt, und bei Bach ist das ja wirklich klare Vierstimmigkeit … „Schmücke dich" ist vier, und wenn das jetzt wirklich alles von atmenden Spielern gespielt wird, ist das natürlich faszinierend. Ich meine, die Orgel ist schon toll, aber …

K:...das ist dann hier, mal im Altstadtherbst …

B: Altstadtherbst, es gibt auch einige Sachen, die habe ich für die Schallplattenproduktion gemacht. Ich habe ja ein par Platten von denen, also CDs. Das könnten wir dazuholen und dahinter schreiben.

K: Dann habe ich hier drei Bearbeitungen von Johann Eccard … Moment …

Drei Bearbeitungen von Johann Eccard. Zwei also stehen hier in Königsberg uraufgeführt, eine in Düsseldorf, Heilig-Geist-Kirche, als Orgelbearbeitung.

B: Ja, das sind verschiedene Motetten. Einmal die eine Motette, „Der heilig Geist vom Himmel kam" ist die eine.

K: „Es ist viel Not vorhanden".

B: Ist ein vierstimmiges Motettchen. Dann gibt es noch „Maria ging übers Gebirge / Übers Gebirg Maria geht“. Das ist der dritte. Dann habe ich noch einen gemacht, „Im Garten leidet Christus Not“, aber diese drei waren die ersten. Die habe ich koloriert, also das sind nicht einfach die Motetten eins zu eins übertragen, sondern koloriert, wie man es halt damals gemacht hat, das kennen wir aus der – ich hab’s sehr deutlich kennengelernt durch die Danziger Tabulatur. Dann gibt es vor allem eine Morunger Tabulatur von dem Johannes Fischer. Die Tabulatur ist zur Hälfte erhalten, also 80 Stücke sind übrig geblieben, die andere Hälfte ist weg. Man kannte immer so einzelne Stücke, so kleine Dinge, und in diesen Tabulaturen sind auch mehrere Titel von Johann Eckard, der auch eine Zeit lang in Königsberg war. Die haben mir auch einen Film[713] geschickt, aber der Film war so schlecht, und ich behaupte, der Film wäre mit Absicht so schlecht gemacht, dass man gar nichts erkennen kann. Ganz abgesehen davon, dass ich Tabulaturen gar nicht lesen kann, aber das kann man sich auch aneignen.

5.9.8. Orgelbearbeitungen

K: Das ist nicht so schwierig. Wenn man das selbst an der Orgel spielen kann, geht das gut. Also koloriert, das klingt spannend...

B: Ja! Im Sinne der alten Koloriertechnik. Das ist ja doch, wie wird aus einem Vokalstück ein Orgelstück gemacht, das ist ja, eine ganze Literatur hat davon gelebt.

K: Ja, und dann hast …[blättert]

K: Dann hast du ja hier noch ganz viele Orgelfassungen, die wir hier ja gar nicht alle durchgehen können. Schumann, Brahms, Mendelssohn.

B: Ja, Schumann ist vor allem wichtig, die „Waldszenen“, das ist, glaube ich … das habe ich auch hier ins Schumann-Archiv gegeben. Das hat auch Schmeding ein paarmal gespielt. Das habe ich auch ein paarmal gespielt, du, das werden wird demnächst auch mal einspielen, weil das wirklich wunderbar auf Orgel zu spielen geht. Mendelssohn ist wirklich uninteressant.

K: Hochzeitsmarsch hast du auch gemacht, für Trauungsbedarf oder warum?

B: Ja, weil die Orgelüberarbeitungen immer sehr schlecht sind, habe ich den Hochzeitsmarsch selber gemacht.

K: Für den praktischen Gebrauch?

B: Und den Trauermarsch habe ich auch …

K: Du hast das aber alles neu aufgeschrieben, nicht irgendwie eine Klavierfassung?

B: Ja ja! Nein nein, das habe ich mir extra geschrieben.

K: Ist aber alles nicht verlegt, oder?

B: Nein.

K: Dann gibt’s ja noch, wo wir bei Bearbeitungen sind … Da gibt es ja noch diese ganz vielen großen Bearbeitungen von dir: Strawinsky, Bartók, die hast du zum Teil auch auf Platten.

[713] Ein „mikrofiche“ ist gemeint.

B: Da sind einige Platten entstanden, nicht? Also, Strawinsky war ja Programm, das hat Kirchmeyer ja auch in seinem neuen Strawinskybuch[714] alles veröffentlicht. Also, alle meine Transkriptionen kommen da jetzt drin vor. Er hat das wirklich auch mit einer unglaublichen Gründlichkeit … gut, er ist nun wirklich ein Musikwissenschaftler, und da gibt es eben die Sinfonien für Blasinstrumente. Aber bei Licht besehen sind es doch immer nur kleinere Stücke, im Gegensatz zu dem tollen Organisten aus Stuttgart, der hat den ganzen Sacre auf Orgel übertragen, das ist eine ganz tolle Arbeit und er darf es leider nicht spielen. Also diese Erben, vor allem Robert Craft, die haben das alles mit Verdammung belegt und fordern nach dem amerikanischen Modell erhebliche Geldstrafen ein.

K: Darf man Deine denn spielen?

B: Ja, also, ich habe da komischerweise nie Ärger gehabt. Ein paar Dinge waren ja nicht bei Boosey, es geht ja vor allem um Boosey. Die beiden Stücke aus dem Feuervogel sind ja, glaube ich, bei Schott glaube ich. Und dann die Pastorale ist bei Schott. Na ja, und dann habe ich einen Tango, der ist übrigens auch bei Schott. Das geht sehr gut, Tango zu spielen, da habe ich für eine vierhändige Orgel eine Bearbeitung gemacht, die wollen wir jetzt spielen.

K: Bartók hattest du noch.

B: Bartók, da habe ich ein ganzes Programm gemacht, zum Beispiel dieses Clusterstück; also aus dem Zyklus im Freien. Stimmen in der Nacht, wenn die Vögel kommen und die Frösche und was da noch so alles kommt. Dann habe ich auch noch die Tänze im bulgarischen Rhythmus aus Mirokosmos gespielt; und dann habe ich vor allem die Sonatine gespielt, hat auch einen Plattenpreis gemacht, damals. Das ging richtig toll. Oder aus den Kinderstücken kann man sehr schöne Sachen machen. Nach eigener Aussage hatte er ja immer gerne bei seiner Sammlertätigkeit Blasmusik, zum Beispiel diese Balkanflöten, Panflöten und so. Also, es ist vor allen Dingen nach Aussage Bartóks die balkanische Musik, eine geblasene Musik. Aulos und Flöte, sagen wir mal, um es zurückzuführen auf die griechischen Quellen, und das fand ich dann schon wieder spannend, weil die Orgel ja ein Blasinstrument ist, und eben auch den Aulos, sprich Zungenstimmen und Flöten, also die Labialpfeifen hat, und die Rechnung ist voll aufgegangen. Hat schon Spaß gemacht.

5.9.8.1. Zur Bearbeitung der „Bilder einer Ausstellung“ von Mussorgsky für Orgel

Mussorgsky, das war auch eine große Arbeit. Und zwar, ich hatte mal in Salzburg einen bedeutenden Pianisten aus der russischen Schule gehört, einer der wenigen, die rüberkommen konnten, ein großartiger Typ, Shura Cherkassky. Er hat mich komischerweise beeindruckt, schon als kleiner Junge am kleinen Radio, da spielte er einen Boogie-Woogie von einem amerikanischen Komponisten. Und der Shura Cherkassky hat damit immer den Saal hochgerissen und alle fanden das toll. Da kommt ein Russe und spielt amerikanische Musik, die haben natürlich Kakao geschrien. Und der begegnete mir wieder in Salzburg, und wieder konnte ich ihn nicht sehen – doch in Hannover habe ich ihn dann mal erwischt. Da war er immer so hart mit dem Flügel, dass das Pedal abriss, dann kam immer ein Techniker und hat das repariert, und dann riss das Pedal wieder ab und er drehte sich um, sagte „Kaputt!“ und spielte weiter ohne Pedal – das war abenteuerlich. Kurzum, Cherkassky spielte „Bilder einer Ausstellung“ im Mozarteum in Salzburg. Da war ich so beeindruckt. Wir waren ja erzogen im antiromantischen Geiste. Und plötzlich haben wir gemerkt, dass das gar nicht geht. Man kann nicht einfach eine ganze Epo-

[714] Kirchmeyer, Helmut: *Kommentiertes Verzeichnis der Werke und Werkausgaben Igor Strawinskys bis 1971.* Stuttgart 2002

che der Menschheit wegschmeißen. Jetzt kam die Romantik aus allen Löchern wieder hervor. Hier gab's einen Kollegen, der hat nach Jahren des Verbotes durch die Nazis wieder den „Elias" aufgeführt. Da haben wir extra Noten angeschafft, das war der Hermann Amelung von der Friedenskirche. Elias, ich denke, was ist denn das? Na ja, also auf jeden Fall kam die Romantik mit Macht wieder und ich habe dann gedacht, wo ist denn die Orgelmusik? Gut, ich wusste von den Sonaten von Mendelssohn, aber die sind ja eigentlich, wie soll ich sagen, noch eine frühromantische Blüte, und Reger war nach meinem Geschmack schon nicht mehr richtig Romantik– klar, es war das letzte Aufbrausen der Romantik, oder wo es an die Grenzen geht. Wenn du auch den Anfang von der „Symphonischen Phantasie und Fuge"[715] nimmst … da zittert die Orgel, das ist wirklich eine Grenze. Aber wo ist die normale Orgel der Romantik? Und die gibt's natürlich auch, und da schien mir Mussorgsky der Mann zu sein. Dann habe ich mir Noten bestellt, und siehe da, das Klavier ging gar nicht so hoch, meine Orgel ging selber auch bis C4, und dann dachte ich: Mensch, toll, und durch Oktavversetzen kann man das alles locker machen. Dann habe ich durch einen Glücksfall das Original bekommen, also ein Faksimile, ein russisches, ganz toll gemacht und auch das Format ganz schön. Was mich wirklich begeistert hat, war diese absolut klare Notenschrift. Wir haben immer so eingebläut bekommen, der Mussorgsky war eine wilde Nummer, immer Alkohol und überhaupt völlig undiszipliniert, und das ist alles Quatsch. Er mag natürlich nachher durch Alkohol gestorben sein, aber dieses Stück ist dermaßen kontrolliert, dermaßen klar, dermaßen präzise, dermaßen wunderbare Schrift – das ist so toll, das kann kein Saufbold und unkontrollierter Mensch geschrieben haben.

Da habe ich gedacht, das ist doch Orgelmusik und es gibt ganz wenig Crescendo / Decrescendo, es ist alles sehr terrassendynamisch, und ich dachte: Versuch's mal, und das ging praktisch von selbst. Ich war in Deutschland, glaube ich, der Erste, der das gemacht hat. War dann auch 'ne Platte, ist auch ganz bekannt geworden. Gut, dann gibt es noch eine englische Fassung, die hat einen besseren Druck. Mein Druck ist ziemlich schlecht, auch Fehler drin. Das liegt an mir, ich habe schlecht Korrektur gelesen … Die Platte ist bei Schwann, aber der Notendruck ist bei … nicht bei Tonger...[716]

Ja, also, whatever, das war ein ziemlicher Erfolg, das war schon fast lästig, da wurde ich immer eingeladen und sollte Mussorgsky spielen, und dann habe ich auch Prokofjew gespielt, und dann durfte ich immer im Huckepack meine Stücke mitspielen. Verlag Forberg, der ist inzwischen pleite, und ich habe das gemacht '78.

Das war die große Transkriptionsphase. Strawinsky, Bartók und Mussorgsky, und dann habe ich noch eine vierte gemacht mit der Wiener Schule. Also mit Satie und Schönberg und Cowell, das ist der erste Clusterkomponist. Insofern ist das ganz wichtig. Als Bartók sein Stück schrieb „Im Freien", da hat er Henry Cowell geschrieben, ob er seine Technik, das Clustern, verwenden darf.

5.9.1. Sinfonie II, „Jerusalem".

B: Das war ein Auftrag von dem Orchester aus Mannheim. Die haben dort eine wunderbare Konzerthalle, die heißt der „Rosengarten", und der Dirigent war Jun Märkl, ein Halbjapaner, und ich wollte – das war mein Wunsch – das mit Bariton machen. Eigentlich ist ja das die 3. Sinfonie, aber das En Karem-Concerto, das habe ich nicht so gerechnet, weil es ja eigentlich die Bearbeitung eines Klavierwerkes ist, und die 1. Sinfonie ist ja eigentlich der Korczak, obwohl da auch wieder ein Stück Bearbeitung drinsteckt, aber

[715] Reger, Max: *Symphonische Phantasie und Fuge, op. 57;* sog. „Inferno"
[716] Mussorgsky, Modest: *Bilder einer Ausstellung, Orgelfassung von O. G. Blarr.* Forberg, Bonn o. J.

auch nicht so viel wie im anderen. Hier also alles neu erfunden. Es sind dann zwei Sätze, weil der Psalm 117 ja auch ein Zweiteiler ist. Das ist eine ziemlich große Besetzung, zwei Harfen, fünf Hörner und Bariton. Altstimme mezzo geht auch. Es gab zwei Aufführungen in Mannheim. Der erste Teil wurde gespielt vom Sinfonieorchester Düsseldorf, und ich habe das Ganze in Japan einmal dirigiert zum Religionsfest. Ja, das waren die beiden Aufführungen. Dann gibt es eine Bearbeitung für Orgel, die Du ja kennst.

Dann haben wir noch eine Fassung gemacht, die hast Du ja auch gespielt, mit Schlagzeug. Damals habe ich Strawinsky verstanden, der immer gerne von einem Stück verschiedene, wie soll ich sagen, Recyclings gemacht hat. Man kann ja nicht ständig neue Sachen erfinden. Es gibt vielleicht Komponisten, die das können … Henze vielleicht.

5.9.2. Osteroratorium „Wenn Du auferstehst... wenn ich aufersteh'"

B: Das war dieser Auftrag aus Mannheim zur geistlichen Woche, das ist schon ein ganz wichtiges Stück. Da gibt es drei Teile. Der erste Teil ist im Alten Testament. Es geht bei Ostern ja immer um den dritten Tag, „Auferstanden am dritten Tag", was ist mit dem Tag drei eigentlich los? Und da hat es mich sehr interessiert, dass nach jüdischer Auffassung dieser dritte Tag eben schon der Ostertag ist, der Tag des Lebens. Im Judentum heiratet man am dritten Tag, das ist der jom shlishi, der Dienstag.

K: Ja, aber was ist denn am ersten, zweiten Tag? Am dritten Tag von was?

B: Der Schöpfung: Gott schafft, erst mal kommt was, und am dritten Tag trennt er Wasser und Erde und die Bäume kommen. Er trennt Wasser und Erde und sagt „tow" – gut. Und dann bringt die Erde alles hervor am dritten Tag, weil das der einzige Tag ist, wo er zweimal „gut" sagt. Er sagt „tow" auch für Bäume, und darum hat man das im Judentum gedeutet, es sind zwei, er und sie, sie und er, und die müssen gegenseitig „tow" zueinander sagen. Es gibt z. B. die Geschichte zur Hochzeit von Kanaan, und es war der dritte Tag bei Johannes – Jesus war auch da und es war eine Hochzeit, und es war der dritte Tag. Da gab es Ausleger, die haben gesagt, das ist bestimmt der Heilige Geist und die Trinität. Aber das ist Quatsch, es ist der dritte Tag im Schöpfungsablauf, also der Tag, wo geheiratet wird. Darum musste ich anfangen mit dem dritten Tag aus der Schöpfungsgeschichte.

Und dann gibt es noch einen ganz wichtigen Text. Der hat die Antwort auf viele quälende Sachen. „Ich lege vor euch hin den Weg zum Leben und den Weg zum Tod. Wenn ihr das Gesetz haltet, werdet ihr leben, wenn nicht, werdet ihr sterben. Auch wenn …" Bundeskanzler Schmidt wollte ihm immer schreiben, er hat dann gesagt, er könne an Gott nicht glauben, denn er hat Ausschwitz zugelassen. Das ist alles Quatsch, Ausschwitz ist doch nicht vom Himmel gefallen! Das haben denkende Menschen gemacht! Es haben Bürokraten gemacht, Soldaten, das gab einen Befehl, der wurde ausgeführt. Das sind alles ganz simple – insofern hat die Hannah Arendt recht, die sagt, die Banalität des Bösen. Es sind banale Vorgänge, es sind bürokratische Dinge, die da abgelaufen sind. Einer hat einen Plan gemacht, hat ein KZ konstruiert. Dann wurde eine Baufirma geordert. Es war alles stinksäuisch normal, furchtbar normal, und herausgekommen ist eine Todesfabrik, gut, es bekommt später eine mythische Dimension, aber es ist das Entstehen, die Straße des Bösen. Ihr habt die Entscheidung: da geht's zum Tod, da geht's zum Leben. Das wollte ich am Anfang schreiben von meinem Oratorium, deswegen ist das da drin.

K: Wo ist dieser Text? Im Alten Testament?

B: Ja, das ist im Alten Testament, im 1. Buch Mose, ich müsste nachschauen. Das ist ganz elementar. Das Libretto, das kann ich dir geben. Und dann gibt's immer moderne Gedichte, auch weil ich da nicht nur Bibel haben wollte, sondern auch Gegenwartstexte.

Dann kommt der zweite Teil. Die Sache mit Jesus. Der ist dann im Grab und draußen sitzt die Maria und weint. Das ist ja die Geschichte, die immer verschwiegen wird, dass die Weiber Wache halten. Gut, sie war nun die große Geliebte des Herrn und hält da Wache mit ihren Freundinnen. Da singt sie einen Text, „Per sempre", ein unglaublicher Text von Ungaretti. Da ist seine Frau gestorben oder was, also „Per sempre", und immer bin ich bei dir, das lege ich der Maria in den Mund, und dann kommt diese Ostergeschichte. Da ist dann auch ein Text von der Rose Ausländer: „wie wir reden leise mit dem Auferstandenen". Ostern ist ja alles sehr leise. Gut, es gibt dann da mal ein Erdbeben und der Stein rollt weg. Muss ja einen Grund dafür geben, dass der Stein wegrollt, was da ja nicht ungewöhnlich ist. Es gibt da viele Erdbeben. Die Himmelfahrtskirche am Ölberg ist ja fast eingestürzt. Das ist sehr – zumindest nicht unwahrscheinlich. Also, es gibt diesen Text von der Rose Ausländer. „Denn am dritten Tag ist ja dann auch diese auferstanden", und dann kommt auch der wunderbare Text von der Ingeborg Bachmann, „Wenn ich aufersteh, wenn Du auferstehst, oh wie wunderbar, dann wird es eine Auferstehung für alle geben." „Wenn ich aufersteh, wenn du auferstehst …", dann hängt der Hammer! Dann hängt der Henker vorm Tor und der Hammer sinkt ins Meer. Ist das unglaublich! Was ist das für ein Bild? Stalin, der Hammer sinkt ins Meer – ist doch toll! Das Ganze wird dann auch sehr fröhlich, österlich.

Ja, und dann kommt noch – ein Kinderchor tritt da auf mit so einer Klezmermusik. Das ist das Lied vom Lämmchen, was in der Pesachnacht gesungen wird. Diese Geschichte, der Ochse säuft das Wasser, das Wasser löscht das Feuer, und der Schlächter, der den Ochsen getötet hat, wird vom Tod geholt, aber am Schluss kommt der Chef und holt den Tod ab. Der Tod wird weggenommen, das ist ja unglaublich – … Hund frisst die Katz und irgendwie fressen sich alle gegenseitig. Und Gott kommt und frisst den Tod … Das kommt dann so als folkloristisches montiertes Teil so rein. Ostern hat mich sehr beschäftigt. Wir haben's auch in Düsseldorf gespielt. Da gab's eine Aufführung, die Mannheimer sind gekommen und haben es hier gespielt. Davon gibt es auch eine CD, schlecht verkauft. Ich habe gedacht, es würde eine Chance haben. Es war vom Orchester her besonders konstruiert, weil es drei Ensembles hat. Also wie ein mehrchöriges Konzert von Venedig. Der große Chor hat ein Saxophonquintett und die Solisten haben drei so Blechmänner, ein Glockenturm und noch ein Glockenturm und hinten ist dann die Orgel, auch mit ein paar Trompeten. Dann mit Saxophonquartett und Flöten, fünf Flöten. Also keine Streicher, neu zusammengesetztes Instrumentarium … also, das ist die Ostergeschichte.

6. Werke nach 1999

6.1.0. Al har habajit, für große und kleine Orgel in St. Sebald bei Nürnberg.

B: Nein! Das ist eine interessante Sache. Da gab's den Werner Jakob, der ein ganz phänomenaler Musiker war, in Sebaldus in Nürnberg. Der hat auch ganz viel Neue Musik gemacht, ganz erstaunliche Dinge komponiert, und der hatte einen guten Draht zum BR und macht ab und zu solche Machtmusiken. Und da ging es um Raumklang, und ich war damals zugange mit dem Problem: Hat der Tempel in Jerusalem eine Orgel gehabt?

K:Der jüdische Tempel?

B: Ja, bzw. der salomonische Tempel, der zweite Tempel, und natürlich hat er eine Orgel gehabt, es wird zwar bestritten von einigen Puristen, aber es ist klar – das Organon, so

heißt das im Griechischen, also einfach Werkzeug, und Organum bei den Lateinern, und Organon ist, wenn man die hebräische Bibel in der griechischen Übersetzung liest, weil die hebräische Bibel musste ja griechisch übersetzt werden noch vor der christlichen Zeit, weil die meisten Leute ja Griechisch sprachen. Und da hat man auch Cordis et organon, also mit Saiten. Cordis und Organon, also, es heißt, die von Ktesibios erfundene Orgel gab es schon längst auf dem Tempel, denn alles, was pfeifen und dudeln konnte, wurde da gestiftet und benutzt. … es gibt bei Josephus Flavius nicht diesen Hinweis, als der Tempel brennt, aber bei Feuchtwanger, der den Tempelbrand sehr dramatisch schildert – die Tausendstimmige brüllte auf und man hörte den Pfeifenschall runter bis Jericho, also 30 km … ich weiß nicht, wo er das herhat, aber da er nichts schreibt, was nicht irgendwie historisch abgesichert ist – ich suche diese Quelle eigentlich immer noch. Und ich habe die hebräische Großmutter der Musikologie befragt, Edith Gerson-Kiwi.[717] Und die sagt, natürlich haben die eine Orgel gehabt. Also Orgel.

Dieses Stück ist für große und kleine Orgel, weil wir nun nicht ganz genau wissen, wie groß war denn diese Orgel nun eigentlich. Das ist wirklich ein Phänomen. Es gibt eine arabische Zeichnung von einer Orgel, je nachdem, wie man sie liest – ist ja immer die Frage, wie man sie übersetzt –, müssten das ziemlich große Teile gewesen sein. Und es gibt, das kann ich jetzt nur vom Hörensagen wiedergeben, es gibt eine Kriegskunst, wo man eine Orgel auf Räder gesetzt hat, vermutlich mit ziemlich großen Membranen, also Zungenstimmen, mit Hochdruck betrieben worden, und die Orgel wurde auf Räder gestellt und dann mit so einer ganzen Kompanie Soldaten nach vorne geschoben, und dann brüllte das Ding los und der Feind hat sich erschrocken und ist abgehauen. In die Flucht geschlagen. Das heißt also, mit einer Orgelmaschine, große Orgel – wenn die Maße richtig interpretiert wurden, ist sie neun Meter hoch gewesen. Muss man sich mal vorstellen, das ist eine Wand, die kommt da angefahren und die produziert einen großen Krach. Sie haben dann also eine Technik gehabt, um durch Winddruck wirklich lauten Krach zu erzeugen.

Und das korrespondiert nun wieder mit dem alten Bericht über die Orgel in Chichester – Worchester, wo man sagt, die Orgel hätte so eine gewaltige Erschütterung ausgelöst. Ich meine, die Leute waren ja nicht zimperlich, die kannten ja auch laute Klänge; Glocken gab's ja schon, und unter Glocken, das ist schon 'ne ganz schöne Phonstärke, einige Dezibel … – also, diese Orgel Worchester ist so laut, man habe mit den Handflächen die Ohren zuhalten müssen, so laut hat die Orgel Gebrüll gemacht. Das heißt also, der Schalldruck, also auch die Winddrücke, die da verwendet worden sind, sind beträchtlich, und die Orgel auf dem Tempel in Jerusalem – das ist die Frage: War das so ein kleines, armes Ding oder 'ne große Brüllmaschine? Die Orgel ist auch, das ist mehrfach belegt, auch bei Ktesibios ist sie als handzahmes Hausörgelchen benutzt worden, wo also mehr so Vögel nachgemacht wurden … Das heißt, die Orgel hat ein doppeltes Gesicht, das ist interessant, in dieser Frühzeit schon. Sie ist das zarte Instrument, das man in den Arm nehmen kann, also 'ne kleine Portativorgel, zu der man singen kann, einfach handliches Format – Kammermusikformat. Und dann ist die Orgel die große Maschine, was auch in der Romantik das Faszinierende war, als sie wieder die großen Brüllmaschinen konstruiert haben, wo dann die Orgelreformer gesagt haben, um Gottes Willen! Weg von dieser Brüllmaschine und mal wieder zurückgehen – nun, diese Orgel ist ja auch ein großer Sound. Ist ja nun nicht so, was dieser blöde Adorno gesagt hat, die ‚hüstelnden Barockorgeln'. Ich werde das nie vergessen. Er spricht von ‚hüstelnden Barockorgeln', ich weiß nicht, was er hat – was versteht er von Orgeln oder welche Orgeln hat er denn da wohl gehört?

[717] vgl. S. 307

K: Na ja, so ein Regalchen[718] in der Ur-Intonation … das klingt schon ein bisschen …

B: Ja, gut – aber 'ne Orgel mit 'ner Posaune, das kann auch eine kleine Posaune sein, aber das ist schon immer ein gesunder Sound. Und wenn die Mixturen bis oben rauf gehen, das ist doch wirklich … der ganze Frequenzbereich kommt da in Schwingung. Also, diese Diskrepanz zwischen großer Orgel und kleiner Orgel spielt in dem Stück eine Rolle. „Al har habajit" ist natürlich der Tempelberg; har ist der Berg, baijt ist das Haus; das ist der Berg des Hauses, das Haus des Herrn, und auf dem Tempelberg ist natürlich eine Orgel, eine Magrepha oder eine … in Hebräisch heißt es …

K: In Hebräisch heißt es Magrepha?

B: Das ist Aramäisch.

K: Ah, das ist Aramäisch.

B: Ugave ist die hebräische Bezeichnung. Also, diese beiden Orgeln sind hier zusammen, die kleine und die große, und die Sätze sehen so aus: Das Erste ist die Magrepha, also, da schreit die Orgel los. Die kleine und die große schreien gewissermaßen um die Wette. Und dann gibt es einen anderen Satz, der heißt „Near Eastern Counterpoint", wo die polyphon spielen, also nicht Fuge oder Ricercar oder so, sondern so polyphon, wie man eben Musik dort unten hört. Da singt einer einen Psalm oder eine Sure, in Jerusalem, da singt einer von seinem Türmchen durch die Lautsprecher natürlich eine Sure und in 'ner anderen Gegend singt ein anderer auf einem ganz anderen Ton. Der eine ist ein ganz hoher Tenor und der andere ist ein ganz tiefer Bass, und so kommt eine interessante Polyphonie zustande … so ist das immer gewesen, weil die Menschen nun mal unterschiedliche Stimmen haben und jeder hat seine Tonart. Und so gibt es eine Polyphonie, und das ist dieser Near Eastern Counterpoint, wie die kleine Orgel und die große Orgel, polyphon, also verschiedene Stimmen mit irgendwelchen arabischen Tonarten oder nahöstlichen Modi … ach, weiß jetzt nicht, welche, nicht Dur oder Moll, auch nicht Dorisch oder Phrygisch, sondern eine orientalische Tonart, die das Intervall der Oktave nur als zufällige Bildung kennt und nicht als Ordnungsprinzip, wie wir es aus dem Abendland gewohnt sind. Ein dritter Satz ist dann über die Vögel.

K: Mhm, da haben wir dann ja alles wieder beieinander.

B: Denn auf dem Ölberg gibt es eine unglaubliche Fülle von Vögeln. Das ist wirklich faszinierend – es gibt heimische Vögel und es gibt eben Wandervögel, die ziehen durch, und das muss man sich immer wieder klar machen: Dieses ganze Gebiet um den Jordangraben – von Norden nach Süden geht's übers Tote Meer und dann … endet nachher im Roten Meer. Elat und Akaba, das ist ein Vogelzuggebiet par excellence, da kommen die Vögel von Masuren und Dänemark und ich weiß nicht woher, Finnland und Norwegen, und fahren durch den Jordangraben und rasten dort oder bleiben, oder einige nisten und einige sind Residenten, die wohnen da. Auf jeden Fall gibt es eine reiche Vogelwelt, die natürlich zur Zugzeit besonders faszinierend ist. Auf dem Tempelberg, wo immer ein Plätzchen ist, lässt sich ein Vogel nieder. Und so habe ich es mir vorgestellt auch auf dem Ölberg – Jerusalem ist ja von Bergen umgeben, ist ja die Stadt auf dem Berg im Tal … also überall Vögel, und so gibt es auch eine große Vogelpolyphonie und – … ach so, ich weiß schon, und der vierte Satz, das ist ein Tanz, eine SimChat Thora Polka, die habe ich abgeschrieben aus dem En-Karem-Concerto , und da habe ich denen auch die Partitur gegeben, weil ich dachte, das könnte sehr lustig sein, die jüdische Volksmusik zu machen, aber das Stück gehört eigentlich nicht da rein. Nur, ich hätt's gut gefunden, ich wollte so ein lustiges Stück am Ende haben, denn diese anderen – Magrepha und auch

[718] Regal = Zungenregister mit sehr kurzen Bechern; daher schnarrende, näselnde Tongebung

Vogel und auch dies Counterpoint – sind fast abstrakte Stücke, die also keinen erkennbaren Beat haben, und das fehlte mir da irgendwie. Ein Stück sollte einen guten Puls haben, und so kam ich auf den Tanz.

K: Uraufführung Bayrischer Rundfunk.

6.1.1.Lischuatcha kiwiti - Sei willkommen

B: In der israelischen Zeit, also in der israelischen Geschichte – dieser Willkommensspruch,, „baruch haba bischem adonai“, gesegnet sei im Namen des Herrn, so wurde man jedes Orts begrüßt. Das ist dann auch diese Doppeldeutung im Advent, das berührt sich dann mit dem Einzug in Jerusalem, das mischt sich auf eine ganz merkwürdige Art und Weise. Und in diesem Orgelstück war das dann auch so gemacht, dass einerseits die Form des Chorals da ist …

K: Den du dann koloriert hast.

B: Und dann gibt es da diese Stelle– wo es immer mehr zum Krach wird, wo das Volk anfängt zu schreien.

K: Ist ein schönes Stück.

B: Das ist irgendwo gedruckt …

K: Das hast du, aber da gibt es zwei, drei Fassungen.

B: Ja, der Uli[719] hat eine bequemere Fassung gemacht, und das ist aber bei Gravis gedruckt.[720]

K: Ich spiele lieber aus dem Manuskript.

6.2.0. Josef Süß Oppenheimer, Oper für zehn Sänger und zehn Spieler

K: Aufgeführt durch das Theater Kontrapunkt, das damals noch sehr aktiv war. War das nicht in der Kreuzkirche?

B: Ja, die haben eben da ’ne richtige Tournee gemacht: Münster, Köln, Bonn, Koblenz und wo die überall gefiedelt haben. Das Thema Jud Süß war plötzlich da – es gab drei Opern, glaube ich, ich habe jetzt die Kollegen nicht präsent. Auf jeden Fall weiß ich, dass in Bielefeld eine Oper mit Jud Süß gespielt worden war und noch irgendwie ein Theaterstück, keine Oper. In Stuttgart bin ich dann auch gewesen. Ich fand alle Darbietungen ziemlich schlecht, nicht um den Kollegen was anzudichten, sondern das Problem ist dieses: Wir kennen den Jud Süß durch den Roman von Feuchtwanger. Und Feuchtwanger ist ein unglaublich toller Erzähler, wie ich finde, und nicht nur ein guter Erzähler, sondern er hat alle seine Themen durch umfangreiche Forschungen vorbereitet und sich schlau gemacht über den historischen Hintergrund. Er muss ein phänomenales Gedächtnis gehabt haben und auch eine beträchtliche Bibliothek; was er alles zu seinen Romanen – ich kenne einige, allerdings nicht alle – was er da zusammengetragen hat, auch zu Josephus Flavius, das ist so immens, und im Falle von Jud Süß auch. Natürlich hat er die Begabung, daraus einen Roman zu machen. Es ist fesselnd zu lesen, egal was man nimmt, die Jüdin von Toledo oder sein Buch über Goya, das ist alles wirklich ganz toll, aber auch sehr vielfältig, sehr vielschichtig. Es laufen verschiedene Schichten nebeneinander. Da läuft die jüdische Schicht, da läuft die Schicht des Genussmenschen,

[719] Ulrich Leykam, vgl. Anm. S. 470
[720] Tatsächlich bei Are-Musikverlag erschienen, Mainz 2000

des barocken Fürsten, des Emporkömmlings, da ist dann die Schicht des Merkantilismus, der ja auch eine große Rolle spielt in der Zeit – dass die Leute jetzt auch Geld verdienen wollen, das hat ja schon kapitalistische Züge. Das heißt, aus dem Roman kann sich im Grunde jeder bedienen, und das Problem war für mich hier, nun etwas zu machen, das in irgendeiner Form der Vielschichtigkeit des Romans gerecht wird. Nicht umsonst ist zum Beispiel der Film von Veit Harlan so bekannt geworden, weil der alles, was irgendwie positiv jüdisch ist, einfach weggelassen hat. Und dann wird eben der Jud Süß als ein eiskalter Geldmensch und Weiberverführer beschrieben, was natürlich damals in den Kram passte, Propaganda gegen die Juden gemacht. Das kann man alles aus dem Roman rauslesen, aber dass der Jud Süß nachher zu einem frommen, zu einem wirklich frommen Mann mutiert, der nicht sich loskaufen will, es ist rührend zu sehen. Da kommt ein katholischer Geistlicher, Gefängnispfarrer, und sagt, er kann wenigstens sein Seelenheil retten für später, sterben muss er, das ist klar, und dann kommt der evangelische und macht auch seine Bemühungen, und ich glaube, er deutet sogar an, vielleicht werden wir es irgendwie hinbekommen, dass er seinen Hals retten kann … er ist aber so weit, dass er sagt, ich habe gesehen. Er hat seine Tochter ans Messer geliefert, die er geheim gehalten hatte, das ist auch eine ganz tolle Geschichte. Das wird meistens alles weggelassen und wird dieser Vielfalt bei Feuchtwanger nicht gerecht.

Das war mein Problem: eine Bilderfolge zu finden, die einmal der Vielschichtigkeit des Romans gerecht wird und die auch auf den jüdischen Skropus hinläuft. Er will als frommer Jude sterben – er hätte ja seinen Hals retten können, will er aber nicht mehr, wie er einsieht, dass er sein Leben so zerstört hat und verwirkt hat, und er stirbt ja dann mit dem „Schema Israel“ am Galgen. Da berührt sich das auch mit der Passion. Das war mir wichtig. Natürlich, die Weibergeschichten, das musste ja auch gezeigt werden, und das haben die im Grunde toll gemacht, diese Truppe. Und kompositorisch war es natürlich so, das war ja eine Wanderbühne. Durfte nur ein kleines Orchester sein. Ich wollte auch die Nähe zum Barock haben. Es gibt ja auch durchaus barocke Tänze. Wo man einerseits dieses Zeitkolorit reinbringen möchte, aber andererseits, völlig klar, es Neue Musik von jetzt ist. Also von der Instrumentation her, wie kann man mit zehn Musikern, wie kann man da eine große Farbenvielfalt herstellen? Indem zum Beispiel ein Klarinettist auch Saxophon spielt, was ja nicht immer, aber sehr oft der Fall ist, habe ich einen Klarinettisten, der zugleich verschiedene Saxophone spielt, Sopransaxophon, Altsaxophon, das gibt ungeheure Farben, der auch Klarinette spielt oder Bassklarinette, der hat um sich herum einen Haufen Instrumente. Wie die alten Stadtpfeifer oder die Schützen in der Weihnachtshistorie, die alle möglichen Instrumente um sich herum hatten, und was gebraucht wurde, wurde hochgehoben und gespielt, also so auch hier verschiedene Instrumente. Ich hatte dann auch das Akkordeon benutzt, weil ich ja kein Klavier wollte, damit man mobil ist. Es sollte ja ein mobiles Orchester sein, das habe ich dann später in der Instrumentierung der Schütz-Historie voll ausgekostet … oder ein Flötist, wenn der wirklich gut ist, kann er eben auch eine Bassflöte spielen oder eine Pikkoloflöte, nicht immer nur die große Flöte, und moderne Musiker können das. Das war auch schon sehr spannend. Das Einzige, wo kein Multi-Instrumentalist war: Geige. Na ja, so Klezmermusik mit Geige und Bass und Akkordeon und Posaune, das ist so ein bisschen diese Klezmer-Besetzung. Und dann gibt's natürlich allerlei Schlagwerk, es gibt Marimba, ich weiß gar nicht mal, ob es Pauken gab. Hier fing die Komposition schon bei der Zusammenstellung schon des instrumentalen Ensembles an. Über die Schwierigkeiten des Librettos haben wir schon gesprochen.

K: Ja, ich finde das sowieso schwierig, auch wie du das gerade geschildert hat, weil ja Oper doch – das ist schwierig, etwas so zu transportieren über die Rampe, dass die Leute auch verstehen. Differenzierte Sachen kommen nur schwer rüber.

B: Das muss schon sehr plastisch gemacht werden. Aber das haben die, glaube ich, sehr gut gemacht.

K: Okay, da muss man noch mal genauer gucken, da ist ja auch eins der größeren Werke. Ist es dann bei diesen Aufführungen geblieben?

B: Es waren neun oder zehn Aufführungen. Und das ist schon relativ viel, da brauche ich nicht meckern.

K: Das war so eine richtige Serie.

B: Es gab noch einen Plan in Kassel, das hat sich dann aber nicht realisiert. Dafür war es dann aber bene, weil es eben kein großes Ensemble war, sondern eben ein Kammerensemble. Aber ich muss auch noch dazu sagen, hier guckt wieder ein bisschen Strawinsky durch, denn Strawinsky nach dem Krieg – mit großem Orchester war gar nichts, aber so Wanderbühne, also, was hat er gemacht? Die Geschichte vom Soldaten. Auch mit den kleinsten Möglichkeiten, eine Geige, ein Bass, da haben wir schon mal die Streicher. Eine Klarinette, dann ein Cornett und dann eine Posaune und ein Trommler, ich weiß nicht, Fagott ist noch. Also zwei Holzbläser, zwei Streicher, das ist der ganze Apparat – Feierabend. Da ist das Nötigste gewissermaßen aufgeboten, das hat mich auch ein bisschen inspiriert.

K: Auch Manuskript oder Verlag?

B: Das ist zwar gedruckt, aber kein Verlag. Das Verhältnis zu dem Verleger war dann auch zerrüttet … schwierig, wenn man Textverhandlungen hatte.

6.3. I met Josquin, Anmerkungen zur Aufführungspraxis alter Musik

B: Ja, dahinter steckt natürlich der Titel von Morton Feldman “I met Heine”, das ist so ein typisches Stück von Morton Feldman, das ich auch bei ‚3 Mal Neu’ aufgeführt habe. Das hat mich sehr beeindruckt, ganz leise ist das … das sind immer diese Stücke …

K: Ja, die dauern immer ewig.

B: Manche, die dauern Stunden, aber dieses ist erstaunlich kurz. Geht, glaube ich, nur eine Viertelstunde.

K: Und wen hat der getroffen?

B: Heine! Heinrich Heine. Er hat den Heine getroffen, und „I met Josquin in Beijing“, also, ich war in Peking, weil ich dort wegen Schlaginstrumenten und Glockentechnik unterwegs war auf so einer Rundreise nach Russland und Sibirien.

K: Und dann bist du einfach weitergefahren.

B: Ja, da bin ich einfach weitergefahren, das konnte man im Anschluss. Das war schon toll, aber interessiert haben mich diese chinesischen Glockendinger, die man hier nicht kennt, das sind unglaubliche Glockenspiele – also diese Gestelle, die vier, fünf Meter hoch sind.

Wir kennen solche Glockenspiele mit Glöckchen dran, aber da, das sind richtige Glocken, die auch verziert werden und so, das ist eine Palastmusik von einer unglaublichen Kraft – das wurde dann ja draußen im Freien gespielt. Oder im Tempel konnte man ja die Türen und Fenster weit aufmachen, schon fast Scheunentore, das ist eine faszinierende Sache. Und dieser Josquin hatte mich immer begleitet, immer. In China bei dieser chinesischen Musik … das Hoforchester wurde ja ausgestellt, es gab dann so Gruppen wie diese Consorts bei uns, die alte chinesische Musik aufleben lassen. Kleine Ensembles … ich

weiß gar nicht, wieso ich diese chinesische Musik in Verbindung brachte mit Josquin, ich kann das nur vermuten, dass ich dort diese chinesische Musik gehört habe, die mit vielen Verzierungen gearbeitet hat, und komischerweise hatte ich zufällig eine Sendung gehört, wo ein englisches Ensemble, ich habe jetzt vergessen, wer das war, alte Texte gesungen hat Und die haben mit Verzierungen gesungen.

K: Wir singen immer, was da steht.

B: Wir singen, was da steht, und das ist wahrscheinlich falsch. Wir haben das als A cappella-Musik genommen oder als Kantoreimusik oder Kammermusik, aber man muss sich immer wieder klar machen: nein, das sind Palastkapellen gewesen, mit professionellen Sängern, und die haben in der Regel solistisch gesungen.

K: Ja, davon gehe ich auch aus, das ist ja bei der Marienvesper auch so.

B: Ja, und diese Solisten haben dann auch alle Verzierungstechniken drauf gehabt. Da habe ich eine Inszenierung gehört, da habe ich Bauklötze gestaunt, das klang wirklich „Near Eastern Counterpoint“, wie ein Kontrapunkt aus dem Nahen Osten. Es gab ganz verrückte Dissonanzen oder Heterophonien … das war ganz spannend und ich habe gedacht, so müsste man das eigentlich machen. Und als jetzt die Anfrage vom Altstadtherbst kam, zusammen mit den tollen Ensembles, mit den „Singerpurs“ aus München zu machen … das sind sechs Solisten und vier Flöten, also, da kann man natürlich die Kolorierung machen bis zum Gehtnichtmehr. Und ich habe dann eine Motette, ein zehnstimmiges Werk von Josquin gesucht, und dann haben die sechs Stimmen gesungen und vier haben sie gespielt, solche Mischungen hat’s auch gegeben.

K: Weißt du noch, welches Werk das war?

B: Da müsste ich nachschauen … also, es gibt real zehnstimmige Stücke von ihm.

Ich hatte ja für die Kantorenbibliothek den ganzen Josquin angeschafft, eine Ausgabe aus den Niederlanden, die es inzwischen gar nicht mehr gibt, ich glaube, auch keinen Neudruck, und da habe ich auch gebuddelt, bis ich real zehn Stimmen fand. Ich kann’s nachsehen … Also, er hat meist nur ein Gerüst komponiert, Fachwerk gewissermaßen. Er hat die ausführliche Dekoration den anderen überlassen, die gab es ja so nicht.

K: Das ist wirklich eine ganz spannende Frage.

6.3.1. Bearbeitung von Heinrich Schütz „ Die Weihnachtshistorie“

K: Da käme jetzt auch der Schütz, die Weihnachtshistorie.

B: Das war eigentlich eine Frucht der Oper „Jud Süß“ mit wenigen Instrumenten. Wie kann man die Multiinstrumentalität einzelner Künstler benutzen? Bei Schütz ist wichtig zu wissen, dass die Musiker alles spielen konnten. Die hatten eine Posaune, eine Geige und eine Flöte vor sich liegen, und immer, wenn was gebraucht wurde, haben sie das aufgenommen und getrötet. Heute kann man von keinem Posaunisten verlangen, dass er auch Geige spielen können muss oder Blockflöte, bei Schütz ist das so. Die Intermedien sind immer ein anderes Instrument, die Engel gehen mit Geigen genauso mit Violetta, die Hirten haben Flöten, die Priester natürlich Posaunen, und der König hat die Trompete, und der kommt nur einmal vor. Also würden wir nach heutigen Begriffen jedes Mal einen Musiker engagieren. 14 Musiker. Aber es werden eigentlich nur zwei gebraucht, natürlich die Generalbassgruppe dazu. Und da habe ich mir gedacht, verflixt noch mal, man muss irgendwas erfinden, dass man weniger Instrumente braucht. Man muss aber das Problem lösen: Wie kann ich der Gruppe, die da gerade verhandelt wird, einen unverwechselbaren Sound verpassen? Das ist die völlig logische Praxis bei Schütz:

Posaunen, der König Trompete, gar keine Frage. Da brauch ich gar nicht nachdenken und jede Gruppe hat ihren eigenen Instrumentenvorrat.

Da habe ich jetzt eine kleinere Gruppe genommen, es gibt nur zwei Geigen, Klarinette, Saxophon und eine Harfe und ein Akkordeon. Ich wollte auch eine mobile Genossenschaft haben. Mein Traum war immer, im Krankenhaus zu spielen, so auf dem Gang, und da kann man ja nicht immer eine Orgel mitführen. Also wurde der Generalbass vom Akkordeon gespielt, das fand ich ganz faszinierend. Ich will auch gerne zugeben, dass vielleicht Henze dahinter steckt, er hat da eine Instrumentierung gemacht, „Die Rückkehr von Ulysses", die wurde in Köln mal gespielt, meine ich.

K: Ist das mit Akkordeon?

B: Ich bin mir nicht sicher, aber ich meine, es ist mit Akkordeon. Und dann oben als einziges Streichinstrument die Viola d'amore. Ich meine, es wäre Akkordeon als Generalbassinstrument. Wenn nicht, dann habe ich's erfunden, dagegen habe ich auch nichts. Die Harfe spielt dann, wechselt sich ab, wenn der Engel singt. Bei den Intermedien und bei den Evangelisten, das wird natürlich mit Akkordeon gespielt, die Harfe macht den Generalbass für die Intermedien, den Engel oder Priester, je nachdem. Das wird jetzt gedruckt, beim Strube-Verlag[721]. Das ist auch ein paarmal gespielt worden, auch in München zweimal, hier hat jemand es neulich in den Fingern gehabt, hat es aber nicht gemacht. Ist natürlich nicht ganz so leicht, einen Klarinettisten zu finden, der auch Saxophon spielt. Die andere Schwierigkeit ist natürlich die, dass, wenn man in kalten Kirchen spielt und ein Instrument länger nicht gespielt wird, es sich arg verstimmt. Also müssen wir wahrscheinlich nur auf Krankenhausflure ausweichen.

6.4. Loving memory

B: Also, die „Loving memory" ist ein Stück auf den Tod meiner Frau, meiner ersten Frau, das ist für natürlich für zwei Bassethörner, weil die Bassethörner in Mozarts Requiem die einzigen Holzbläser sind, und es kommt, aber sehr versteckt, eine Anknüpfung an die Requiemsmelodie, das spielt da eine Rolle, es arbeitet auch mit Mikrointervallen, mit Schwebungen, mit eng gelagerten Schwebungen der beiden Bläser.

K: Das machst du doch sonst gar nicht.

B: Nein, eigentlich nicht, das ist aber hier sehr naheliegend. Je mehr Instrumente sind, je unwirksamer wird es. Mit zweien kann man das sehr wirksam machen.

K: Finde ich einen wichtigen Gesichtspunkt, das stimmt.

B: Ja, ich habe jetzt gerade eine Partitur bekommen mit ganz schnellen Tempi und ständig Viertelton hoch, Viertelton runter, und es ist alles Quatsch, es wird niemand hören können. Wenn also zehn Instrumente jetzt und schnell und dann und dann – wie soll ich sagen, hier einen Achtelton höher und hier einen Achtelton tiefer … das ist alles einfach Unsinn und wird als Unsauberkeit wahrgenommen, wenn überhaupt. So, nächstes Stück

6.4.1. Quatuor in honorem Olivier Messiaen

B: Das ist ein wichtiges Stück, genau die Besetzung, die Messiaen auch hat, das heißt Geige, Klarinette, Cello, Klavier, wie man weiß, eine zufällige Besetzung, weil er das damals da auf der anderen Seite von …

K: Görlitz war das doch.

---

[721] Heinrich Schütz:*Weihnachtshistorie in der Neuinstrumentierung von Oskar Gottlieb Blarr.* München 2012

B: Görlitz. Wobei das Klarinettenstück, das Solostück, ja schon fertig war, das hat er gefangen geschrieben, er hatte ja die Klarinette dabei. Messiaen hat eine riesige Rolle gespielt für mich, auch bis heute. Also die Denkweise. Auch als homo religiosus ist er ein großes Vorbild, er schreibt moderne Musik und ist zugleich Kantor und Organist ein Leben lang, Messdiener bis zuletzt, eigentlich also immer ein bescheidener Orgelmann, er hat da so einen Ehrensold bekommen von 80 Francs im Jahr, lächerlich – aber diese Orgelei war ihm sehr wichtig, und er hat das ja auch eingelöst, dass er sein Leben lang für die Orgel geschrieben hat. Man hat immer gedacht, jetzt ist die Orgel out und er schreibt nichts mehr, und dann kam plötzlich das „Livre d'orgue". Aber *jetzt* ist sie out, und dann kam doch noch das Stück über die Trinité und dann noch das lange Lied über die Saints sacréments. Ein viel glühenderes Bekenntnis zur Orgel und zur Liturgie kann man schon gar nicht verlangen.

Nun, das Stück – ich habe natürlich nicht Modi von Messiaen benutzt, das kann man nicht, so bestimmte Akkorde, die er geliebt hat, ich sag mal, irgendein Quartsechstakkord mit einer großen Sekunde oben drauf, also mit Tritonus und grundton, das ist ein Reizakkord, mit dem man sofort assoziiert: „Ah, Messiaen". Solche Akkorde muss man natürlich peinlichst vermeiden um nicht in eine Plagiatsrolle zu kommen. Also ist das, was ich damit gemacht habe, vom Ansatz her anders, das erste Stück „Canon ritmique" ein rhythmischer Kanon. Also nicht ein Tonhöhenkanon. Dass der Tonhöhenkanon auch eine Rolle spielt, sage ich nicht laut, aber es war ein rhythmischer Kanon. Das hat schon mal eine Rolle gespielt in meinem „Dream talk", also ein großes Orgelstück … aber hier kommt dann dazu noch ein literarisches Moment. Ich war nach langen Jahren wieder in Salzburg, wo ich zum Dirigierkurs bei Karajan und Dean Dixon war, und da hat die Christa Wolf vorgelesen aus ihrem Roman – irgendeine Geschichte, in der Krebskrankheit eine Rolle spielt, und das hat mich natürlich interessiert, weil meine Frau an Krebs gestorben ist. Dieser Roman beschrieb eine Szene, da wird ein Hauskonzert gespielt. Da spielt eine Klarinette, ein Cello, da spielt eine Geige, und das Klavier wartet die ganze Zeit. Es war also genau die Besetzung von Messiaen, in dem Roman von Christa Wolf, und die Einsatzfolge ist auch witzig. Es fängt trompetenhaft die Klarinette an, und das Klavier scharrt schon mit den Hufen und wartet, und so kommt in dem ersten „Canon ritmique" das Klavier erst ganz spät. Das ist natürlich, dass mich das damals sehr berührt hat, dass Christa Wolf das vorgelesen hat, sowieso in Salzburg … meine Frau, wir waren gerade verlobt, als sie mich da besuchte.

Also – das ein rhythmischer Kanon, natürlich Messiaen, der Rhythmiker hier, aber durch die Brille von Frau Wolf. Der zweite Satz ist dann eine richtige rhythmische Kette, die es so bei Messiaen gar nicht gibt. Eine Reihe, eins, zwei, drei bis zwölf – in der Zeit kommt das häufiger vor, in dem Requiem für Margret kommt ja auch eine große rhythmische Kette. Chains, also Ketten, und hier als Rhythmusketten, das ist Satz 2. Satz 3 ein kleines Magnificat: Die Bachkantate „Meine Seele erhebt den Herrn", das ist ja das Magnificat, hat am Schluss einen Choral, der neunte Psalmton als Schlusschoral, den habe ich hier genommen, er wird auch gewissermaßen auseinandergenommen in Zeilen und Tropierungen reingeschoben, … also der Bachchoral wird koloriert und tropiert, gedehnt, auseinandergerissen; einzelne Bachstimmen werden richtig benutzt, aber dann koloriert wie im Sinne Peking[722] … jeder spielt halt was dazu. Aber durch das ganze Gewebe scheint der Choral.

Und der Schlusssatz „Orni Prussiae", ja, ja, das ist jetzt ein polemisches Moment. Wenn man sagt, Vögel singen, sofort: „Oh, Messiaen", als ob er die Vögel erfunden hätte. Vor Messiaen gab es schon viele Vogelkomponisten, die man hier nicht kennt, zum Beispiel

[722] Anspielung auf „I met Josquin in Peking", vgl. S. 483

ausgerechnet aus Ostpreußen, Heinz Tiessen, das Amselseptett – ein großes Stück über die Amsel, was ein bisschen wie Richard Strauss klingt, aber das hängt nun damit zusammen, dass Tiessen so ein Nachfahre der Romantik ist. Aber immerhin, er hat Schritte gemacht in Richtung neue Musik. Und Joseph Tal, der von mir sehr verehrte Großmeister in Israel, der immerhin die elektronische Musik nach Israel brachte, der hat eine ganze Oper geschrieben mit elektronischer Musik. Der war ein Schüler von Tiessen und Tiessen war an der Akademie in Berlin. Nun ist Tiessen völlig unbekannt geworden. Aber bekannt wurde von ihm vielleicht das Büchlein „Musik der Natur", das ist bei Atlantis erschienen, wo er über den Amselgesang geschrieben hat. Auch über die Geschichte, das ist ein kleines Buch, wo bei Wagner, bei Beethoven überall Amseln vorkommen und natürlich bei ihm selber. Über Messiaen hat er, soweit ich weiß, nicht geschrieben, aber Messiaen auch nicht über Tiessen, obwohl er ihn ja hätte kennen können. Messiaen ist in vielen Dingen von selektiver Wahrnehmung, das muss man einfach mal sagen. Ich habe schon einmal angemerkt, dass er nichts weiß von der Rhythmuslehre des heiligen Augustin, das wundert mich total, wo Augustin nun nicht ganz unkatholisch ist, Messiaen ja doch sich selber manchmal sogar als katholischen Musiker begriffen hat. Also, Augustin kommt bei ihm nicht vor und die Vögel Ostpreußens auch nicht, Ostpreußen lag in Deutschland – die Deutschen mochte er nicht. So, und nach dem Krieg konnte man ja nicht nach Ostpreußen fahren, wo auf der Kurischen Nehrung die Vogelstraße ist, und die Vogelwarten sind in Wendenburg, und wo die Vogelstraße dann durchgeht. Die eine geht über die Türkei in den Jordan zum Roten Meer und dann nach Afrika, und die andere Straße geht nördlich. Vögel sehen ja immer, dass sie unter sich Land haben, die fliegen nicht gern über Wasser. Aber sie müssen ja übers Wasser, um nach Afrika zu kommen. Meer mögen sie nun gar nicht, also gehen sie bei Gibraltar lang, da können sie das Land schon sehen, da fliegen sie dann also aus Spanien raus und sehen da schon Afrika liegen, darum ist das so beliebt. Es gibt noch eine kleine Vogelstraße von Sizilien, weil sie dann Lampedusa haben, können sie nach Afrika, das ist auch eine Einwanderungslinie. Aber die großen Einwanderungslinien gehen über die Kurische Nehrung, und da ist dann Ostpreußen ein großes Vogelland. Einer der größten Vogelforscher ist da geboren, wo ich geboren bin, also in Bartenstein, da in der Nähe am Kinkheimer See, mein kleines Schmiededorf Sandlack liegt ja nicht ganz direkt am See, da wo unser Freund Tischler geboren wurde, und der hat ja die großen Bücher über die Vögel Mitteleuropas geschrieben. Einer der ganz große Ornithologen also, und das wollte ich akzentuieren, darum „Orni Prussiae", Ostpreußische Vögel. Diese Vögel … also den Buchfinken, den gibt's natürlich in ganz Europa, nicht nur in Ostpreußen. Es gibt keine typisch ostpreußischen Vögel, die sind überall in Europa, nur ich habe sie in Ostpreußen ganz nah wahrgenommen. Es mag auch einige Residenten geben, aber ich bin da nicht so sicher. Es war eben so ein Durchzugsland par excellence und somit auch ein Vogelland par excellence, die vielen Seen und die masurischen Sümpfe … die ganzen Teichrohrsänger und die Sumpfvögel haben da natürlich eine große Heimat gefunden. Darum an Schluss Orni Prussiae, um die Vögel Ostpreußens zur Geltung zu bringen –gegen den großen Meister Messiaen, wo alle Komponisten, wenn sie Vogel hören, Messiaen denken. Ein großer Komponist, der noch als Vogelkomponist zu entdecken ist, ist Haydn. Joseph Haydn ohne Vögel – kein Haydn. Er hat ja in dieser ländlichen Gegend gelebt und ist morgens immer spazieren gegangen – wenn man mal anfängt, da sensibel zu sein, was die Vögel und auch die Entenvögel alles für Musik produzieren und auch Intervalldinge äußern, da kann ein Musiker gar nicht anders, als sich davon beeindrucken zu lassen. Und ich hatte nun nicht mehr die Zeit, dieses zu erforschen, ich warte immer noch auf die gigantische Landschaft der Musikologen, aber die haben da noch keinen Nerv. Die haben das noch gar nicht entdeckt.

6.4.2. Das Heimweh des Walerjan Wrobel

K: Schaffen wir noch ganz kurz das „Heimweh des Walerjan Wrobel“?

B: Ja, das ist auch mit Vögeln – Wrobel ist ja ein polnisches Wort, das ist der Sperling. Darum spielt in diesem Stück der Sperling eine große Rolle. Die sind ja hier am Aussterben, weil es keine Pferde mehr gibt. Wrobel war eine ganz bewegende Geschichte, das war ein kleiner polnischer Junge, der immer nach Hause wollte. Bei seiner letzten Aktion hat er ein Haus angesteckt aus Protest oder Heimweh oder wie auch immer – wurde dann zum Tode verurteilt, weil am Ende des Dritten Reiches gesagt wurde, hier ist nicht mehr das Jugendstrafrecht anzuwenden, sondern er ist einfach ein Verräter, Sabotage. Er wollte einfach nach Hause, da gibt es einen Brief, den schreibt er an die Eltern, da er ja sehr gläubig ist, als er weiß, er muss sterben. Das ist für ein Trio geschrieben, Flöte, Gitarre, Kontrabass, und dieser Brief wird dann vorgelesen in Deutsch und in Polnisch, der Gitarrist muss es sprechen und der Kontrabassspieler muss dann den Brief simultan erzählen – es lag alles mehr darauf, dass alles simultan geschieht und dazu dann diese Musik. Also, das ist eine Geschichte dieses Jungen der dann von der Nazijustiz verurteilt und auch zur Strecke gebracht wird, und zugleich ist es ein gläubiges Dokument, wie er an seine Eltern schreibt – der Brief ist erhalten – es gibt auch einen Film über den Wrobel, der ist ganz ergreifend zu sehen. Und ich wollte diese Geschichte, die mit der deutsch-polnischen Beziehung zu tun hat – wir haben es auch mal bei „3 Mal Neu“ hier gespielt. Die Flötistin hat sich dann geschieden, unser Kontrabassspieler von den Düsseldorfer Symphonikern hat ja dann diesen Bass gespielt, und der Gitarrist war auch ein Pole, und das ganze Trio, das mit großen Hoffnungen, weil ja alle sehr fähig waren, gestartet ist, dieses Trio ist nicht mehr. Das ist dann immer das Schicksal dieser Stücke, die dann für eine bestimmte Besetzung geschrieben wurden, es ist ja nicht nur die Besetzung, sondern auch die menschliche Konstellation – müssen ja dann auch Polnisch können, da habe ich gedacht, sind nun auch zwei Polen da und der eine spricht Deutsch – also bitte! Da war dann nu nix mehr.

K: Was war denn der Anlass für dich, dieses Stück zu schreiben?

B: Das war ein Auftrag für dieses Trio, die Frau, die kannte ich, die das Festival in Schloss Rheydt managed, und sie haben ja auch gelegentlich in der Tonhalle gespielt.

6.4.3. Heilendes Wasser

K: Fünf kurze Stücke, uraufgeführt 2004, Wolfgang Abendroth, war er da schon hier?

B: Ja, das war in der Johanneskirche. Ein Zyklus, wo es um das Stichwort Wasser ging – man hat nachgedacht über das Element Wasser, und die Zehn-Minuten-Andachten waren auch über das Thema, und die Orgel hatte da irgendein Fest – die Beckerath-Orgel – und alle möglichen Leute haben was komponiert, ich glaube, auch der wunderbare Kollege, der dann ein Buch über den Petersdom geschrieben hat, Peter Planyavski, hat ein Stück geschrieben und noch jemand. Meine Aufgabe war es, Miniaturen zu schreiben, und das ist ja immer schwierig. Und so habe ich für jeden Tag ein Stück geschrieben, wo es um Wasser ging. Taufe zum Beispiel, der letzte Satz ist die Taufe am Jordan, wo natürlich auch die Vögel vom Jordan vorkommen, das ganze Stück ist eine kleine Choralüberarbeitung von „Christ unser Herz im Jordan“, das ist ein lutherisches Tauflied, das auch ins Bachs Orgelmesse vorkommt. Und dann ist ein Stück die Hochzeit zu Kaana, weil dort Wasser in Wein verwandelt wird, und es gibt den Teich Bethesda, wo Jesus den Lahmen geheilt hat. Der Teich, der immer ruhig ist, und dann kommt irgendwie eine Bewegung in das Wasser, dann kommen die Leute und rennen da rein, weil sie wissen, jetzt kommt irgendwie die heilende Energie. Und es gibt einen Anfang mit Vögeln am Kidron, weil der

Kidron war ja ein ganz wichtiges Wasserelement in Jerusalem, darüber haben wir ja schon gesprochen, die Vogelstraßen. Also fünf Stücke, Montag bis Freitag jeden Tag ein Stück … zwei Mal Vögel, am Bach, „Die Nachtigall" heißt das eine Stück, das war aber eine Reminiszenz an die Jugendzeit, da gab es einen Kanon „Abendstille überall, nur am Bach die Nachtigall". Das war insofern interessant, dass ich eine Nachtigall notiert habe – oder ich habe sie mir ausgedacht, ich bin nicht sicher – und diese Nachtigall ist dann in die Oberkasseler Orgel eingebaut worden als Programm. Da läuft ein kleines, also nicht einfach so ein periodisches Zwitschern, sondern als ob ein Zufallsgenerator zugange ist, mit Glissando und Tremolo … sehr phantasievolle Nachtigall! Und da haben wir uns den Spaßgemacht bei einer Aufnahme, die Nachtigall aus der Orgel ertönen zu lassen und dazu die Klänge, wie ich sie komponiert habe, und den Ruf der Nachtigall, den habe ich eben geschrieben. So begegnet einem dann die Nachtigall zweimal, das ist ulkig, aber das ist eine sehr spezielle Situation gewesen.

7. Tangos

B: Ja, Holy Tango II, das gibt es in der Fassung mit Orgel, gespielt hat der Schmeding, sehr schön, und es ist eigentlich ein Stück zu Ehren von Paul Gerhardt. Paul Gerhardt hat einen schönen Choral geschrieben: „Ist Gott für mich, so trete gleich alles wider mich". Diese Melodie ist ein altes Rolandslied. Es gibt ein Lied von William Byrd, „Roland", genau der Choral. Wo kommt das Rolandslied her? Da ist man dann ganz schnell bei der Philologie. Es gibt das Rolandslied ja in verschiedenen uralten Geschichten. Roland, der mit seinem Olifant, mit seinem Horn, bläst in der Schlacht in Südspanien, wo es gegen die Mauren geht. Er wird in einen Hinterhalt gelockt, aber die Schlacht ist gewonnen, und er wird dann auch ermordet mit seinen wenigen Getreuen, und dann bläst er auf seinem Horn die letzten Töne. Das Horn wird auch gehört, hunderte Kilometer weit entfernt, und die machen sich auf den Weg, aber als sie nun ankommen, ist längst alles schon tot. Das ist eine Mordsgeschichte, so ein Ritterroman. Aber es gibt zwei Erzählstränge, ich glaube, der Mönch von Regensburg, eine deutsche Tradition, und dann gibt es eine französische oder … ich weiß nicht. Aber das Witzige ist, diese Gedichte – die sind doch gesungen worden, also was für Töne sind denn das? Und das habe ich noch nicht rausbekommen, das Rolandslied bei William Byrd – die englische Rittertradition ist ja gigantisch, wie man weiß – steckt da möglicherweise ein alter Ton drin? So ist mir dieser Choral besonders lieb, abgesehen von diesem tollen Text von Paul Gerhardt. Ursprünglich war diese Melodie auch gar nicht verbunden mit dem Paul-Gerhardt-Text, aber dann hat man eine Melodie genommen … eine Allerweltsmelodie war „O Haupt voll Blut und Wunden."

K: Das ist aber nicht die ‚richtige' Melodie.

B: So hat man's zu der Zeit von Paul Gerhardt gesungen, aber ich weiß nicht, wann und wer diese Rolandmelodie darauf gemacht hat, die ja teilweise viel schöner, viel unverwechselbarer ist. Das habe ich genommen und darauf einen Tango gemacht. Ein Tango, ehe er losgeht, sagen wir mal – man geht da hin, man quält sich durch irgendwelches Dickicht, das ist eine sehr komplizierte Angelegenheit. Es war auch ein wenig ein organistischer Ansatz, dass man den Rollschweller mal wieder bedienen konnte – endlich nach Jahren des Verbots wieder. Die Orgel fängt bei Null an und dreht dann auf, und dann kommt der Choral.

K: Neander?

B: Nein, das habe ich in Oberkassel gemacht. Gegen meinen Willen wurde der Rollschweller gebaut, sogar zwei, einen konnte der Registrant betätigen. Die haben gesagt,

nun gut, es ist eine Sauer-Orgel, also soll der Sauer auch entscheiden. Und auch Flûtes harmoniques, ich wollte ja partout keine Flûte harmonique. Sie haben auch leider nicht die bunten Zimbeln gebaut, die ich haben wollte, aber das sind dann Verluste, die ich verschmerzen muss. Dafür also war der Tango gedacht, eine Ehrung für Paul Gerhardt, und es gibt zwischendurch auch einen Holy Tango III über das Himmelsfahrtslied. Das Ganze begann mit Tango I, begann mit der Orgelsinfonie „Lobe den Herrn", und ein Vers für die Strophe wie „Lobe den Herrn" …

K: Da ist irgendwas anders bei euch – wir haben nur vier Strophen, ihr habt fünf. Komischerweise haben wir die nicht im Gesangbuch.[723]

B: Das war so die Sache mit der Liebe Gottes, wo ich mit dem lieben Gott meine Schwierigkeiten hatte. Als die Margret gestorben war, da war ich natürlich verzweifelt an der Liebe Gottes. Ich habe aber umgekehrt gedacht – wenn man sich in dieser kindlichen Glaubenssphäre aufhalten mag, da kommt man immer mal hin, aber auch wieder weg – dann denk ich, muss man umgekehrt auch sagen, dass der liebe Gott auch mit uns Schwierigkeiten hat. Die Liebe Gottes als Beziehung zu uns … wenn ich Gott wäre und ich sehe, was hier abgeht mit Mord, Totschlag und dass sich nichts bessert, würde ich auch verzweifeln und meine Schwierigkeiten haben. Und auch dass die Menschen Schwierigkeiten haben mit all den Katastrophen, Tsunamis oder so … ich meine, das ist natürlich Quatsch mit dieser Fragestellung. Ich habe den Ex-Bundeskanzler nie verstanden, der gesagt hat: „Ausschwitz – deswegen kann ich an Gott nicht glauben, weil er so was zulassen kann." Das ist Quatsch, so eine Feststellung zu treffen – das habe ich komponiert im Osteroratorium: „Ich lege vor euch hin heute die Straße zum Leben." Wenn ihr das Leben respektiert, werdet ihr leben, wenn ihr das Leben nicht respektiert, werdet ihr morden und werdet die Hölle haben, und dann kommt Ausschwitz, das ist doch ganz einfach. Also, das war die Sache mit dem Tango …

K: Warum die Form Tango?

B: Ja, Tango ist ja keine Form, sondern eine Mentalität, das ist ein zunächst einmal eine Spannung zwischen Geschlechtern, und das geschieht im Tanz und mit einer bestimmten Musik, die rhythmische Elemente hat. Die zwei Rhythmen hier werden ja akzentverschoben, gegen die Zeit verschoben, das ist ja das, was in der Jazzmusik so eine große Rolle spielt und natürlich auch in der Klezmermusik, und der Tango ist ja dann von den Einwanderern kreiert worden, von ungarischen Juden und Juden aus der Ukraine, die da Klezmermusik mitgebracht haben. Da war ein großer Impuls von der Klezmermusik, nicht nur, denke ich mal, aber … dann brachte irgendeiner das Bandoneon mit – das ist eine Musik von Einwanderern, die heimatlos waren und versucht haben, Fuß zu fassen und zu arbeiten. Dann mussten sie mit ihrer Sexualität fertig werden, wie funktioniert das jetzt, die Familie war irgendwo in Ungarn geblieben und jetzt hier – Puff und so … New Orleans ist auch interessant, ist ja auch eine reine Einwandererstadt, wo die Musik eine große Rolle spielt – Jazz kommt von New Orleans, und ich denke, dass das in Argentinien ähnlich ist.

Die ungarischen Juden sind also eingewandert, haben ihre Klezmermusik mitgebracht, das ist eine romantische Musik, die wird dort verschärft, vielleicht auch durch rhythmische und melodische Dinge, die man da vor Ort gefunden hat. Wie weit der Anteil der Indios eine Rolle spielt, das müssen schlaue Leute beurteilen. Der Tango hat mich insofern interessiert, weil ich als Kind natürlich Tango gehört habe. Tango im Hof, dann wurden die Lichter ausgemacht, dann unter so einer roten Laterne von St. Pauli Tango gehört – das kennt man ein bisschen aus der Kunstmusik Ravels und so, aber es wird dann

[723] Seit 2013 sind auch im katholischhen Gesangbuch „Gotteslob" alle fünf Strophen enthalten.

spannend für mich in der modernen Musik, wo sich eine zweite und eine dritte Generation des Tangos annimmt, und das ist nicht nur der große Komponist, der Piazzolla, es gibt eine nächste Generation, wo der Tango nicht mehr getanzt, sondern ins Konzert geführt. Das ist der alte Gang der Geschichte, wo der Walzer zur Konzertform wird. Was ja auch etwas über die Epoche sagt, das Zusammenstürzen des Walzers nachher. Bei Strauß wird noch getanzt, der Hof tanzt, aber es wird dann schon eine quasi konzertante Form, und das ist beim Tango ja nachher auch so. Das ist ein ständiger Prozess, wie der Versuch bei jungen Musikern, ihn wieder zurückzubringen in den Tanz hinein und nicht nur eine reine Konzertform, wenn man zuhört. Es gibt in Südfrankreich einen erstaunlichen Musiker, den ich sehr bewundert habe, der im Grunde eine nächste Form des Tangos gemacht hat, einen Piazzolla-Nachfolger. Also, Tango ist eigentlich eine Philosophie, fast schon eine Religion, kann man sagen, Tango ist eine Welt für sich. Ich habe vielleicht nur dran geschnuppert.

7.1. Orgelsinfonie „Der Lobende“

B: Also, der Lobende ist die erste Orgelsinfonie; ich hoffe, dass irgendwann noch eine zweite kommt. Das war ein Stipendium, das ich 2005 hatte, da habe ich in Jerusalem gelebt. Ich konnte hingehen, wo ich wollte, ich war in Jerusalem, ich kriegte 5000 Euro, ich konnte schreiben, was ich wollte, und ich wollte schon immer über das wundervolle Lied von Joachim Neander ein Stück schreiben – und es ist komisch, es gibt überhaupt keine Orgelmusik darüber. Es gibt den Dankpsalm von Reger, aber der bringt den Choral nur am Schluss als wilhelminische Protznummer, so ein Krach. Dann gibt es von Johann Walter ein Choralvorspiel, glaube ich. Das war’s dann schon. Gut, es gibt eine Partita davon oder von dem katholischen Meister aus Berlin, der hat sehr viel für Orgel geschrieben, Joseph Ahrens. Und dann gibt’s noch was von Helmut Walcha, das ist dann in so einem barocken Stil. Das ist alles nichts, was diesem Choral überhaupt entspricht, das schönste Stück ist immer noch die Bachkantate 137, woraus man den zweiten Vers spielt … was Bach selber gemacht hat, weil er die Schüblerchoräle[724] eingebaut hat, das ist dann dieses Geigensolo – Adlerflügelschläge ganz bildlich abkonterfeit. Das ist das beste Stück, aber das ist eigentlich nur ein Versus, und ich wollte ein großes Stück machen und mir war klar, ich wollte über alle fünf Strophen schreiben. Das Lied von Joachim ist ja auch im Daktylus geschrieben – schwer, leicht, leicht, also eine Betonung, zwei unbetont, eine länger und zwei kürzer, das ist der Daktylus, und da ist wieder der Finger: Jeder Finger hat ja drei Glieder, nur der Daumen hat zwei. Das Lied ist ja auch immer so: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ … das geht nach der Hand, die Fingerstrophe Daktylus. Und darum hat das fünf Strophen, weil die Hand fünf Finger hat, auch wenn der Daumen eine Sonderrolle spielt. Also, mir war klar, es müssen alle fünf Strophen sein, weil mich immer geärgert hat, dass diese sogenannte ökumenische Fassung nur vier Strophen hat, da haben sie irgendwas zusammengestrichen. Mir war klar, dass der Cantus firmus eine Rolle spielen müsste, der nun auch eine wirklich großartige Geschichte hinter sich hat. „Lobe den Herren“ war ja der Hauschoral der Hohenzollern – überhaupt die Königschoräle von Joachim Neander waren alles die Hauschoräle der Hohenzollern. „Sieh, hier bin ich“ … „Ehrenkönig und Gott“ … „Wunderbarer König“, das haben die alles gesungen. Die Hohenzollern haben natürlich sich selber darin gesehen, sich als König, obwohl das ja Quatsch ist, denn Neander hat nie einen König gehabt. Die Bremer waren eine freie Stadt, und die Düsseldorfer weiß ich nicht, ob die einen König damals hatten, wenn, dann einen Kurfürst.

[724] Blarr spielt an auf das Trio „Kommst Du nun Jesu vom Himmel herunter“, die Orgelbearbeitung des entsprechenden Kantatensatzes; BWV 650

Dann habe ich jeder Strophe einen eigenen Charakter geben wollen. Zum Beispiel der erste Satz, der besteht aus Fetzen, der setzt sich langsam zusammen wie ein Adventskalender. Man nähert sich dem Stück eigentlich an. Dann mündet das Ganze in ein Saltarello. Der Saltarello ist ja ein schneller Daktylus, und daraus kann man sehr schöne Tokkataelemente machen. Dann ist der zweite Vers, weil ich es in Jerusalem schrieb, eine große Glockengeschichte – die Glocken der Grabeskirche waren ja direkt neben meinem Fenster, und wenn die geläutet werden von den Griechen, ist das schon ein rhythmisches Fest, also habe ich eine Glocke, griechische Glocken da reingemacht. Dann die dritte Strophe, Lobe den Herren, in der Strophe, wo von Liebe die Rede ist, da habe ich dann im Tango geschrieben, weil das eine Liebesnummer ist – das ist auch etwas, wo ich mir denke, Gott hat Schwierigkeiten mit dem Menschen, der Mensch hat Schwierigkeiten mit Gott, das ist eine Liebesbeziehung, die nicht ganz problemlos ist, wie wahrscheinlich jede Liebesbeziehung wahrscheinlich in sich schwere Elemente hat. Also darum habe ich erst mal einen Tango geschrieben. Es gab damals eine junge französische Gruppe, die sehr entwickelten Tango gespielt hat, auch sehr moderne Klänge, und das fand ich sehr interessant – Galeano hat der geheißen, eine ganz wunderbare Gruppe. Die nächste Generation nach Piazzolla, die waren auch mal in Düsseldorf.

Und dann gibt es einen, „In wieviel Not hat mich der gnädige Gott“ … da habe ich mich zum ersten Mal getraut, einen Blues zu komponieren, und das hat auch einen ganz konkreten Bezug. In Jerusalem lebt eine Theologin, die ein Opfer von einem Selbstmordattentat war, die wirklich auf dem Tod gelegen hat und jahrelang operiert wurde, und das hat die alles überlebt ohne Hass und ohne Bitterkeit, unglaublich, ich habe sie gefragt und sie hat gesagt: „Ich bin einfach dankbar, dass ich überlebt habe.“ Also, „in wieviel Not hat nicht der gnädige Gott über dir Flügel gebreitet“ – das Flügelmoment spielt hier überhaupt eine Rolle, weil der Adler ein Symbol für Gott ist. Es gibt im Alten Testament eine Stelle: „Ich habe meine Flügel über euch gebreitet wie der Adler über die Jungen“. So ist immer der Adler im Alten Testament ein Symbol für Gott, und auch bei Orgeln, um das nicht zu vergessen, die haben in Ostpreußen sehr oft den Adler oben drauf. Das ist kein Polenadler und kein Russenadler, das ist der Adler Gottes, ein Zeichen dafür, das die Orgel ein Gottesinstrument ist eine Stimme Gottes.

Und im letzten Satz kommt eine Art Rock- oder Gospelnummer, ein Chanukkastück. Da kommt „Er ist dein Licht, Seele vergiss es ja nicht“, oben schließt es mit ein und das Lichtthema, und da gibt es ein berühmtes jüdisches Lied, ein Chanukkalied zum Lichterfest, aber das Ganze eben als lustige Tokkata. Es gibt dann immer wieder – darüber habe ich noch nicht gesprochen – in allen Sätzen gibt es polyphone Elemente, zum Teil ganz komplizierter Natur, mit Rückläufigkeit, mit Verlangsamung und Beschleunigung, wie die Kanons aus der „Kunst der Fuge“. Da habe ich mir die Mühe gemacht, wirklich Gehirntraining zu machen, deswegen gibt es auch kanonische, also kontrapunktische Sachen in dieser Sinfonie und natürlich Vogelstimmen. Vor dem Fenster hat immer so eine Art Bulbul gesungen, das ist so eine Gruppe von Vögeln, es ist keine Amsel – ist dort sehr häufig vertreten. Also gibt es da auch Vogelgeschichten. Das ist diese …

K: Aber das ist ja ein Riesenwerk!

B: Das ist ein Riesenwerk, dauert eine Dreiviertelstunde.

K: Schmeding hat die Uraufführung gespielt.

7.0.2.: Prélude, Strophen und Coda über das Pfingstlied „Zieh ein zu deinen Toren“.

B: Ja, das ist auch Paul Gerhardt. Das war so, dass der Kollege in der Friedenskirche eine Trompeteria haben wollte, dann habe ich noch ein bisschen Geld besorgt, und leider, muss ich sagen, reut mich das, denn es ist unsinnig. Die Orgel, die ja ein in sich zwar keusches Instrument ist, aber doch von Beckerath, das war ja schon ein wirklicher Orgelbauer, der eine Handschrift hat und eine Idee hat. Dieses Instrument jetzt zu verballern, indem man eine Trompeteria da vorn dransetzt, nur damit er Krach machen kann, das ist einfach unsinnig. Die Orgel hat natürlich auch Schwächen – sie stand nicht günstig und sie schaut auch ziemlich langweilig aus, sie hatte keine Schleierbretter und hatte ein etwas – wahrscheinlich vom Architekten diktiertes – bescheidenes Äußeres – na ja, wie auch immer, ich wollte dem Kollegen da helfen und er wollte da ein Stück haben. Und ich hatte gar keine Zeit, aber komischerweise, weil ich durch die Neanderorgel die Trompeterien so liebe, die da sind, das sind ja nun wirklich schöne Batterien – habe ich dann sofort eine Idee gehabt und einen Einfall. Das Ganze ist „Zieh ein zu deinen Toren“, und Pfingsten sollte die Einweihung sein. Natürlich Zunge, pfingstliche Zunge, darum viel Zungen. Das Ganze ist eine Choralphantasie in mehreren Strophen überdiesen Choral. Es ist insgesamt, Kritikerinnen hätten früher gesagt: affirmativ, es ist ein bisschen evangelisch affirmativ, so dass man Presbyter nicht verschreckt, und im Gottesdienst hat mich dann die ganze Sorge wieder umgetrieben, dass man die Leute nicht vergrault. Deswegen ist es hier lustig, es hat auch dekorative Züge, natürlich auch Geschmetter, das machte was her. Aber ich habe auch versucht, dass jede Strophe doch sehr kunstvoll ist; eine Strophe ist eine Art Pedalsolo, da ist das Pedal sehr groß gehandhabt, und dann so ein paar Schmetterpartien im Sinne von diesen Batterien, die wir von Cabanilles kennen, oder auch ein koloriertes Dings im Sopran. Es stinkt alles sehr nach F-Dur, sagen wir mal.

K: Das sagst du über dein eigenes Werk?

B: Ich glaube, der Schmeding hat es komischerweise gern gespielt, obwohl er extremste Dinge gewohnt ist, aber war sich nicht zu schade, das zu spielen.

7.0.3. „Holy Tango III“, Erstfassung

K: Die Erstfassung von „Holy Tango III, an Himmelfahrt für eine kleine Orgel ohne Cis in der Schlosskapelle Lidzbark“. Das ist dann der Holy Tango, der im Himmelfahrtoratorium wiederkommt?

B: Ja. Das Werk ist eigentlich … ich muss dazu sagen, es gab einen Orgelwettbewerb in Düsseldorf für dieses Orgelfestival, was jetzt schon ins sechste Jahr geht, und die haben ja ganz große Räder bewegen wollen. Das ist dann alles ein bisschen sparsamer geworden. Und das Preisausschreiben bestand darin, dass man was einschicken sollte, noch nicht aufgeführt. Und ich habe gesagt, so, ich schicke drei Stücke ein und ich möchte gern alle drei Preise haben. Ich hatte damals den Musikpreis in Neuss gewonnen. Wenn man was gewonnen hat, wird man ja hochmütig, Du denkst, jetzt bin ich alles. Und dann habe ich nach Düsseldorf geschrieben und habe gar nichts gewonnen. Ich gebe zu, dass das eine nachgemachte Nummer war, denn Penderecki hatte ja damit seinen Durchbruch erzielt, dass er im Komponistenwettbewerb Warschau mitgemacht hat, von einem polnischen Komponistenverband, und er hatte drei Stücke in drei verschiedenen Stilen eingereicht. Eines so ein bisschen Strawinsky, er konnte ja wirklich genial alles nachmachen, dann hat er Boulez nachgemacht und dann, das war damals ganz neu, oder in der Denkweise, hat er ein Stück mit den Clusterbalken, wie er es sich aus der elektronischen Musik angeeignet hat. Er hat wirklich eine Zeit lang elektronische Musik gemacht, das weiß nur keiner. Also, er hat dann diese Prinzipien übertragen auf das Orchester, Mikro-

intervalle und so, also die akkumulierten Mikrointervalle. Und ich wollte auch diese Preise gewinnen und schickte drei Stücke ein: ein Stück im alten Stil, das war eine Peu d'argent-Motette, die ich koloriert hatte, das war die große „Dux optatus est", ein richtig großes Stück mit vielen Läufen, war schon kunstvoll. Dann habe ich damit gerechnet, für Orgel mit alter Stimmung ist es gut, wenn man nicht so chromatische Kisten macht, sondern in dem Fall B-Dur. Und dann dachte ich an ein schönes, wieder modernes Stück, das ist der Mephisto-Walzer mit Ave Maria, da habe ich das Ave Maria von Arcardelt einmontiert, so in Blöcken, in Zitatteilchen. Und das Ganze ist ein Walzer zu Ehren von Gustav Gründgens, der ein grundmusikalischer Mann war, er hat ja sich selber gesangsmäßig begleitet in Auerbachs Keller, wo er da etwas singt, so rhythmisch. Diesen Rhythmus habe ich übernommen und habe daraus einen Walzer geschrieben, der immer wilder wird und dann nachher kollabiert, könnte man sagen.[725]

K: Und das dritte war dann dieser Holy Tango.

B: Ja, weil ich gedacht habe, wir wollen ja auch Beziehung zu Düsseldorf, und ich habe mich erinnert, dass die Orgel in der Bergerkirche eine wunderbare Orgel von Teschemacher war, und – das ist nicht ganz sicher, ob sie kein „Cis" hatte, aber wahrscheinlich nicht, also, andere Teschemacher haben kein „Cis". Also wollte ich ein Stück machen, das man nur auf alten Orgeln spielen kann, das darf oben nicht über „c^3" hinausgehen und unten kein „Cis" haben. Das Ganze sollte eben für die Orgel der Bergerkirche sein als Requiem, weil sie doch im Kriege, Pfingsten 1943, verbrannt ist, da waren die Engländer überraschend früh gekommen. Und ich habe gedacht, das sind drei grundverschiedene Stücke – das eine ist für moderne große Orgel mit ordentlich Remmidemmi, und der Tango ist virtuos und hat noch einen Zwischenteil mit so einem polnischen Weihnachtslied, was ich witzigerweise als arabische Kantillation gehört habe, aber das ist ein Fall für sich, wie kommt eine arabische Kantillation nach Polen oder umgekehrt … Ja, und das andere war eben diese alte Stimmung. Ich dachte, das sind drei so verschiedene Stücke und drei so verschiedene Stile, und jedes Stück war so gut spielbar und so interessant und so lustig – ich dachte, ich werde alle drei Preise bekommen. Nichts gab es. Da saßen wir dann, und dann bin ich auch in deiner Kirche gewesen und habe mir die Stücke angehört, die Preise bekommen haben, und es war einfach nur langweilig. Das einzige Stück, was lebendig war, war dein Stück, was sie gewissermaßen außer Konkurrenz gespielt haben, damit überhaupt ein bisschen Leben in die Bude kommt.

Und dann bin ich drangeblieben. Das eine ist auf Platte gekommen, das andere habe ich als Klavierstück umgemodelt.

K: Den Mephisto-Walzer.

B: Ja, ist ein großes Klavierstück geworden, gibt es auch als Orgelstück, aber …

K: … ist als Orgelstück aber noch nicht aufgeführt, oder?

B: Doch, doch, Schmeding hat's gespielt. Aber es ist nicht gedruckt, das kommt vielleicht noch.

[725] Das Stück erfährt seine Uraufführung 2008 unter dem Titel: *Der Intendant, für Gustav Gründgens* (BlarrVz III-24)

8. Weitere Werke der Spätzeit

8.1. Der Bachpokal. Introduktion, Passacaglia und Choral für die Hildebrandtorgel[726] in Naumburg an der Saale.

B: Ja, das war ein Auftrag von der Silbermann-Gesellschaft. Da gibt's eine große Orgel, die hat der Orgelbauer Hildebrandt gebaut, in der Wenzelskirche in Naumburg, eine Riesenkirche. Man muss sagen, Naumburg ist ja toll, hat den berühmten Dom, aber eben keine anständige Orgel, wahrscheinlich nie gehabt. Heute ist da eine kleine Orgel, die hat der Supper[727] disponiert, ziemliche flache Nummer, überhaupt keinen Charakter. Aber sie haben eben diese wunderbare Orgel von Hildebrandt, und die hatte, wie soll ich sagen, den Adel, dass Bach und Silbermann[728] diese Orgel abgenommen haben. Silbermann war der Lehrer von Hildebrandt. Hildebrandt muss ein sehr eigenwilliger Mensch gewesen sein, ist sehr eigene Wege gegangen und hat auch gar nicht wie Silbermann disponiert. Silbermann hat ja immer sehr normativ disponiert. War immer gleich – man musste nur die Zahl sagen und er wusste immer genau, was kommt. Er hat dann solche Sachen gemacht wie ein 32-Fuß, in der Orgel ist aber kein Prinzipal, sondern eine Posaune und das 32-Muss der Orgel ist die Zunge. Dann gibt es eine 16-Fuß-Zunge im Rückpositiv, das ist ein Fagott. Das geht wahrscheinlich auf Bach zurück, … es gibt überhaupt wenig Zungen in der ganzen Orgel, eine Oboe Also, die Orgel ist verrückt, noch viel mehr im norddeutschen Sinne gedacht …

K: Ah ja. Ich kenne sie gar nicht.

B: Also, Hildebrandt baute eigentlich eine norddeutsche Orgel und die war jetzt restauriert von Eule aus Bautzen. Und ich war damit nicht ganz so zufrieden, weil ich die Zungen nicht so toll finde, die auch fast alle beledert sind, und belederte Zungen haben wenig Charakter. Das hat mich nicht so begeistert. Aber es gibt überall Cornetts, da sind schon ein paar schöne Sachen. Und dafür sollte ich ein Stück schreiben, und es war wieder das Problem: Die Orgel hat kein Cis und geht oben nur bis c3, also musste ich mir was anderes ausdenken. Es gibt auch wieder einen großen Tango in dem Stück, das Ganze ist eine Art Passacaglia, und der Choral … das ist eine lange Geschichte: Das ist der Wenzelschoral. Man kann sagen: Wie kommt denn der Wenzelschoral nach Naumburg? Denn der Wenzel kommt ja aus Prag. Es gibt ein Stück über den Wenzel von dem sehr geschätzten Kollegen aus Prag, von Petr Eben, der hatte diesen Wenzelschoral auch aufgeschrieben in der alten Schreibweise – der geht irgendwie mit Kyrie Eleison aus. Und diesen Choral habe ich dann genommen und habe einen Schlusschoral geschrieben in der Struktur, der Denkweise von „Vor deinen Thron trete ich", also mit Vorimitationen in den Unterständen – oder quasi einen Pachelbel-Choral, und dann immer Cantus firmus oben. Und das Ganze mit der Undamaris gemacht, das ist auch eine Bach-Reminiszenz, obwohl es vollchromatisch ist … da spielt eine gewisse Zwölftönigkeit eine Rolle. Rhythmisch ist diese Passacaglia mehr so tangomäßig, und dann eben am Anfang eine Introduktion. Die Form und die Farben sind so angelegt, dass alle Instrumentgruppen vorgestellt werden. Es gibt eine Formatio, wo alle Flöten vorgestellt werden, wo die Zungen gezeigt werden, mit Mixturstimmen und ohne – also, das Ganze ist zugleich eine Orgelprobe.

---

[726] Zacharias Hildebrandt, 1688 – 1757, mitteldeutscher Orgelbauer in der Nachfolge Gottfried Silbermanns

[727] Walter Supper,1908 – 1984, Orgelsachverständiger und Gründungsmitglied der Gesellschaft der Orgelfreunde.

[728] Gottfried Silbermann, 1683 – 1753; führender Orgelbauer in Mitteldeutschland und Freund Bachs.

Schmeding hat es später in Oberkassel gespielt – so schnell, wie es sein muss – aber das Stück hatte überhaupt keinen Erfolg, dort war es gewissermaßen nur geduldet. Die Leute wollten die c-Moll Passacaglia hören. Da kommt einer und schreibt so ein Stück, was soll das? Also, eigentlich hat man sich nur gestört gefühlt. Und nachher kam natürlich eine große Bach-Kantate, das war dann das Ereignis. Und dieses Stück kam irgendwo am Rande – und ich habe dafür richtig geackert, das hat mich dann doch ein halbes Jahr lang sehr beschäftigt. Ich wollte ja auch was Ordentliches liefern. Gedruckt ist es auf jeden Fall nicht, aber ob es kalligraphiert ist … ich habe wahrscheinlich nur eine gute Handschrift gemacht.

8.2. Sinfonie Nr. III „Zum ewigen Frieden“, in honorem Immanuel Kant, Entstehungsgeschichte vom Orgelstück zur Sinfonie.

B: „ Zum ewigen Frieden“, das war ein Stück von 2004. In Duisburg wird ja Kant immer wieder gefeiert, weil Duisburg – die Salvatorkirche – auch eine Partnerschaft zu Königsberg hat. Es gibt da ja auch das Museumshaus Königsberg, diese Beziehung ist sehr lebendig – die Kaliningrader Philharmonie war schon ein paarmal da, ist schon sehr interessant. Ich war damals Präsident bei Rotary und habe auch meinen Club da hingebracht in die Ausstellung, mich natürlich mit Kant sehr beschäftigt … auch noch ein paar Dinge rausgefunden, wie er mit Kunst umgegangen ist und mit der Gräfin Keyserling, die eine unglaubliche Frau war. In erster Ehe total unglücklich verheiratet und dann einen anderen Mann, den Keyserling, geheiratet– dem war auch seine erste Frau gestoben, glaube ich. Sie war sehr musisch und zeichnete und malte, von allen Leute, die bei denen verkehrten, hat sie ein Portrait gemalt. Es gibt zwei dicke Mappen, und eine habe ich gesehen, die wurde da ausgestellt. Diese Keyserlings wohnten in Aachen. Gottlieb Richter, der dann in Königsberg Organist war, der war auch bei ihr zu Gast, sie spielte Laute und sie haben Opernaufführungen gemacht – es war ein unglaubliches Haus. Sie hatte immer den Vorteil, dass ihr Mann wirtschaften konnte, der hatte also Ländereien und Güter – und die haben das offenbar nicht blöd versoffen, sondern voll bewirtschaftet und davon ein gutes Haus geführt. Kant war dort sehr oft eingeladen, und er hat sich irgendwo in einer Fußnote hinreißen lassen, sie entspräche dem Idealbild einer Frau. Natürlich konnte daraus ja nichts werden – erstens war sie verheiratet, zweitens war er mit seinem miesen Gehalt viel zu schlecht dran. Durch seine Bücher kam er dann zu Wohlstand, da hat ihm ja ein Freund, der Ohm, geholfen, das Geld anzulegen, der war ein guter Kaufmann. Und dann hat er jeden Tag Leute eingeladen zum Mittagessen. Und als der Studentenzulauf kam, war es so: der Student musste seinen Professor ja direkt bezahlen. Wenn einer die Bude voll hatte, kriegte er viel Geld von seinen Schülern. Und er war nachher schon wohlhabend. Na ja, und die Frau Keyserling war da ausgestellt, das war schon eine sehr interessante Angelegenheit. Auch wer alles zu seinem Tode komponiert hat und so, das ist schon interessant.

Ich habe dann ein Stück geschrieben für diese Feier, es war eine akademische Feier, Leute aus Moskau und aus Kaliningrad waren da; da habe ich dann ein bisschen was Altes gespielt aus Königsberg und ein bisschen was Neues, ein neues Stück. Und diese Nummer ist so, dass sie später eingegangen ist in meine Kant-Symphonie für Orchester, das ist ein kleines, also Haydn-Orchester. Da gibt es ein Akrostichon über Kant, da gibt’s Vogelstimmen – Kant hatte ja ein Faible für Grasmücken, das ist ja mehrfach bezeugt, dass er immer auf die Grasmücke gewartet hat, den Zugvogel. Und es gibt auch eine kolorierte Motette in dem Stück: Die vielleicht populärste Schrift von Kant ist ja die „Zum ewigen Frieden“ gewesen. Er hat gesagt: Zum ewigen Frieden, was ist das? Das ist eine Kneipe beim Friedhof. Es gab eine Kneipe beim Friedhof, und wenn die Leute von der

Beerdigung kamen, waren sie durstig, und dann gingen sie in die Kneipe, die hieß „Zum ewigen Frieden“. Daraus macht Kant ein Bildnis und sagt: Wenn ihr nicht lernt, Frieden zu halten, dann werdet ihr den ewigen Frieden haben, weil dann ja alle tot sind, und wenn einer übrig bleibt, kann er ja in die Kneipe gehen und kann da einen trinken, wenn ihr nicht wirklich Frieden macht. Er sagt: Ihr müsst Verträge machen, ihr müsst zum Frieden, wenn schon nicht der ewige Frieden, aber ihr müsst den Frieden hier herstellen, und der ist machbar. Das ist ein kleines Buch, eine seiner späten Schriften, sehr berühmt. Und dieses wollte ich anklingen lassen in dieser Motette „Verleih uns Frieden“ – der Schluss aber ist nicht sehr friedlich, sondern es gibt eine Glocke in Düsseldorf auf den Ton „D“; witzigerweise stammt diese Glocke aus Königsberg. Sie wurde abgeliefert, damals im Zweiten Weltkrieg, und landete auf dem Glockenfriedhof in Hamburg, wo tausende Glocken waren, die aber Gott sei Dank nicht eingeschmolzen wurden. Als dann der eiserne Vorhang so greulich dicht war, hat man gesagt, wohin mit den Glocken? Da durften sich die Leute melden, wer noch eine brauchte, und die Düsseldorfer hatten ja ihre Glocken verloren, die der Johanniskirche, durch Bomben, und dann haben sie eine Glocke aus Königsberg bekommen. Und diese Glocke habe ich dann am Schluss erklingen lassen, natürlich 12 Schläge, aber jeder Schlag wird mit Rabatz begleitet. Und das ist eigentlich dieses Königsberg, das untergeht – sehr zusammengeschossen worden durch Bomben und dann eben durch den Kampf um Königsberg, weil Königsberg idiotischerweise zur Festung erklärt wurde, da wurde dann alles zerdeppert. … der Dom hat allerdings Glück gehabt. Der war auch schon ganz kaputt, aber ein paar schlaue Russen haben gesagt: Den Dom dürfen wir nicht sprengen, weil sonst das Grabmal von Kant kaputt geht. Kant, das ist ja klar, war ja der Vorgänger von Marx, also Lenin-Marx-Kant, so ging das. Entschuldigung, dazwischen fehlt noch Hegel. Also, Kant ist einer von uns, den können wir nicht sprengen. So ist der Dom stehen geblieben.

Und für diesen ganzen Komplex ist dieses Stück gemacht, ein kleines Stück von 6 Minuten. Später habe ich das auseinandergenommen und das ist dann in die Kant-Symphonie eingegangen.

Die Kant-Sinfonie, das ist dann die entfaltete Orgelnummer. Verschiedene Sätze, die sind ein bisschen, sagen wir mal, auf Kant’sche Problematik ausgelegt. Zunächst einmal das Orchester. Das Orchester ist klein, das war irgendwie Altstadtherbst, und ich hatte die Vorstellung, das Orchester ist klein. Wenn man eine Orgel dazu holt, kann es zwar auch symphonische Sachen machen mit zwei Posaunen, drei Trompeten und vier Hörnern. Aber das war hier schon ein bisschen viel, ich habe nur zwei Posaunen, zwei Hörner und zwei Trompeten und das Holz, Pauke und Streicher. Relativ bescheiden. Es ist, sagen wir mal, ein besseres Haydn-Orchester, später Haydn oder Beethoven. So, und die Sätze sind so aufgebaut, dass das letzte Stück, wo die Bomben fallen – Königsberg verbrennt im Grunde, das ist der letzte Satz mit dem Ton „D“.

K: Das ist der Ausbau dieser Glockengeschichte.

B: Das ist der Ausbau. Dann gibt es einen Satz „Zum ewigen Frieden“, das ist diese Schütz-Motette, nur ein bisschen, wie soll ich sagen, ausgeweitet. Und dann gibt’s als „neu“ einen Satz über die Grasmücke. Also, die Grasmücke spielt in der Orgelfassung eine kleine Rolle, aber hier nun eine relativ große, es gibt ein richtiges Geigensolo. Die Grasmücke macht ja einen sehr lustigen, quirligen Gesang, da ist also ein ziemlich kompliziertes Geigensolo, und es gibt auch noch andere Viecher. Ich hätte gerne drei benutzt, aber wir hatten nur zwei Flöten. Also, es gibt einen Vogelsatz, um die Vogelliebe und Naturliebe Kants zu dokumentieren. Und es gibt einen sehr polyphonen Satz, der ein kritisches Element hat. Kant hat ja immer gesagt: Ich habe Angst vor der Musik, weil sie emotional wirkt, und ich will nicht, dass die Leute emotional sind, sondern dass sie

denken und dass sie ihren Verstand benutzen, nicht ihr Gefühl. Kant hat sich mehrfach gegen das Gefühl ausgesprochen, und deswegen war ihm die Musik auch immer eigentlich etwas unsympathisch. Aber groteskerweise mochte er die Militärmusik. Immer wenn die Preußen mit ihren Trommeln und Oben vorbeimarschierten, dann machte er immer das Fenster auf, damit er alles hörte. Den hohen Friedberger Marsch zum Beispiel – das war noch nicht die Tschingbumm-Musik, die wir kennen, mit der russischen Besetzung, sondern das waren Oboen und Hörner und Trommeln, diese alte preußische Militärmusik. Das hat er gemocht. Aber alles andere, diese empfindlicheren Sachen, Lautenspiel und so – bloß nicht! Deshalb war ihm Religion auch so skeptisch, weil das alles so mit Gefühl zu tun hat, und dagegen war er nun mal. Wir sind verdummt worden durch das Gefühl, Jahrhunderte lang, wir müssen endlich wieder unseren Verstand gebrauchen.

Das hat mich doch sehr beschäftigt, und darum habe ich einen Satz geschrieben, der im Grunde ein Adagio ist, ein sehr polyphones Adagio, und da habe ich profitiert von der „Kunst der Fuge" – wo man Bach vorgehalten hat, das sei doch alles Spekulation, alles so ausgedacht und so verstandesmäßig, und das ist es eben nicht. Die ganze Kritik stimmt eben nicht, oder sie stimmt nicht, wenn man sie totalisiert. Musik hat eben so viele konstruktive Elemente, wenn man zum Beispiel Josquin nimmt … oder eben „Kunst der Fuge". Hier ist nun ein Satz, wo man eigentlich sagt, Adagio, da kommt das Gefühl voll zum Zuge, und hier ist es eben ein ganz polyphones Stück, was ungeheuer rational gemacht ist. Das war eine gewisse Kantkritik.

Der Anfang ist so ein bisschen, sagen wir mal, locker. Es gibt einen Turmfalken, den ich in Königsberg gehört habe. Und dann noch so ein bisschen Akrostichon-Geschichten und Spielen mit Namensbuchstaben. Dann kommt der zweite Satz, das Adagio, diese Kritik der Gedanklichkeit. Und dritter Satz, das ist dann diese Vogelgeschichte. Und der vierte Satz – oder umgekehrt? – ist diese Friedensphilosophie „Zum ewigen Frieden", und dann zum Schluss diese untergehende Welt, also der Brand, die Zerstörung von Königsberg. Das ist gespielt worden in Königsberg, auch in Allenstein, da gab es sehr schöne Aufführungen … und in Düsseldorf war die Uraufführung.[729]

8.3. „Amsel auf dem Dach". [Nachtrag]

B: Die „Amsel auf dem Dach" ist eigentlich kein einzelnes Orgelstück, es hat sich verselbständigt – ist weggeflogen. Es steht in dem Stück „Hommage". „Hommage" ist eigentlich das erste Orgelwerk, mal abgesehen von der frühen Messe. Das erste selbständige Orgelwerk, das ich in Düsseldorf geschrieben habe, ist „Hommage". Damit war eigentlich eine Ehre für Gerd Schwarz gedacht. Der erste Satz ist ein dreistimmiges Organum. Da ist unten ein Choral – „O gläubig Herz gebenedeit" – in ganz langsamen Noten, und oben in zwei Schichten – … nein, ich muss es anders sagen. Unten läuft in einem Großraum-Dreier, wie bei dem Pariser Organum die Töne in Pfundsnoten laufen und sich nur langsam ändern, der Choral. Dann kommt die zweite Schicht mit relativ kürzeren Dauern, die man gut voneinander unterscheiden kann. Und darüber läuft noch eine Schicht – also in jeweils dreimaliger Beschleunigung – Oberstimmen, die sehr lustig sind, und das ist alles gewonnen aus einer Reihe. Natürlich ein Zwölftonstück, ich hab das bei Zimmermann geschrieben oder kurz nachdem ich bei Zimmermann war. Und es war auch jeweils eine ziemlich abstrakte Nummer, obwohl es hübsch zu hören ist. Die Registrierungen ändern sich auch immer so – na ja, man kann es aber doch nicht mit dem „Pièce en trio" von Messiaen vergleichen, glaube ich, das hier ist doch anders. Dann gibt es ein Organum

[729] vgl. Klärung der Aufführungssituation Hauptteil, S. 221

accordum, wo auch wieder im Pedal in Pfundsnoten der Cantus Firmus läuft und oben Akkorde laufen in rhythmischen Modi, und zwar den rhythmischen Modi, die wir aus dem Pariser Organum kennen, also der Rhythmuslehre aus der Ars antiqua. Diese ganzen Versfüße, Jambus, Trochäus, Daktylus, Spondeus und Anapäst und was es da alles so gibt ... Diese Rhythmen, diese Rhythmuslehre, also die ALTEN Versfüße, spielen in dem Stück eine Rolle. Das Ganze ist gewonnen aus zwei Sechstonkomplexen. „O gläubig Herz gebenedei", der Choral, besteht aus sechs Tönen. Wenn man sechs Terzen aufeinanderschichtet, bekommt man die Sechstonreihe. Und dazu kann man natürlich das Komplement bilden, die sechs Töne, die fehlen. Die sind zwar dann keine einfache Terzenreihe, sondern unregelmäßig, aber man kann das machen. Das war ja damals das Denken, dass man immer Zwölftonkomplexe haben wollte und die Akkorde eben auch entsprechend laufen. Nun hatte ich aber das Gefühl, dass in der Mitte etwas ganz anderes sein müsste.

K: Ach so, das sind die Ecksätze? 1 und 3?

B: Ja, 1 und 3, die Ecksätze. Die gehen über den Choral „O gläubig Herz gebenedeit". Das erste heißt … pfff ... irgendwie „Organum". Weiß ich jetzt nicht. „Organum accordum" ist das letzte. Und „Organum aliquotum", also mit Aliquotstimmen, ist das zweite. Und das sind Amselrufe. Als ich das Stück schrieb, in der Neanderkirche, saß eine Amsel auf dem Dach. Was ich damals nicht wusste: dass Amseln Spottvögel sind.

K: Die hat dich nachgemacht?

B: Eines Tages höre ich die: [pfeift eine Tonfolge]. Und ich denke, was ist denn das?? Das kenne ich! Das hatte ich mal geschrieben, so ein Melodieteil. Da hat die Amsel mich nachgemacht. Und darum habe ich das Stück später genannt – als ich es bei Trauungen spielte – „Amsel auf dem Dach". Das Stück wurde später so eine gewisse Wunschnummer, also ein gewisser Publikumserfolg, und hat sich verselbständigt. Aber es gehört in die „Hommage" rein.

9. Gespräch über die Orgel der Neanderkirche:

K: Oft wirst Du als alleiniger geistiger Vater der Orgel der Neanderkirche angesehen.

B: Das ist falsch! Meyers[730] hat wirklich die Idee gehabt. Meyers hat die Disposition gemacht, nur zusammen mit Gerhard Schwarz und mir. Ich bin da auch extra in die GDO eingetreten, nach Spanien gefahren, das ist 1964 gewesen, ich wusste nichts von spanischen Orgeln – extra hin, die GDO[731] machte eine Reise nach Spanien, und da musste man Mitglied sein, um mitzufahren. Das war auch eine spannende Sache, der spanische Mensch war Don Garcia Llovera[732], ein Organist. Er war Priester und war so auf dem historischen Trip, das war sowieso von Interesse. Es gab einen deutschen Orgelbauer, Organologen, der Dr. Rudolf Reuther – hatte ein Buch über spanische Orgeln geschrieben, und er hat diesen ganzen Komplex hier bekannt gemacht.[733] War mehrfach in Spanien, hat da fast gelebt, und unterrichtete an der Universität in Münster. Und er hat die Reise auch begleitet. Damals gab es eben das Problem in Spanien, dass einige Instrumente

[730] Meyers, Hubert, Röntgenarzt aus Luxemburg.

[731] Gesellschaft der Orgelfreunde; Sitz Mettlach; gibt die Zeitschrift „Ars organi" und weitere Literatur heraus und veranstaltet Tagungen und Kongresse zum Thema Orgel und Orgelbau

[732] Julio-Miguel Garcia LLovera, Jg. 1923, war Organist der Kathedrale von Zaragoza, ab 1967 an St. Marien, Hamburg; in Düsseldorf zu Gast bei den Internationalen Orgeltagen in St. Franziskus-Xaverius 1970, wohnte später in Kevelaer am Niederrhein. Er veröffentlichte: Ders.: *De organo vetere hispanico*, *zur Frühgeschichte der Orgel in Spanien*. St. Ottilien 1987.

[733] Das angespochene Werk ist: Reuther, Rudolf: *Orgeln in Spanien*. Kassel 1986

schlecht restauriert wurden. Und ein spanischer Orgelbauer, Amezua[734], der war ein reicher Mann, hatte eine Autofabrik, und als Hobby hat er sich um Orgelbau gekümmert und hatte natürlich eine Idee: wollte alle Orgeln modern machen, hat sie alle elektrifiziert – und hat natürlich dabei die Orgeln zerstört. Das war sehr schwer für Garcia Llovera, gegen diesen mächtigen Mann aufzutreten, weil die Familie Amezua eine alte spanische Adelsfamilie war, und nicht nur reich, sondern auch einflussreich. Er hat dann gehofft, die GDO könnte ihm helfen bei dem Kampf gegen die Orgelzerstörung. Nun hatte der damalige Präsident Dr. Walter Supper – ein großer Nazi, was ich damals nicht wusste – der hat gesagt: „Ja, wir sind nur Gäste in Spanien, wie können uns jetzt nicht in eure inneren Angelegenheiten einmischen und uns polemisch verhalten." Das habe ich ihm sehr übel genommen, denn das hätte er wissen müssen, dass, wenn die alten Orgeln modernifiziert[735] werden, dass man die Orgeln dann zerstört. Es hat dann nicht lange gedauert, dann ist das auch publik geworden, und auch Reuther wollte sich nicht äußern. Das mit der GDO war eine sehr mühsame Angelegenheit, und es hat also sehr lange gedauert, bis dann überhaupt Geld geflossen ist für die Restauration. Ich habe jetzt eine Orgel gesehen – ich meine, davor hatte der Cellist Casals, er ist in Vendrell geboren, der hat die alte Orgel in Vendrell erneuen lassen. Wie gut oder schlecht, weiß ich nicht, aber auf jeden Fall fing man an, sich um die alten Orgeln zu kümmern. Und dann gab es einen Orgelbauer, Blancafort genannt, von ihm wurde gesagt, er verstünde was von alten Orgeln. Die Orgel in Darroca, die habe ich auseinandergenommen gesehen, die Orgel ist sehr alt, die ältesten Teile kommen aus der Gotik.

K: Und inwiefern war das jetzt für die Neanderorgel wichtig?

B: Spanische Trompeten! Es war ja modern, spanische Trompeten zu bauen, und die ersten spanischen Trompeten in einer Orgel in Düsseldorf waren ja in St. Martin. Nur eben keine *spanischen* Trompeten. Das waren einfach Dinger vorne raus, die hatten keine spanischen Mensuren, gar nichts, auch keine Teilungen. Die alten spanischen Orgeln sind ja alle mit Teilungen zwischen „C" und „Cis", was ja auch keiner wusste, weil man die Literatur nicht kannte – wer kannte schon Cabanilles? Und ich wollte die spanische Literatur kennenlernen. Da habe ich das Glück gehabt, einen spanischen Mönch zu finden, der auch sehr gut Deutsch sprach, weil er den letzten Krieg in Maria Laach verbracht hat, der war Organist in Monserrat, also in dem Kloster in der Nähe von Barcelona. Ich habe den Namen gerade nicht präsent, das war ein ganz erstaunlicher Kerl.[736] Der hatte zum Beispiel Werke von Cabanilles mit der Hand abgeschrieben und hat mir das dann hergeschickt, weil wir das alles nicht kannten . Denn auch der Reuther kannte die spanische Literatur nicht, also die großen. Ich habe ihn gefragt, was die denn gespielt haben, und er: „Jaaa, immer nur diese Battallas, immer nur C-Dur" – das ist schon nicht falsch, es gibt die Battallas, diese große Imperialis, die ist C-Dur, das ist ein endloses Stück. Aber das ist nicht immer nur C-Dur, das ist diese polyforme Struktur und das sind ganz erstaunliche Werke. Also, Cabanilles ist ja ein Riese – ich weiß nicht, ob er schon zur Gänze editiert ist. Ich habe zwei Bände von ihm, es gab damals schon deren vier, die man nicht kriegen konnte. Zwei habe ich durch List, die waren in Barcelona gedruckt.[737]

[734] Ramón González de Amezua y Noriega, geb. 1921, Organist, Orgelbauer und Ingenieur. Sehr geschätzt in Spanien.

[735] Blarrsche Wortschöpfung aus „modernisiert" und „elektrifiziert"

[736] Gregori Estrada. Spätere Information Blarrs. Estrada ist als Leiter der Choralschola Montserrat bekannt und mit Aufnahmen auch bei der Deutschen Grammophon vertreten gewesen.

[737] Eine vierbändige Ausgabe aller Werke von Cabanilles findet sich in der Tat nachgewiesen für die Biblioteca de Cataluna in Barcelona: *Juan Cabanilles*: *Opera omnia nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès,Vol. I-IV.* Der letzte Band wurde erst 1992 veröffentlicht.

K: Okay. Und die Orgel – nicht nur spanische Trompeten, sondern alles mögliche Andere ja auch.

B: Ja, aber es sind natürlich die spanischen Cornette, das kannten wir ja auch nicht, Entschuldigung, die französischen, also das Cornett, das aus dicken Rohrflöten, alle Töne – also die ersten fünf Teiltöne, dann Quinte und Oktave oben drauf, das sind ja alles weite Dinger – das ist so ein unglaublicher Klang, das kannte man ja hier nicht. Also, natürlich hat es auch Silbermann gebaut, aber nur als die drei Obertöne, Quinte, Quarte und Terz – aber als voll ausgebautes Cornett, weil wir auch nicht die Literatur kannten, das Solo für ein Cornett, wie es die alten Franzosen haben, oder das zerlegte Cornett – alles weite Register. Also haben wir hier im Schwellwerk auch das ganze zerlegte Cornett – also eine 8-Fuß-, dann 4-Fuß-Flöte, dann 2-Fuß-Flöte, und dann ein Nasat und Terz als weites Instrument – das kannten wir nicht. Auch die französischen Zungen, die eine andere Stärke hatten. Wir hatten ja immer die norddeutschen Zungen, die, na ja, wie soll ich sagen, ein bisschen schwachbrüstig waren.

K: Na klar. Waren denn Leute von der Orgelbaufirma mit, oder hast du das für die gesammelt?

B: Ja, es war ja auch die Zeit, wo man überall das Studieren anfing – einer der Söhne von Rieger[738] hatte den Dom Bedos[739] übersetzt und dann mit Maßen, und dann hat Rieger nach wie vor das Problem, die Angaben des Dom Bedos zu benutzen für die Neanderorgel, nur sie mussten die alten Maße umrechnen auf Zentimeter – man muss natürlich wissen, was hat der für ein Fußmaß gehabt oder was verstand er unter Zoll? Aber ich weiß noch, der Orgelbauer Hildebrand, der damals bei Rieger mitgearbeitet hat, der auch sehr gut Französisch sprach – die haben dann irgendwo den Schlüssel gefunden, wie man dahinterkommt, die Maße zu kriegen – denn wir hatten ja keine Mensuren, und die französischen Kehlen, das sind ja ganz andere Trompeten, funktionieren ganz anders. Oder eine Bombarde … wenn man eine barocke Posaune nimmt, dann ist das eigentlich was, wie soll ich sagen, eine keusche Angelegenheit – und die französischen Posaunen, das sind sehr große Stimmen, die gehen los – für die französische Literatur muss man das schon haben.

K: Ihr musstet das dann ja auf die relativ kleine Neanderkirche anpassen.

B: Das war natürlich auch ein Problem. Und die spanischen Trompeten, die spanischen Mensuren, die hat Reuther damals mitgebracht, der hat das vermessen, ob genau und gut, das weiß ich natürlich nicht. Aber es gab da den Zungenmacher Giesecke in Göttingen, der damals Spezialist für Zungen war, der hat natürlich auch einen Markt gewittert. Alle wollten jetzt spanische Zungen haben, also hat er sich die alten Maße besorgt und auch die spanischen Zungen. Der Witz war eben der, dass die Zungen auch oben Feuer haben, und unsere, die waren oben alle schwächlich, das war nichts. Auch heute noch, wenn man die Schnitger[740]-Zungen sich anhört, das ist alles mehr, harmonischer, näher bei den Labialpfeifen, die kann man auch mischen mit Flöte und so. Dagegen die französischen Trompeten, das ist wirklich Trompete, das haut rein. Es ist eigentlich ’ne Solo-

---

Vgl. auch: Karl Gustav Fellerer: Rezension von: Opera omnia nunc primum in lucem edita cura et studio Hyginii Anglès Vol. II by Johannis Cabanilles, in: *Acta musicologica*, 7. Jg., Kassel 1935

[738] Orgelbau Rieger; traditionsreiche österreichische Orgelbaifirma, heute in Schwarzach, Vorarlberg.

[739] Dom Bedos, Francois Lamathe: L'art du Facteur d'Orgues, Paris 1766/1770 (Faksimile: Kassel 1976), Standardlehrwerk des historischen französischen Orgelbaus. Auch: Dom Bedos: Die Kunst des Orgelbauers, Deutsche Übersetzung von Christoph Glatter-Götz. Lauffen 1977

[740] Arp Schnitger, 1648-1719, prägender Orgelbauer des norddeutschen Barocks.

stimme, könnte man fast sagen. Natürlich gibt es auch Mischungen beim Grand Jeux, das sind alle Prinzipalstimmen, und die Zungen und das Cornett, keine Mixturen! Das ist ein genuiner Sound, den kannten wir nicht.

B: Dann kamen ja die anderen Orgelbauer. Klais[741] hat auch sehr schnell mitgekriegt, dass da was war, und dann ging nachher die große Welle der Französiologie los.

K: Ja, aber das oft schlecht.

B: Und es hat natürlich einen politischen Hintergrund. Wir alle träumten von Europa, doch Europa gab's nicht. Man musste immer noch Pass und Visum haben, Spanien war auch schwierig. Spanien war ja ein nahezu abgeschottetes Land. Kaum vorzustellen, dass man da hinfahren konnte. Gut, man konnte dann über Neckermann auf gewisse Urlaubszentren fahren – an die Costa Brava. Aber das war's dann auch.

K: Aber du hast trotzdem, wo wir bei Zungen sind und so, auf die norddeutschen oder Ott'schen[742] Regale nicht verzichtet. Die hast du dann anderswo untergebracht.

B: Das war eigentlich alles – das Krummhorn ist hier in der Tat ein norddeutsches, obwohl es mit Holzbechern gemacht ist. Das Krummhorn wollte Meyers, so hatte er es auch gesagt, nicht dieses französische Krummhorn, das ist ja viel stärker, das hat ganz andere Kehlen. Das Rückpositiv ist ja eher eine kleine Orgel, nur 2-Fuß-Prinzipal, und da wollten wir ein deutsches Krummhorn haben, das liebte auch der Meyers sehr, weil er meinte, das deutsche Krummhorn ist wirklich eine mischungsfähige Stimme im Gegensatz zum französischen, das im Grunde ja auch eine Trompete ist, nur eben mit kleinerem Becher. Es gibt einen großen Sordun, ein Saxophon, das war dann auch neu, das nannte sich dann hier Sordun aus politischen Gründen, das sollte ein Saxophon sein, also mit Doppelkegelbecher und im Rückpositiv ein Regal als 16-Fuß-Regal. Sordun im Grunde, das sind norddeutsche Dinger. Und die Musette, die im Hauptwerk ist, ist im Grunde die französische Voix humaine – das ist kein norddeutsches Regal, das ist wirklich ein französisches Vieh, was eben nur ganz kleine Becher hat und sehr obertonreich ist. Und das war eben auch sehr wichtig, weil die Orgel ja auch viele Obertonregister hat, z.B. die Buntzimbel – die waren im Grunde ein Tribut an die neue Orgel. Es gab in den 30er Jahren einen Orgelbauer, der hieß Paul Smets[743], der hat ein Buch geschrieben über neuzeitlichen Orgelbau – da hat er jede Menge Obertonregister entwickelt und unter anderem auch die Buntzimbel – und darin hatte sich dann Meyers verliebt, und die Buntzimbel, die wir hier haben, war alles drin oben, eine Zwölftonzimbel, und die ist natürlich sehr schwer zu machen. Wir kannten die Schererzimbel, eine Terzzimbel, die auch schon ganz schön viel, würde ich sagen, Krach macht da oben; aber die geben in der Tat einen erstaunlichen Obertonreichtum und Reiz an der oberen Tongrenze. Ich hätte diese Buntzimbel auch gerne in Oberkassel gehabt, aber die Orgelbauer haben sich geweigert und haben mich im Grunde dann betuppt, indem sie das auch Zimbel genannt haben, es war aber gar keine Zimbel – auch nicht Cymbale, das ist bei den französischen Orgelbauern in der Regel auch sehr tief, das ist einfach eine höher gelegene Mixtur, scharf würden wir sagen. Aber hier waren die Mixturen wirklich gestaffelt, das war die große Abwechslung, die sollte an sich Obertöne bis 32 Fuß haben, also in der Mitte auch Quinte 10 2/3', was Quatsch ist, denn da muss man einen 32-Fuß im Manual haben, den gibt es ja auch in großen französischen alten Orgeln. Das ist natürlich wieder logisch, weil die alten französischen Orgeln im Grunde ganz wenig Pedal spielen, da ist das Pedal ja nur für die

[741] Orgelbau Johannes Klais, Bonn; eine der führenden Orgelbaufirmen in Deutschland.

[742] Paul Ott, Göttingen: stilbestimmende Orgelbauwerkstatt der Neobarockzeit, in den 30er und 50er Jahren des 20. Jh., typische die extrem schnarrenden, kurzbecherigen Zungenstimmen, Sammelbegriff für diese Registergruppe „Regale"

[743] Smets, Paul: *Neuzeitlicher Orgelbau*. Mainz 1949

Tenorlage: Trompete und dann vielleicht noch eine Flöte – dann später hat man eben die Kadenzposaune dazu genommen, aber ein wirklich selbstständiges Pedal im Sinne von Pedalsolo wie bei Buxtehude oder bei Bach, das gab's ja nicht. Hier waren die Mixturen so konstruiert, eine 16' Mixtur im Hauptwerk und dann ist eine 8-Fuß-Mixtur im Schwellwerk, und dann kommt eine hohe Mixtur, ein scharfes Rückpositiv, und über allem funkelt die Buntzimbel – als Zwischenlösung ist der 1' im Schwellwerk, der ja auch ein Prinzipalregister ist, keine Flöte, sondern so eine Art Zimbel. Und das Verrückte ist ja, dass der 1' mehr repetiert bei den letzten Tönen, der 1-Fuß kommt nachher durch die Mixtur durch, wenn die Mixtur immer repetiert, guckt am Schluss der 1' oben drüber, das ist ein ganz toller Effekt, wenn man das versteht. Also, so hat Meyers die Orgel konzipiert, ich hätte das nicht machen können, weil ich ja keine Ahnung hatte, weder von spanischen Orgeln noch von französischen. Dies war eigentlich ein Compositum mixtum, aber die ganze Zukunft, die dann der Orgelbau genommen hat, und auch die Öffnung in den romanischen Bereich, den französischen, spanischen Bereich. Italien kannte ich ja ein bisschen durch Tagliavini[744], der ein paarmal bei uns in Hannover unterrichtet hat. Auch italienische Orgel, was wussten wir von der „Voce umane"? Dass es ein zweites Prinzipalregister ist, hier ist das ja auch nur so als leise Stimme, etwas tieferschwebend gemacht, also … die Orgel hat ein Tor aufgemacht, den Orgelbau der romanischen Wörter[745] – wir waren ja völlig norddeutsch hier.

K: Richtig, und das ist so ein bisschen drin, es gehört auch irgendwie dazu.

B: Ja, norddeutsche Orgel war natürlich die Liebe von Meyers, und wir haben ja die alten Orgeln ungeheuer verehrt, also Schnitger und Genossen. Komischerweise gar nicht mal so Silbermann, der war hier nicht so bekannt, Silbermann, der ja seinerseits französische Elemente hatte, was die Zungen angeht, die Cornette natürlich, das hat der Gottfried Silbermann aus dem Elsass mitgebracht, von seinem Onkel Andreas – da hat Bach wirklich immer schon so französische Dinger gehabt.

K: Aber das ist ja hier gar nicht angekommen am Rhein.

B: König[746] hat einige französische Dinger gehabt, z.B. diese Terzspiele, Carillon mit 4-Fuß, 3-Fuß, Ein-drei-Fünftel oder umgekehrt, das gab's schon. Man muss immer bei den französischen unterscheiden zwischen dem alten Orgelbau, und der letzten Stufe bei Cavaillé-Coll, aber davor ist eben Dom Bedos, das ist ganz wichtig. Und dann gibt es ja noch die Orgel der Spätrenaissance, die ja wieder ein ganz eigenes Gesicht hat. – Ich glaube, Woehl[747] hat mal eine Orgel gemacht in Viersen oder so. Der hatte ein Cavaillé-Coll - Schwellwerk, Dom Bedos-Hauptwerk und das Rückpositiv, ich weiß nicht mehr nach welchem Orgelbauer, gemacht – was natürlich Quatsch ist.

Dieser Woehl, abgesehen davon, dass sie Windprobleme hatten, konzeptionell war das ja sehr charmant, wie der ganze Woehl immer sehr charmant ist, aber es ist kein stimmiges Dingsda. – Oder eine Orgel, die habe ich neulich erst kennengelernt, in der Kugelkirche in Marburg: ein französisches Werk, ein italienisches Werk, ein deutsches Werk, ein spanisches Werk – also, jedes Klavier hat ein anderes Land, und da haben alle gesagt: „Das ist doch toll, da brauchen wir gar nicht nach Bologna fahren, nach, sagen wir mal, Spanien" – eine der schönsten spanischen Orgeln war ja in Nordspanien, in La Seo in Sa-

[744] Luigi Tagliavini, geb. 1929; bedeutender italienischer Organist und Musikwissenschaftler.

[745] Kennzeichnend ist, das Blarr hier den Klang einer Orgel mit Sprachen assoziiert. Vgl. auch die Ausführungen Ligetis, hier auf S. 100 f..

[746] Christian Ludwig König 1717-1789; Erbauer der Orgel in Düsseldorf, St. Maximilian, Prospekt erhalten; Werk seit 2011 neu (Klais, Bonn, in Anlehnung an den ursprünglichen Zustand)

[747] Die Orgelbauwerkstatt Gerald Woehl in Marburg verfolgte im letzten Drittel des 20. Jh. eine bis in die Anfertigungsmethoden mit den alten Vorbildern identische Orgelkonzeption.

ragossa. Die ist sehr gut erhalten, mit einer riesigen Batterie. Die hat auch damals so gut gespielt, während die Kaiserorgel in Toledo gar nicht ging, da sind wir auf dem Blasebalg – da sind wir hin und her gerannt, damit überhaupt ein bisschen gepustet wurde. Der Balg war natürlich völlig rissig und vertrocknet – machte keinen Wind mehr. Und auf den Pfeifen lagen sechs Zentimeter Staub, da ist noch nie ein Mensch oben drauf gewesen. Manchmal haben wir einen Registerzug herausgezogen und in der Hand behalten – von Würmern zerfressen. Also, in solch einem Zustand war die Orgel. – Segovia hat uns einen großen Eindruck gemacht – da spielten die Zungen erstaunlich gut und da gab es auch Aufnahmen davon.

K: Was hat denn die Gemeinde hier in Düsseldorf gesagt? Das ist doch eigentlich ein vorbildloser Plan, völlig unvergleichlich und auch so ein bisschen überdimensioniert.

B: Die Gemeinde hatte gar nichts gesagt, sondern Gerhard Schwarz, der war ja Landeskirchenmusikdirektor – er hatte auf der evangelischen Seite alle Orgeln gebaut, und er hat eigentlich gesagt, er hatte den Anspruch, Organologe zu sein, er spielte gern, verstand sicher auch eine Menge davon. Er sagte: „Das ist ja ganz einfach, wir müssen den besten Orgelbauer nehmen dafür, den wir kriegen können." Sein bester Orgelbauer, den es damals gab, war der von Beckerath [748], der nota bene noch beim grande Gonzalez [749] gelernt hatte – der war ja Soldat in Paris, hatte also da als Orgelbauer gearbeitet. Und hat dann so, wie soll ich sagen, seine eigenen norddeutschen Orgeln gebaut, mit leicht französischem Touch. Also, er sagte, wir nehmen den besten Mann, das war der von Beckerath. Dann gab's von Ott[750], eine sehr schöne Orgel in der Matthäikirche. Dann Kemper[751], aber der war damals schon schlecht, und Schuke[752] kam dann natürlich noch als norddeutscher Vertreter. Schuke baute sehr, sehr gute Prinzipale. Und nun hatte Schwarz das Gefühl, wir haben so viele norddeutsche Orgeln hier, das reicht. Er kannte aber Paris und kannte Messiaen. Wenn der Osterdienst zu Ende war, fuhr er weg, ab nach Paris, also nicht nur in den Jazzkeller, sondern auch orgelmäßig, und er sagte: „Da spielt die Musik! Da müssen wir etwas ganz Neues machen." Und er wollte vor allem eine Orgel bauen für moderne Musik, er wollte eine Orgel in Neander, auf der sollte man vor allem improvisieren können, also mit Obertönen und Schlagregistern und Xylophon und Marimba und ich weiß nicht was alles.

K: So ähnlich wie St. Peter in Köln jetzt.

B: So ähnlich – das war im Grunde das, was Schwarz wollte. Er sagt, dann habe ich diesen Meyers in Luxemburg kennengelernt, der hatte ein paar Orgeln bauen lassen – witzigerweise von Kemper, die aber ganz gut klangen, und er hat Kemper genommen, weil der am billigsten war. Hatte aber einen sehr guten Intonateur, so kam ich an Rieger – und ich war gegen Rieger – bloß der Vertrag war schon mit Rieger.

K: Moment, wie kamst du jetzt auf Rieger?

B: Ja, diese vorher Genannten waren groß im Geschäft, Schwarz wollte aber weg von diesen norddeutschen Imitaten.

---

[748] Rudolf von Beckerath,1907-1976, Gründer gleichnamiger Hamburger Orgelbaufirma; führend auf dem Gebiet der neu-barocken Großorgel Erbauer der großen viermanualigen Orgel der Düsseldorfer Johanneskirche 1954. Vgl. S. 27, 286ff.

[749] Victor Gonzalez, 1877 – 1956, französischer Orgelbauer in der Nachfolge Cavaillé-Colls.

[750] Paul Ott, 1903-1991, prägte die Orgelbewegung bereits in den dreißiger Jahren entscheidend mit. Auf ihn gegen die Vorlieben für niedrigen Winddruck und kurzbecherige Zungen innerhalb dieses Stils zurück.

[751] Emanuel Kemper Orgelbau, Lübeck, vgl. Hauptteil S. 20, 282, 284

[752] Alexander Schuke Orgelbau, Berlin: Nach dem Kriege westlicher Ableger der traditionsreichen Orgelbaufirma Schuke in Potsdam.

K: Er wollte was …

B: Neues!

K: Deswegen Rieger.

B:– da war diese komische Orgel in Krefeld in der Friedenskirche.

K: Die gab's schon, ja?

B: Ja. Und das fand er total spannend, mit spanischen Trompeten und Obertönen und was – und ich fand sie schrecklich. Ich fand, die Trompeten waren viel zu laut, das waren keine spanischen Trompeten. Das waren einfach *Trompeten*, die brüllten vorne raus, das war's. Aber sie alle waren stolz darauf, nur ich fand die Orgel gar nicht gut. Dann gab es noch eine Riegerorgel im Dom in Mönchengladbach – da war ich auch nicht so begeistert. Da war das Problem, dass die alles reingequetscht haben da oben, und sie durften keine Höhen bauen – ich weiß noch, die Denkmalspflege, die Architekten hatten sich so sträflich aufgeführt, dass der Orgelbauer kaum Spielraum hatte. Na ja, also, ich hatte mich dann doch mit Rieger nachher gut verstanden – habe da einen richtigen Orgelbauerkurs gemacht in den Sommerferien. Intonation und so, wie man das alles so richtig macht. Das war spannend, '64! Das Kunststück bestand darin – ja, der Götz[753], der ja immer innovativ gedacht hat, er kam natürlich von der norddeutschen Orgel her – aber er hatte auch das Gefühl, es muss mal was anderes kommen. Wir müssen die Orgel der Zukunft machen und nicht immer nur nachbauen, und da war Schwarz, was Orgeln anging, ziemlich unangefochten. Da haben wir gesagt, gut, dann machen wir eben was Neues – da kam Hubert Meyers aus Luxemburg und hat einen Entwurf gemacht – und sagte dann, na ja, das Saxophon, ich hatte ja Schlagzeug gelernt, und ich war natürlich durchaus für die Schlagregister, mit Glockenspiel, was da eben alles so war. Nur Meyers sagte, ist alles toll, aber solange ihr kein Cornett habt, das wirklich eine Urfarbe ist, eine organistische, unverwechselbare Farbe. Warum wollt ihr Geld ausgeben für ein Marimba, das nimmt sehr viel Platz und man kann es nicht immer spielen, ein Cornett kann man wirklich immer spielen, weil man auch nie müde wird, es zu hören. Dann haben wir nachher gesagt, es scheint doch besser zu sein – und da tauchte dann das Stichwort „europäische Synthese" auf. Wo wir gesagt haben, nach Frankreich öffnen.[754] Es berührte sich damals alles, es gab die deutsch-französische Freundschaft, einen Jugendaustausch.

K: Diese Städtepartnerschaften.

B: Ja! Wir von der Kölner Hochschule bekamen immer Geld dazu, wenn wir nach Paris fuhren, also um diese deutsch-französische Beziehung in Gang zu bringen – das war wie eine neue Welt. Wir, die wir ja im Dritten Reich nur hinter Mauern saßen, dachten ja sowieso, alle Weisheit der Welt gepachtet zu haben. Spanien, das war Sibirien, das war hinter dem Ural. Und Italien kannten wir nur, wenn ich in den Urlaub fuhr, oder die Gastarbeiter. Aber Kultur? Praktisch kannte das niemand und das fing damals an, diese Neugier auf den europäischen Orgelbau. Wir waren uns nur einig, die Fabrikorgel wollten wir ablehnen. Also englische Orgel mit Tuba und Schiffssirenen – das wollten wir alles nicht, das kannten wir auch nicht … – während die alten Orgeln in Spanien, Frankreich oder Italien – natürlich waren das historische Heiligtümer, und daraus eine Konsequenz zu ziehen für unseren Orgelbau – und so ist sie halt an die Orgel gekommen – ist natürlich ein Mixtum, etwas euphorisch eine europäische Synthese genannt. Aber das schien mir ein Weg zu sein, einmal in die Gegenwart zu kommen, einmal weil wir anfingen, europäisch zu denken, nicht nur um Urlaub zu machen, sondern uns auch für die

[753] Jospeh von Glatter-Götz, Inhaber der Firma Orgelbau Rieger, Schwarzach, in diesen Jahren.
[754] Der Deutsch-Französische Freundschaftsvertrag war nach den Bemühungen de Gaulles und Adenauers 1963 gerade zur Zeit dieser Planungen unterzeichnet worden.

Kultur der Nachbarländer zu interessieren – und der futuristische Aspekt, den es in Deutschland ja auch gegeben hatte, Orgelbauer Schulze hat z.B. eine Orgel gebaut, bei Schwarz, in der Kirchenmusikschule in Spandau, da waren auch allerlei moderne Register drin, vor allem Obertonregister. Es hat ja dann nach dem Kriege immer wieder mal, so ein Registerchen gab es schon überall, mit Septime … Der Bornefeld hat da ja einiges gemacht. Da war immer schon das Gefühl, wir dürfen nicht nur nachmachen, sondern was ist jetzt eigentlich unsere Orgel? Und der Mann, der das extrem umgesetzt hat, war Bares in Sinzig gewesen, obwohl die Sinzig-Orgel nicht so toll ist – das hat ja Tagliavini gut erkannt und auch laut gesagt, natürlich höflich, dass die Orgel gar nicht so toll ist. Ist im Grunde eine konventionelle Orgel mit ein paar Zusätzen, mit Xylophon und Tastenfessel und was da alles noch so ist, also diese bruitistischen Elemente. Aber der Grundpfeifenbestand hatte keine große Qualität. Das ist immer die Gefahr bei den futuristischen Orgeln, wo allerhand Klingeling ist, wo die Zungen auch nicht richtig toll sind – und diese Harmonie herzustellen von einer Qualität von Orgel und dass sie trotzdem interessant ist, das hängt auch vom Orgelbauer ab.

K: Was bedeutete das denn dann für dich persönlich? Die Orgel ist entstanden, sie ist sehr futuristisch, sie ist ja sehr weit vorne. Und du setzt sie jetzt in die Welt, sozusagen, was passiert da?

B: Das waren zwei Dinge. Es fing damit an, dass ich natürlich mit der Orgel neue Musik, eigene Stücke geschrieben habe, die auch die technischen Möglichkeiten der Orgel berücksichtigen, der größere Tastenumfang, und das Pedal geht bis „G“, Manual bis „C“ oben, was man heute im Allgemeinen schon nicht mehr macht, es sei denn, man baut sehr große Orgeln. Dann war für mich faszinierend die Erweiterung des Repertoires. Da habe ich diese Bartók-Transkription gemacht, da habe ich Strawinsky, weil mich der ja auch als Komponist interessiert hat – die haben ja nichts für Orgel geschrieben, von Strawinsky gibt es ja nur eine Transkription aus der Frühzeit und dann später ein Stück, ein Cantique, das ist nach dem Krieg erschienen, das ist aber im Grunde ein Satz aus dem Streichquartett aus 1914, glaube ich. Und dann gibt es ein Stück von Strawinsky, da ist die Orgel ein bisschen im Hintergrund, im Canticum Sacrum, wo die Orgel eigentlich nur immer so leise religiöse Hintergrundspiele macht, also keine eigene Orgelmusik. Strawinsky hat die Orgel nie gemocht, weil er wahrscheinlich auch keine Instrumente kannte. Er hatte irgendwo mal gesagt, die Psalmensinfonie sollte für Männerchor und Orgel sein, das ist doch interessant. Männerchor – darum habe ich ja Männerchor und Orgel bei meinem Konzert gemacht, und Orchester natürlich. Und er hat in dem Zusammenhang gesagt oder soll gesagt haben, dass er die Orgel einbeziehen will, oder den Gedanken, die Orgel mit einzubeziehen, hat er fallen lassen, „because the monster doesn’t breathe“, weil das Monster nicht atmet. Ein junger Orgelbauer, der das hört – wenn wir vom atmenden Wind sprechen und so, dann kann man das alles nicht verstehen, aber Strawinsky, wer weiß, was der da so gekannt hat in Amerika, so schauerliche Dinge … sicher auch ein paar respektable, aber das müsste eigentlich nochmal erforscht werden. Ich wollte dieses Repertoire für Orgel erschließen, das kam dann da. Diese Transkriptionen wären mit Sicherheit nicht ohne die Neanderorgel entstanden. Und ich habe noch ein weiteres Manko bemerkt, das war die fehlende Romantik. Die hörte bei uns mit Reger auf, wir kannten ja nicht die französische Romantik. Das gab’s schon mal, dass ein A-moll-Choral von César Franck gespielt wurde, das habe ich auch als Student gemacht, aber es nutzt ja nichts, wenn man das Stück kennt, aber nicht die französische Orgel im Original, denn das sind ja Stücke, die zu einer Orgel gehören. Also – mir war aufgefallen, dass wir zu wenig Romantik hatten. Es gab ein großes Loch zwischen Mendelssohn und Reger. Mendelssohn war eigentlich nicht Romantik, und das ist, glaube ich, auch nicht ganz falsch, weil er ja keine romantischen Orgeln gehabt hat, die Orgeln, die

er gespielt hat, waren ja eigentlich alle noch spätbarocke Instrumente, und Reger dann eben mit Sauer[755]. Das Ende von Sauer war dann die Fabrikorgel, die wir auch nicht gewollt haben, und dazwischen ist das große Loch. Natürlich gibt es eine große Literatur, wenn man es genau nimmt, nicht nur die Stücke von Liszt – ich meine, Liszt hat immerhin an dieser großen Orgel Ladegast[756] gespielt, das war ja auch ein großer Orgelbauer der Romantik. Ladegast war hier auch nicht bekannt. Es gibt auch andere Orgelkomponisten, (*August Gottfried*) Ritter z.B., der ja immer noch nicht bekannt ist, oder ein anderer Spätromantiker, der nur sehr selten gespielt wird: Nowowijewski[757] oder Max Gulbins.[758]

Es gibt schon bedeutende Orgelkomponisten, die also auch so in Richtung sinfonische Orgelmusik gingen. Wir assoziieren das immer mit der französischen Symphonik, beginnend mit César Franck und (*Alexandre*) Guilmant und dann natürlich (*Louis*) Vierne und (*Marcel*) Dupré dann als Ende. Und da ist ja Messiaen – er ist nur in seinem Denken ganz anders, aber was Orgel angeht, ist er eigentlich auch Romantiker, und die großen Farben, das sind alles bei ihm die Farben der Cavaillé-Coll-Orgel, darüber ist er nicht hinausgegangen, seine Werke sind eben mit dieser Orgel zu spielen. Gut, dass man sie dann umsetzen und auch auf norddeutschen Orgeln spielen kann, das war ja dann auch das Anliegen des Messiaenfests und der anderen Organisten, die auch in dieses Horn getutet haben. Die erste Gesamteinspielung von den Messiaenstücken, die hat jetzt Zacher[759] gemacht. Er hat damals eine kleine Schukeorgel gehabt, in Hamburg irgendwo, und hat die ganzen Messiaenstücke gespielt, bis zum Livre d'orgue. Das ist nicht sehr bekannt geworden. Wenn man sich diese Sachen mal anhört, ist das sehr ulkig. Ich meine, es ist immer noch interessant genug, weil die Musik an sich sehr farbig ist. Aber ich habe ja ein paar Nächte mit Messiaen und der Almut Rößler in Paris verbracht, als wir Plattenaufnahmen vorbereitet haben, und dann haben wir ja die Nächte direkt an der Orgel verbracht. Das Einzige, was mich, muss ich immer noch sagen, auch an der Trinité störte, war eben das, dass all diese Orgeln elektrifiziert worden sind. Das ist meiner Meinung nach ein großes Verbrechen, denn eine elektrifizierte Traktur ist eine tote Traktur. Komischerweise schien das Messiaen nicht zu stören. Er hat ja immer wieder die Stücke uns vorgespielt, und die Leichtigkeit, mit der er mit seinen Händen da demonstrierte, das war interessant. Er touchierte die Tasten ja eigentlich nur ganz locker, es kam kein wirklicher Anschlag, wie das auf einer alten Orgel ist. Die alten Orgeln, die müssen, die wollen, so verstehe ich Orgelspielen, die müssen gegriffen werden. Während diese Orgel, eine Orgel, die elektrifiziert ist, das ist ja grauenhaft, da tippt man irgendwo rauf, auf irgendeine Computertaste oder einen Lichtschalter, und dann kommen da Töne raus. Aber auch die Messiaenorgel, wo die Leute dann immer Augen und Ohren verdrehen, die ist schon zerstört worden durch die elektrische Traktur. Gut, Messiaen ist dann dafür eingetreten, dass die Orgeln nicht klanglich verändert wurden. Das stand ja auch immer wieder zur Debatte. Aber dieses Faszinosum, die Orgel als elektrische Maschine zu haben, das ist schon ein interessanter Zustand. Ich war der Sache wirklich immer sehr feindlich gesinnt. Und dann ist das Endprodukt wirklich, dass man dann Lautsprecher aufstellt und keine Pfeifen mehr aufstellt.

[755] Die Orgelbaufirma Wilhelm Sauer in Frankfurt/Oder prägte neben der Firma von Eberhard Friedrich Walcker in Ludwigsburg den romantischen Orgelbau in Deutschland.

[756] Friedrich Ladegast in Weissenfels war der technisch konservativste der romantischen Orgelbauer in Deutschland und wird möglicherweise gerade deshalb heute besonders geschätzt.

[757] Felix Nowowijewski, 1877-1946, stammt ebenfalls aus Ostpreussen, Komponist der Nachromantik.

[758] Max Gulbins 1862-1932, Kantor in Elbing und später in St. Elisabeth zu Breslau.

[759] Gerd Zacher, geb. 1929; Protagonist der neuen Orgelmusik.

K: Ja, obwohl, ich bin nicht ganz sicher. Ich weiß nicht, ob in wirklich größeren Räumen … bei wirklich größeren Orgeln ist es vom Spielgefühl ein Thema, da hast du recht. Aber andererseits, wenn ich keine Kraft aufwenden muss, um zu drücken, ist mein Kopf ja auch ein bisschen freier. Ich habe ja den direkten Vergleich, Sonntag für Sonntag. Ich habe ja diese vier Manuale in Franziskus mechanisch, und ich habe die vier Manuale ebenso in dieser Halle in der St.-Josefs-Kirche, elektrisch, das sind wirklich Welten. Aber ich finde, in diesem halligen Raum erreicht man mit der Mechanik nichts mehr, was man mit dem Kopf nicht auch erreichen könnte.

B: Also, ich behaupte, eine gute Orgel kann nicht elektrisch funktionieren – alles andere ist dann eine Brüllmaschine, und das mag ein Vorurteil sein, doch bis jetzt bin ich noch nicht bekehrt worden von diesem Vorurteil. Eine Orgel, die keine direkte Übertragung hat zwischen Taste und Pfeife – natürlich kann man sich die Werke Regers nicht anders vorstellen als schon mit einer moderneren Technik, also Pneumatik, im Grunde ist ja die Röhrenpneumatik auch die Taschenlade, also, man kann ja diese riesigen Pfeifen, diese Volumen von der Menge her, dass man 20 Register oder 25 Stimmen auf eine Lade stellt ... Angeblich geht das mit Schleiflade gar nicht. Und natürlich, man mag sich auch an die Taschenlade gewöhnen, aber das ist jetzt ein spezieller Fall, bei mir vielleicht auch, weil ich an alten mechanischen Orgeln, Schnitger und so, groß geworden bin in Stade, und das war ja alles mechanisch.

9.1. Weiteres zu Stationen des Lebensweges

K: Was waren für dich so nach 1965, nach dem Orgelbau, die wichtigen Stationen, die wichtigen Ereignisse. Reisen, privat und was weiß ich – was einfach so wichtig war?

B: Ja, also, Orgel war natürlich ein ganz wichtiger Punkt. Und es war ja auch die Kantorei, die langsam in Gang kam, wo wir dann auch Aufführungen machen konnten. Da war auch natürlich das Bestreben: was singe ich mit ihnen? Als wir so die ersten kapitalen Stücke des barocken Repertoires geschafft hatten, war daneben immer das Interesse: Was gibt's denn eigentlich noch? Was müsste man machen, an Neuer Musik zum Beispiel? Zum Beispiel „Canticum Sacrum" von Strawinsky, das kannte man nicht – das hab ich gemacht. Auch bei romantischen Oratorien, da hab ich gedacht, na ja, also, „Elias", das macht der Musikverein. Dann hab ich diese Christus-Fragmente von Mendelssohn gefunden. Oder später die Messe von Schumann, da hatte Schumann ja eine Fassung nur mit Orgel und Chor gemacht, das haben wir dann gebracht. Also – das war dann schon ganz lustig.

K: Du wohntest da direkt neben der Kirche?

B: Neben der Kirche. Und es gab natürlich immer auch eine zweite Schiene, das war ja fast ein, ich will nicht sagen ein schizophrener Zustand, dass wir uns viel mit populärer Musik beschäftigt haben, mit Jazz-Ensembles, wo es nicht eigentlich um Jazzmusik ging. Es waren die Jazzmusiker, die uns begleitet haben und die auch mal ein paar Improvisationen beigesteuert haben. Oder dann die Messe von Hermann Gehlen, das war ein großes Jazzstück. Oder der Versuch, für einen größeren Chor mit Jazz etwas zu machen.

K: Das hat die Kantorei auch immer mitgemacht?

B: Das Gloria haben wir als Erste gesungen, in einem Fernsehgottesdienst. Das war schon eine Anstrengung. Und wir fanden das auch wahnsinnig spannend, so etwas zu machen. – Das war also im Grunde der populäre Stream, wo wir auch Musik für die Gemeinde gemacht haben – auf Kirchentagen und so etwas, man wollte ja neue Lieder für Kirchentage machen, das boomte richtig. Gottesdienst für junge Leute und Beat-Messen

und was es da alles gab … man musste einen ganzen Gottesdienst komponieren mit solchen Dingern. Und es gab jede Menge neue Texter, es waren auch wirkliche Begabungen dabei: Da war Wilhelm Willms, das war ein wirklicher Dichter. Auch Arnim Juhre hat erstaunliche Texte gemacht, oder es gab auch Textanregungen aus Südamerika. Ernesto Cardenal hat hier sehr viel Befruchtendes gemacht. Also, das war einfach spannend und hat uns sehr interessiert.

Die andere Sache … ja, die Beziehung zu Messiaen war natürlich sehr wichtig. 1968 haben wir ja das erste Messiaen-Fest gemacht. Messiaen kam nach Düsseldorf. Das war ein ganz kapitales Unternehmen.

Im Anschluss, da habe ich mit der Almut die gesamten Einspielungen gemacht, Messiaen schrieb dann die „Méditations" über die „Trinité", daran waren wir ja auch nicht ganz unschuldig. Denn zwischen „Livre d'orgue" und „Trinité" ist ein großes Loch – gut, es gibt ein Stück, „Verset pour la fête de la Dédicace", aber das ist eher ein kleines Stück. Aber ein großes Orgelwerk war ja dann die „Trinité". Messiaen war dann in Düsseldorf, und wir haben ja vier Feste gemacht, bei dreien war Messiaen dabei, und das war schon unglaublich intensiv.

K: Bei welchem war er nicht dabei?

B: Ich denke, beim dritten war er nicht dabei. Messiaen hat hier die „Vision de l'amen" beim zweiten Fest gespielt. Yvonne[760] und Messiaen. Almut hat dem Messiaen umgeblättert und ich hab der Yvonne umgeblättert, nicht? Das war schon eine eigenartige Situation. Ich habe damals Stücke von Messiaen dirigiert, die keiner kannte. „Et expecto" für 34 Bläser und 6 Schlagzeuge – das ist ein Riesenstück über die Auferstehung. Oder die „Couleurs de la cité céleste" – kannte auch niemand. Sehr komplizierte Partituren. – Und angefangen hat das Ganze 1968 auf dem Fest, da hab ich die „Trois petites liturgies" dirigiert, zweimal. Kannte man ja auch nicht.

Also, Messiaen war sicherlich eine ganz große Begegnung. Almut hat darin natürlich auch einen großen Lebensmittelpunkt gefunden, mit dem sie dann auch durch die Welt gefahren ist – mit den Werken. Ich habe noch zwei- oder dreimal Messiaen dirigiert, aber ich war ja kein Dirigent.[761] In Karlsruhe hab ich auf dem Messiaen-Fest mal dirigiert und ich weiß nicht, wo noch. Aber mich hat dann Strawinsky sehr interessiert – weil mich immer mehr die Komposition interessiert hat.

Also, das Messiaen-Fest 1968 war ein großer Punkt. Und die folgenden Feste. Das nächste war dann 1971 oder wann, … nein, 1971 war Strawinsky-Fest. 1968 und … ah, ich müsste das raussuchen, wann die Feste waren.

K: Also, das waren Sachen, die dich dann auch wirklich voll …

B: VOLL beschäftigt haben, oh ja. Mit Analysen und Vorträgen und weiß der Kuckuck was. Da ist man wirklich voll eingetaucht. – Die nächste Station war dann natürlich, als ich das Gefühl hatte, hier ist jetzt alles zu Ende. Einmal, da war die Stelle in Mülheim frei geworden, weil Reda[762] gestorben war, und die suchten was Neues, und da haben sie mich gefragt, ob ich nach Mülheim kommen wollte – wir hatten ja nie einen Etat hier, und da war ein toller Etat. Da habe ich mir genau angesehen, und da haben die Leute gesagt: Ja, da gibt's ja noch den Mülheimer Singkreis, das Erbe von Reda. Da merkte ich,

[760] Yvonne Loriod, 1924 - 2010; Messiaens zweite Ehefrau und Pianistin der meisten Uraufführungen seiner Werke.

[761] *Das darf getrost als Understatement gewertet werden. Blarr ist ein kompetenter und gleichzeitig menschennaher Dirigent.* (Anm. d. Verf. aus eigenem Erleben)

[762] Der Komponist Siegfried Reda, 1916-1968, bis dahin Kantor der Petrikirche in Mülheim an der Ruhr, war überraschend durch einen Autounfall verstorben.

dass da in dem Nest allerlei, wie soll ich sagen, Nebengötter saßen, und bei näherem Zusehen war der Etat dann doch nicht 80.000, sondern nur 20.000. Und da hab ich gesagt, also, mit Rumschnorren habe ich hier in Düsseldorf fast mehr als da in Mühlheim, da bleib ich doch lieber hier.

Dann wollte ich immer weg, hab mich in Bonn beworben und es hat nicht funktioniert. Da waren wir 40 Kandidaten in Bonn – das muss so 1980 oder 1979 gewesen sein, ich war also rund 20 Jahre hier gewesen und da wollte ich weg. Dann waren noch zwei Kandidaten übrig geblieben, das war der Johannes Geffert – und ich. Mir war klar, dass es eine Sache ohne Chancen war, aber ich hab gedacht, ich zieh das durch. Adenauer ist auch nur mit einer Stimme Mehrheit gewählt worden, und ich … vielleicht geht's ja. Und es ging nicht! Nachdem Geffert ein Jahr oder ein halbes Jahr dort war, ging er weg. Also, ich bin auch sehr froh, dass Bonn nicht funktioniert hat, obwohl es natürlich eine Enttäuschung war, denn ohne diese Enttäuschung wäre ich nicht nach Israel gekommen. Und das war die nächste große Station nach der Berührung und der Zusammenarbeit mit Messiaen. Wir sind auch nach Lissabon gefahren, zur Uraufführung von „La Transfiguration", oder zur Uraufführung der Oper, da hatte Messiaen uns eingeladen und Almut und ich sind nach Paris gefahren … und das Witzige war ja, dass zu Messiaens 60. Geburtstag in Paris nix los war, so dass Antoine Goléa im „Figaro" geschrieben hat: *Man musste nach Düsseldorf fahren – wohl die letzte Provinz, die sich ein Pariser vorstellen kann – um den größten französischen Komponisten zu feiern.* Als er dann 70 wurde, haben sie das natürlich kräftig nachgeholt, da gab es eine große Festivität in Paris.

Also, als dann Bonn schiefgegangen war, so um Haaresbreite, dachte ich, es muss was passieren. Und dann bin ich nach Jerusalem gegangen. Ich hatte '68 ja eine Reise gemacht, um das Land kennenzulernen, mit meiner damaligen Frau. Es war – '67 war der Krieg – ein Jahr nach dem Sechstagekrieg. Das war ein ganz großer Eindruck, und da habe ich eine Symphonie angefangen über die Chagall-Fenster von Jerusalem – es ist nie fertig geworden, das Stück. Ich wollte es zu Ende schreiben, da sind wir für ein Jahr – genau waren es neun Monate – nach Jerusalem gegangen. Das war von ,81 auf ,82. Ich kam im April zurück. Ich war noch einen Monat länger dort geblieben, weil ich die Orgel in der Grabeskirche einweihen sollte. Und ich hatte da ein größeres Orgelwerk geschrieben, die Jerusalem-Sonate.

Also, Jerusalem war der nächste große Einschnitt von 1981-82. Und seitdem hat dieses Jerusalem doch einen großen Akzent bei mir gesetzt, bis ins Repertoire hinein, mit den französischen Komponisten. Auch die Berührung mit Josef Tal, der der größte Komponist in Jerusalem war – das hat ja gehalten bis zu seinem Tode, ich bin sogar noch mit seinem Enkel befreundet und seinem Sohn.

Auch was ich hier dann an Stücken gemacht habe, das war eigentlich alles ein Ausfluss oder ein Reflex auf Jerusalem. Ohne Jerusalem wäre keine Jesus-Passion entstanden, keine Jesus-Geburt, keine Ostergeschichte und nichts. Das war ein großer autobiographischer Donnerschlag, muss man schon sagen.

Noch eine andere Sache, die hier zum Tragen kommt, das war die Beziehung zu meiner alten Heimat Ostpreußen. Da hab ich eine Schallplattenreise gemacht, um alte Orgeln aufzunehmen, 1985, glaube ich. „Orgellandschaft Ostpreußen".

K: Das war das erste Mal, dass du deine Beziehung zu Ostpreußen wieder aufgebaut hast?

B: Ich war schon vorher da gewesen ...

K: Deine Frau sagte, du wärst 1970 mal beim Warschauer Herbst gewesen.

B: Ja, beim Warschauer Herbst hab ich gespielt, mit Michael Gielen[763], und da habe ich dann ein Taxi genommen und bin in meine alte Heimat gefahren. Da bin ich zum ersten Mal wieder in Bartenstein gewesen, meiner Geburtsstadt – da ging das keimhaft los, was dann immer wichtiger wurde. Nachher haben wir Reisen gemacht mit der „Neuen Kürbishütte", also dieses Programm mit Literatur, Musik … das war ein ganzes Programm, das ging ja zehn Jahre lang, vom Gerhart-Hauptmann-Haus aus haben die Reisen nach Polen gemacht. Ich hab dann auch noch eine wichtige Schallplatte gemacht in Danzig. Die Danziger Tabulaturen, die hab ich dann eingespielt, teilweise … Danziger Orgelmusik habe ich eingespielt 1985, im Oktober 1985 … das ist für die Begegnung mit Ostpreußen auch wichtig. Orgellandschaft Ostpreußen, das muss 1983 gewesen sein. Also, da geht im Grunde das los, was durch die Neue Kürbishütte weitergetragen wurde. Damals war ich ja Chef der Künstlergilde Nordrhein-Westfalen, wo bildende Künstler, Literaten und Musiker zusammen waren, und da gab's auch einen Höhepunkt, da wurde 40 Jahre Künstlergilde gefeiert … muss ich mal nachschauen, wann das war … wo wir das dann so ein bisschen auf Landesebene gemacht haben.

9.2. Zu seinem Lehrauftrag für Instrumentation an der Robert-Schumann-Hochschule, Düsseldorf

B: … ein paar Komponisten auch. Das war interessant, da habe ich wahrscheinlich am meisten gelernt, denn ich hab den ganzen Mahler durchgenommen, den ganzen Wagner, der mich ja zunächst überhaupt nicht interessiert hatte. Und die ganzen Opern, die modernen Opern haben wir da gemacht, „Intoleranza" und was nicht alles. Das war eigentlich immer etwas, was vor allem mich interessiert hat. Es waren immer zehn, zwölf Studenten da, das galt als relativ erfolgreich. Ich wollte das immer wieder aufgeben, weil es sehr viel Zeit gekostet hat, mindestens einen Tag Vorbereitung. Und dann Materialbeschaffung, es mussten Partituren beschafft werden, die zum Teil gar nicht leicht zu kriegen waren. Es mussten Aufnahmen beschafft werden, die wir in der Hochschule ja nicht hatten. Hochschularbeit war eine spannende Zeit, muss ich sagen. Das ging bis 1998 oder so. Ich hörte zeitgleich mit der Gemeinde und mit der Hochschule auf. Natürlich war dieses In-den-Ruhestand-Gehen dann auch ein Einschnitt. Das muss dann irgendwie im Mai '98 gewesen sein … da war ich schon hier in dieses Haus gezogen – das ist jetzt 20, 21 Jahre her. 1990, glaube ich, wenn es nicht '89 war. Das war hier schon eine neue Situation mit einem Haus im Haus, wo wir auch richtig Platz hatten, einen riesigen Keller, Balkon und so.

9.3. Anmerkungen zu den persönlichen Entwicklungen nach 2000

B: Es gab sicher auch ein paar Aufträge, Kompositionsaufträge – die Symphonie für Mannheim … Ich hätte ja Instrumentation weitermachen können, damals war auch schon Trojahn[764] an der Hochschule, der hat sich auch dafür ausgesprochen. Ich wollte aber nicht, denn ich wollte die Oper schreiben. Damals habe ich den „Jud Süß" geschrieben, das ist dann also um 2000 oder 2001 – ich glaube, 2000 wurde „Jud Süß" im Herbst gespielt. Das war natürlich eine ziemliche Arbeit, ein Ding von zwei Stunden, wenn auch das Orchester ziemlich klein ist. Und damals war ich eigentlich „free at last" – jetzt bin

[763] Michael Gielen, geb. 1927; neben anderen renommierten Tätigkeiten vor allem beim SWR Dirigent der Uraufführung von B. A. Zimmermanns „Die Soldaten".

[764] Manfred Trojahn, geb. 1949; leitete eine Kompositionsklasse an der Robert-Schumann-Hochschule.

ich endlich frei, keine Hochschule, keine Gemeinde … kann ich endlich mal machen, was ich will, aber das ging eben dann nicht so, weil meine Frau krank wurde, beziehungsweise eben schwer krank. Und dann kamen diese letzten zwei Jahre, die dann wirklich hart waren, wo ich mich dann auch um sie gekümmert habe, und ich konnte dann von der unendlichen Liebe, die sie mir zugewendet hat ... – wusste ich ja gar nicht, was die alles im Hintergrund gemacht hat, das hat mich zum Teil auch sehr beschämt: bis in so ganz handfeste Dinge, dass sie Geld angespart und zurückgelegt hat, und am 70. Geburtstag war dann plötzlich Geld da und ich konnte auf die Pauke hauen … am 75. Geburtstag war auch wieder Geld da, zwar nicht so viel, aber ich konnte einen großen Orgelkalender machen – ohne das Geld, was die Margret angespart hatte, wär's gar nicht gegangen. Also, und dann hab ich sie natürlich, so weit ich das konnte, begleitet, und dann war es eben 2003, am 18. Mai, am Ende. Und das war dann im Grunde erst mal ein merkwürdiges Loch. Schon eine Katastrophe, über die mich getröstet hat: Arbeit; über die mich getröstet hat: auch der Rotary-Club, denn damals wurde ich Präsident. Da war die Margret grade gestorben. Im Mai ist sie gestorben, und im Juni wurde ich Präsident. Das ging von 2003 bis 2004. Und das fiel zusammen mit dem Kant-Geburtstag und der Reise nach Ostpreußen mit dem Club. Dem Rotary-Club halte ich auch, so gut ich kann, die Treue, weil die damals, ohne dass sie's groß posaunt hätten, mir ungeheuer zur Seite gestanden haben – also mit Angeboten, mich zu fahren, weil ich ja kein Autofahrer bin; mit Angeboten, mir was zu schreiben – irgendwelche Büros haben mich eingeladen: Komm, wenn du was zu schreiben hast, meine Leute machen das. Als Präsident musst du ja auch irgendwelchen Leuten schreiben und so. Die Hilfe von Rotary war wirklich toll, das war wirklich eine große Hilfe.

Ja, und dann kam 2004 … und 2005 … Eva Maria Magdalena, die kannte ich ja schon von den Aktionen in Polen her, und sie hatte mich im Sommer 2004 angerufen, dass ihr Mann gestorben war … nee, 2003. Das war die gleiche Zeit, als meine Frau gestorben war. Ein Jahr später haben wir uns dann wieder getroffen. Und ich war damals wild entschlossen, Düsseldorf zu verlassen. Ich wollte weg, also nach dem Motto: Mach was Neues, und ich dachte: heim ins Reich. Ich hab ja ein romantisches Verhältnis zu meinem Großvater Gottlieb, dem alten Schmied, das Grab ist zwar nicht erhalten, aber ungefähr die Ecke, wo er liegt, das ist bekannt. Da wollte ich dann eigentlich hin und mir auch ein Grab suchen. Und bis es dann so weit ist, wollte ich mir eine Hütte suchen. Ein Klavier in die Hütte, dann ein Hund vorm Haus, eine Ziege vielleicht oder ein Kalb oder was, Bäumchen … Mir hat da einmal ein polnischer Sänger so eine masurische Hütte – gemalt – geschenkt, und das schien mir so prophetisch. So eine Hütte wollte ich haben und irgendwo am Waldesrand meine letzten Tage verhauchen. Das ist nun natürlich ganz anders gekommen dadurch, dass Ewa Maria Magdalena ja viel jünger ist als ich und dann auch ihre Kinder mitgebracht hat, also ihren Sohn und dessen junge Frau. Das belebt die Bude natürlich eklatant, und dann war es auch so – es gab immer wieder was zu spielen, es gab was zu komponieren und es gab Orgeln … auch Israel läuft irgendwie immer weiter, und so hab ich eigentlich immer noch den alten Traum – die Hütte ist immer noch in weiter Ferne.

Zwischendurch hab ich einmal ein altes Haus gesehen, wo der Kamin drin ist, so wie hier, aber mit Rauchfang und so – in Wartenburg, wo der Nowowijewski geboren ist. Die hätte ich wahrscheinlich auch gekriegt, da waren aber die ganzen Connections hier noch so, wie soll ich sagen, so interessant – das wäre da nicht gegangen. Zwar hab ich mir ausgerechnet, das bisschen Geld, was ich habe, ist natürlich dort noch mehr wert als hier, aber ich kann die Sprache nicht und – das mit dem Umzug ist vorerst nicht praktikabel.

Mm.: Werbetext zum Kalender „Orgelstadt Düsseldorf“[765]

Der Kalender enthält 24 Kalenderblätter mit Düsseldorfer Orgeln, und eine Beschreibung der Orgel sowie weitere Fotos (Spieltische). Im Kalendarium werden die Lebensdaten von Komponisten dargeboten, deren Schaffen in Beziehung zu Düsseldorf steht. Es folgt jeweils ein weiteres Blatt mit Notenbeispielen von Orgelwerken sowie Erläuterungen zu den Komponisten.

Dieser Kalender ist die Fortsetzung des Buches »Orgelstadt Düsseldorf«, das 1982 bei Triltsch anläßlich der internationalen Tagung der Gesellschaft der Orgelfreunde erschien. Der Begriff von Düsseldorf als »Orgelstadt« wurde aber schon 1975 kreiert, als im Schwann-Verlag das Schallplatten-Album gleichen Namens erschien und das die fünf innovativsten Düsseldorfer Orgeln mit Werken von zeitgenössischen Düsseldorfer Komponisten, gespielt von fünf Düsseldorfer Organisten, vorstellte. Mehrere Orgel-Zyklen zeugten und zeugen von der vitalen Orgelszene. Darunter die »Internationale Orgelwoche« 1954, die »Messiaen-Feste« ab 1968 und das »Strawinsky-Fest« 1971 in der Johanneskirche, »Internationalen Orgeltage Düsseldorf« von 1971 bis 1979 in St. Franziskus-Xaverius veranstaltet, und die »Sommerlichen Orgelkonzerte« in der Neanderkirche, begonnen 1963 und fortgeführt bis heute, ferner die »Winterlichen Orgelkonzerte« des Katholischen Kantorenkonventes und der »Oberkasseler Orgelfrühling« an der Europaorgel Felix Mendelssohn. Fast 100 Schallplatten und CD-Produktionen, zum Teil preisgekrönt, wie »Bartok auf der Orgel« und die »Meditations« von Olivier Messiaen, haben den Ruf Düsseldorfs als Orgelstadt verbreitet, und die deutsche Grande Dame der Messiaen-Interpreten, Prof. Almut Rößler, ist Düsseldorferin. Nicht zuletzt ist Düsseldorf durch die Robert Schumann Musikhochschule ein bekannter Ausbildungsplatz für junge Organistinnen und Organisten. Im Jahr 2006 startete das »Internationale Düsseldorfer Orgelfestival«, das dem Leitwort von der »Orgelstadt Düsseldorf« folgt.

Der wichtigste Faktor der Orgelstadt Düsseldorf ist aber darin zu sehen, daß der Urknall ihrer Entstehung, nämlich der Bau der großen Beckerath-Orgel in der Johanneskirche 1954, fortwirkt bis heute und gerade in den letzten Jahren eine Reihe neuer und bedeutender Instrumente hervorgebracht hat. Begleitet wurde diese Entwicklung durch eine beträchtliche Zahl von Komponisten und Komponistinnen nicht nur aus Düsseldorf und ganz Deutschland, sondern auch aus Israel, Polen, Griechenland, Frankreich, Kanada und Korea, die für Düsseldorfer Spieler und die hiesigen Orgeln geschrieben haben. Davon und von bedenkenswerten Daten und Musikbeispielen aus der Düsseldorfer Orgelgeschichte wird hier berichtet. Die Orgelbilder folgen historischer Ordnung, die drei alten Instrumente die später nach Düsseldorf kamen, sind unter dem Jahr ihrer Aufstellung in Düsseldorf eingeordnet.

Wenn Gustav Gründgens und Josef Beuys in der Orgelszene auftauchen, liegt dies darin begründet, daß jeder der beiden Künstler zu ihrer Zeit in unserer Stadt ein kulturelles Klima mitgeschaffen hat, gewissermaßen eine kreative Betriebstemperatur, ohne die es kaum einen hochrangigen Aufbau nach 1950 – siehe das Beispiel der Beckerath-Orgel in der Johanneskirche – und wohl auch keinen Aufbruch in die internationale Musik seit 1965 – siehe das Beispiel der Rieger-Orgel in der Neanderkirche – gegeben hätte.

Mit diesem Kalender möchte ich mich bedanken bei der Stadt Düsseldorf, in der ich seit fast 50 Jahren lebe und so viel Glück und auch bescheidenen Erfolg gehabt habe.

Oskar Gottlieb Blarr

6. Mai 2009

zwischen Sonntag Jubilate und Cantate

[765] Prospektmaterial des Triltsch-Verlages, Düsseldorf 2009

N. Personenregister zu Haupttext und Quellentext

A

Abendroth, Wolfgang, 39, 89, 113, 197, 387, 399, 430, 488
Adenauer, Konrad, 505, 510
Adler, Viktor, 421
Adorno, Theodor W., 142, 353, 396, 479
Adrian, Elfriede und Wilhelm, 23, 398
Ahrens, Joseph, 491
Ahrens, Sieglinde, 50, 353
Albeniz, Isaac, 386
Altvater, Bastian, 25, 288
Ambros, Wilhelm, 307, 353
Amelung, Hermann, 476
Anatol (Herzfeld), 33, 178, 366, 369, 372, 435, 439, 445, 457
Apel, Willi, 42, 69, 353, 360
Arendt, Hannah, 477
Armstrong, Louis, 29
Áskelsson, Hörður, 417, 434
Assisi, Franz von, 65
Augustinus, Aurelius, 41, 56, 57, 199, 203, 335, 353, 459, 460
Ausländer, Rose, 156, 157, 159, 176, 178, 349, 366, 368, 369, 407, 415, 478

B

Bach, Johann Sebastian, 9, 17, 23, 35, 37, 38, 40, 81, 82, 87, 104, 110, 113, 119, 128, 130, 132, 133, 144, 147, 154, 156, 166, 188, 209, 222, 274, 276, 283, 284, 302, 325, 326, 327, 330, 332, 336, 337, 345, 347, 352, 355, 360, 370, 381, 385, 387, 388, 389, 390, 393, 407, 408, 411, 418, 425, 426, 430, 433, 436, 445, 465, 473, 488, 489, 491, 495, 496, 498, 503
Bachmann, Ingeborg, 26, 61, 63, 65, 156, 157, 162, 178, 368, 374, 382, 478
Backes, Hermann, 12, 14, 15, 20, 21, 26, 131, 353, 392
Bakr, Hussni Abu, 16
Baltz, Johanna, 439
Bares, Peter, 111, 292, 311, 329, 506
Bartok, Béla, 5, 9, 11, 17, 37, 87, 187, 199, 324, 327, 339, 359, 384, 398, 513
Baur, Jürg, 384, 388, 394, 425
Becker, Günther, 9, 27, 87, 145, 152, 156, 179, 324, 358, 384, 386, 390, 427, 436, 445, 449
Becker, Dorothea, 177
Beckerath Orgelbau, 27, 82, 286, 287, 288, 289, 290, 299, 302, 389, 488, 493, 504, 513, 514
Becker-Carstens, Wolfgang, 342, 343, 358
Beckmann, Klaus, 13, 82, 283, 353, 359, 392
Beer Sheva Duo, 114, 433
Beethoven, Ludwig van, 25, 55, 73, 109, 127, 188, 246, 268, 344, 345, 396, 401, 487, 497
Belmann, Markus, 283
Ben-Chorin, Schalom, 420
Benjamin,Walter, 343, 344, 353
Bensmann, Detlev, 441, 442, 455
Berg, Alban, 185, 458
Bernbacher, Klaus, 25, 396
Bernstein, Leonhard, 345, 389
Bethke, Neithard, 128
Beuys, Joseph, 32, 33, 404, 439, 513,
Blacher, Boris, 54
Blancafort Orgelbau, 500
Blarr, Ewa Maria, verw. Guski 197, 244, 512
Blarr, Hermann, 19
Blarr, Margret, geb. Köhler, 26, 89, 197, 213, 374, 384, 486, 490, 512
Blarr, Trude Amalie, 19
Bloch, Ernst, 336, 337
Blomenkamp, Thomas, 330
Bobrowski, Johannes, 349, 369, 454, 455
Boehm, Jochanan (auch: Yohanan), 16, 372, 432
Böhm, Georg, 16, 82, 372
Bohrer, Karl-Heinz, 184, 354
Böll, Heinrich, 33
Bonhoeffer, Dietrich, 198, 271, 272, 273, 365, 374, 396
Bonnet, Joseph, 81
Bormann, Karl, 279, 281, 354
Bornefeld, Helmut, 286, 292, 294, 308, 309, 310, 354, 386, 506
Bosch Orgelbau, 292
Boulez, Pierre, 28, 98, 101, 389, 396, 493
Brahms, Johannes, 380, 437, 441, 464, 474
Brecht, Berthold, 66
Breuker, Willem, 62
Brügge, Peter, 16
Bruhns, Nikolaus, 72, 361
Bücken, Eckart, 314, 320, 321, 322, 366, 377, 383, 461
Burbach, Hermann Josef, 13, 316, 317, 318, 319, 321, 326, 354, 366, 392
Burgmüller, Norbert, 437
Buxtehude, Dietrich 17, 82, 503
Byrd, William, 489

C

Cabanilles, Juan, 493, 500, 501
Cage, John, 31, 32, 80, 163, 333, 334, 335, 343, 350, 355, 356
Calixtos III., Papst, 461
Cardenal, Ernesto 28, 63, 65, 67, 178, 273, 316, 318, 320, 339, 375, 382, 402, 459, 509
Carr, Ian, 62
Casals, Pablo, 500
Caskel, Christoph, 46, 400
Casparini, Eugenio, 198
Cavaillé-Coll, Aristide, 290, 295, 503, 504, 507

Celan, Paul, 406, 415, 428
Celibidache, Sergiu, 216
Chagall, Marc, 30, 89, 370, 394, 406, 510
Cherkassky, Shura, 475
Chopin, Frédéric, 55
Coelho, P. Manuel, 67, 69, 70, 361, 375, 402
Coleman, Ornette, 62
Couperin, Louis, 55, 110
Courbois, Pierre, 62, 64, 67, 72, 204, 382
Cowell, Henry Dixon, 87, 385, 421, 476
Cramer, Elfriede, 23
Crüger, Johann, 326
Csiba, Jozsef, 453

D

da Vinci, Leonardo, 33
Dach, Simon, 21, 71, 126, 408, 424
Dahlhaus, Carl, 110, 111, 128, 145, 147, 205, 206, 300, 354
Dalman, Gustav, 145, 150, 354, 410
David, bibl., 132, 140, 189, 282, 285, 298, 380, 414
David, Johann Nepomuk, 399, 403
David, Lucas, 278
de Gaulles, Charles, 505
de la Motte-Haber, Helga, 333, 354
Debussy, Claude, 24, 73, 398, 401, 433
Demantius, Christoph, 146
Desmond, Paul, 380, 473
Desprez, Josquin, 370, 381, 483, 484, 486, 498
Distler, Hugo, 24, 137, 215, 399, 403
Dixon, Dean 27, 486
Dohr, Christoph, 451
Dom Bedos, Francois L., 354, 501, 503
Domnisch, Lisa, 177, 449, 456
Dorfmüller, Joachim 14, 39, 83, 355, 392, 399, 408
Dostojewski, Fjodor, 24
Dretzler, Ulla, 458, 464
Drude, Hartwig, 131
Dufay, Guillaume, 274
Dümling, Albrecht, 324, 355, 392
Dupré, Marcel, 507
Dürr, Alfred, 222, 355

E

Eben, Petr, 495
Eccard, Johann, 149, 381, 387, 414, 419, 473
Edelhagen, Kurt, 273, 366, 382
Eden, Bracha, 432, 433
Eggebrecht, Hans Heinrich 25, 98, 354, 355, 357, 360, 389
Eimert, Herbert, 98, 226, 300, 342
Elias, bibl., 6, 223, 229, 230, 231, 233, 235, 241, 476, 508
Elwenspoek, Curt, 190
Emmanuel, Maurice, 211, 212, 357
Estrada, Gregori, 373, 500

F

Fairweather, Digby, 62
Feldman, Morton, 483
Feuchtwanger, Lion, 190, 191, 355, 479, 481, 482
Fischer, Edwin, 438
Fischer, Kurt, 14, 355, 392
Fischer, Norbert, 353
Flavius Josephus, 410, 479, 481
Flusser, David, 145, 153, 355, 397, 420, 461
Franck, César, 507
Franck, Melchior, 75
Frescobaldi, Girolamo, 38, 81, 381, 468
Fresen, Gustav, 294
Fricke, Jobst, 99, 355
Frintrop, Susanne, 35, 59, 355
Fritsch, Johannes G., 386
Frotscher, Gotthold, 307, 308, 355
Fuchs, Wiltrud, 444
Fürll, Wolfram, 295, 298
Fürst-Heidtmann, Monika, 163, 334, 355
Furtwängler, Wilhelm, 438

G

Gabrieli, Andrea, 160, 429
Geffert, Johannes, 510
Gehlen, Hermann, 508
Geiser, Michael, 466
Georgiades, Thrasyboulos, 55, 56, 206, 207, 355
Gerber, Barbara, 190, 355
Gerhardt, Paul, 269, 273, 349, 372, 374, 489, 493
Gerson-Kiwi, Edith, 17, 137, 308, 355, 413, 479
Gesualdo da Venosa, 373, 408, 409, 449
Gielen, Michael, 511
Gieseler, Walter, 51, 52, 355, 361
Giesen, Marlis, 67
Girth, Peter, 324, 355, 392
Glass, Phil, 136
Glatter-Götz, Josef, 291, 294, 355, 501, 505
Göbel, Thorsten, 224, 295
Göttert; Karl- Heinz; 71, 355, 402
Gojowy, Detlev, 451
Goléa, Antoine, 510
Goll Orgelbau, 288, 358
Gölz, Richard, 308
Gonzalez, Victor, 504
Goodman, Benny, 16
Gorecki, Henryk, 244
Gottwald, Clytus, 339
Gounod, Charles, 195, 196
Graf, Elisabeth, 175, 177, 305, 311, 386, 450
Gramann, Heinz, 184, 185, 188, 356
Grass, Günter, 425, 454
Graupner, Gotthard, 445
Grippenbusch, Jakob, 440
Gruhn, Wilfried, 207, 356

Gründgens, Gustav, 372, 439, 494, 513
Gruša, Jiri, 467
Gryphius, Andreas, 243, 261
Guilmant, Aléxandre, 507
Gulbins, Max, 507
Gurlitt, Willibald, 284, 413
Guski, Gregor, 18, 366, 467
Gwinner, Volker 25

H

Haarbeck, Hans Joachim, 145, 417
Hahnen, Peter, 320, 356
Hambraeus, Bengt, 83, 99
Hammer, Emil, Orgelbau 25, 287, 288, 289, 294, 366
Hampton, Lionel 29
Händel, Georg Friedrich, 396, 460
Harder, Hermann, 215
Harlan, Veit, 482
Hartmann von Aue, 469
Hasse, Petra, 386, 426
Hauer, Josef Matthias, 52, 87, 385
Haus, Matthias, 449
Haydn, Joseph, 9, 19, 487, 496, 497
Heydrich, Peter Thomas, 466
Heydrich, Reinhard, 466
Heine, Heinrich, 6, 179, 182, 183, 184, 185, 187, 194, 261, 315, 338, 356, 368, 376, 390, 424, 428, 483
Henderson, 13, 356, 393
Henze, Hans Werner, 343, 386, 477, 485
Herchet, Jörg, 397
Hespos, Hans Joachim, 350, 387, 448
Hiekel, Jörn Peter, 15, 393
Hieronymus, Sophronius Eusebius 307
Hildebrandt, Thoralf, 311
Hildebrandt, Zacharias, 198, 387, 495
Hindemith, Paul, 24, 105, 324, 356, 398
Hinz, Markus, 330
Hitler, Adolf, 318, 319, 359, 399, 408, 471
Höfer, Werner, 438
Högner, Friedrich, 308
Hohlfeld-Ufer, Ingrid, 54, 356
Horaz (Quintius H. Flaccus), 460

I

Idelssohn, Abraham Zevi, 92, 134, 135, 136, 144, 234, 356, 362, 363, 365
Immelmann, Werner, 25
Isaac, Heinrich, 326
Isenberg, Eckart; 71, 355, 402
Ives, Charles, 99
Iwand, Hans Joachim, 223, 454

J

Jackson, Mahalia, 315
Jahn, Marie Louise 22
Jakob, Werner, 478
Jakobe von Baden, Herzogin in Düsseldorf 429
Janacek, Leos, 444
Janca, Jan, 278, 279, 280, 281, 282, 285, 299, 359, 366, 387
Janssens, Peter, 29, 314, 316, 317, 318, 383, 384, 385
Jesaias, bibl., 412
Jesus, 6, 9, 10, 14, 17, 74, 88, 89, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 155, 156, 157, 161, 163, 167, 177, 181, 184, 190, 208, 222, 223, 224, 228, 230, 233, 234, 235, 240, 241, 244, 257, 307, 308, 310, 315, 319, 322, 323, 328, 335, 336, 341, 350, 352, 357, 359, 363, 373, 374, 377, 380, 386, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 405, 406, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 419, 420, 422, 434, 436, 440, 441, 461, 462, 477, 478, 488, 510
Johannes Paul II., Papst 459
Jong Kim, Esther, 468
Josua, bibl., 419
Joszef, Attila, 157
Jubal, bibl., 20, 282, 285, 398
Judas, bibl., 412
Juhre, Armin, 314, 319, 320, 378, 402, 509

K

Kagel, Mauricio, 78, 83, 133, 336, 337, 357
Kant, Immanuel, 127, 165, 213, 215, 217, 356, 359, 371, 376, 496, 497, 498, 512
Karajan, Herbert von, 27, 345, 486
Katib, Kamel, 95, 96, 107, 111
Kaufmann, Michael, 308, 356
Kelemen, Milko, 9, 27, 72, 81, 82, 84, 87, 324, 403, 404, 405, 411, 449
Kemper Orgelbau, 20, 282, 284, 504
Kenton, Stan, 29
Kersken, Hermann, 27, 277, 290, 291, 293, 294, 295, 354, 366, 389
Keusen, Jakob, 371, 449
Keyserling, Gräfin, 496
Kiesewetter, Kurt, 273, 366, 382, 383
Kim, Yoe Rang 15, 356, 393
Kirchmeyer, Helmut 356, 475
Kittner, Alfred, 142, 143, 415
Klais Orgelbau, 39, 294, 295, 301, 366, 402, 502, 503
Klapmeyer, Johann Heinrich, 23
Klatt, Vorn. unb. 23
Klausner, Joseph, 410, 412, 420
Klee, Bernhard, 114
Klee, Paul, 446
Kluge, Manfred, 24, 399
Koch, Tobias, 437
Kolbe, Maximilian, 30, 373, 396, 408

Kollek, Teddy, 16
König, Christian Ludwig, 503
König, Gottfried Michael, 73
Kopernikus (auch: *Copernicus*), Nikolaus, 10, 115, 127, 129, 165, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 252, 254, 255, 258, 261, 266, 268, 310, 337, 340, 356, 366, 371, 393, 394, 396
Korczack, Janusz, 6, 127, 165, 166, 366, 430
Korfmacher, Peter, 14, 15, 128, 131, 137, 357, 393, 449
Kowald, Cäcilie, 15, 130, 131, 132, 154, 156, 163, 241, 357, 393
Krebs, Johann Ludwig, 453
Kreiten, Karlrobert, 438
Kremers, Heinz, 397
Kricke, Norbert, 404
Krolow, Karl, 26
Krüll, Rolf Dieter, 59, 382
Kruse, Joseph A., 183, 428
Kuhnau, Johann, 274, 424

L

Laagland, Lugo, 156, 157, 160
Labadie, Jean de, 312, 397, 458
Lachenmann, Hans, 273, 293, 314, 366
Lachenmann, Helmut, 342
Ladegast, Friedrich, 507
Lahusen, Christian, 35
Langlais, Jean, 81
Lasker-Schüler, Else, 178, 369, 425, 447, 450
Laufer, Norbert, 330
Laxness, Halldór, 434, 435
Lechner, Leonhard, 274
Lehmann, Christoph, 320, 384, 385
Lemaire, Frans, 14, 133, 357, 394
Lempfrid, Wolfgang, 133, 357
Leonin, 42, 274
Leykam, Ulrich, 154, 363, 470, 472, 481
Ligeti, György, 28, 38, 78, 83, 98, 99, 100, 101, 339, 357, 397, 400, 503
Liszt, Franz, 38, 507
Llovera, Garcia, 355, 499, 500
Lobwasser, Ambrosius, 440
Lohmann, Adolf, 318
Loriod, Yvonne, 509
Lottermoser, Werner, 99, 100, 301, 306, 357, 366
Lüdinghausen, Sabrina von, geb. Kunze, 177, 467
Lukas, Evangelist, 26, 73, 74, 145, 153, 155, 157, 223, 235, 237, 239, 373, 374, 382, 416, 420
Luther, Martin, 24, 26, 35, 36, 49, 60, 74, 89, 128, 146, 176, 198, 209, 274, 353, 368, 380, 389, 400, 426, 440, 462

M

Machaut, Guillaume de, 274, 396
Mack, Heinz, 31
Maderna, Bruno, 28
Mága, Othmar, 444
Mahler, Gustav, 127, 166, 168, 242, 243, 390, 511
Mahrenholz, Christhard, 20, 284, 308, 357
Maibaum, Uwe, 418
Mandelstam, Ossip, 450, 451, 452, 453
Manfredini, Francesco, 453
Mangelsdorff, Albert, 62
Marcussen Orgelbau, 286
Maria Theresia, Kaiserin v. Österreich, 19, 398
Märkl, Jun, 476
Marschall, Ernst von, 442
Massenkeil, Günther, 12, 13, 14, 357, 393, 394
Matthäus, Evangelist, 24, 130, 131, 132, 133, 155, 184, 199, 336, 375, 387, 399, 403, 411, 418, 419
Mattheson, Johann, 72, 358
Maycock, George, 439
McLuhan, Marshall, 342, 358
Mehlhorn, Wolfgang, 466
Meister Eckard, 458
Meister Paul, 279, 280, 366
Meister, Helga, 30, 31, 32, 33
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 127, 174, 179, 230, 295, 344, 380, 387, 389, 391, 396, 409, 410, 411, 437, 445, 468, 474, 476, 507, 508, 513
Mengelberg, Mischa, 62
Messiaen, Olivier, 5, 6, 9, 10, 13, 15, 17, 19, 24, 25, 27, 28, 41, 47, 50, 51, 54, 55, 58, 59, 60, 79, 82, 85, 86, 88, 95, 103, 104, 110, 111, 115, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 216, 217, 224, 235, 239, 240, 242, 265, 266, 276, 292, 302, 303, 324, 330, 331, 333, 340, 351, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 366, 370, 373, 376, 382, 388, 389, 390, 393, 395, 396, 397, 399, 400, 403, 404, 413, 424, 427, 430, 431, 460, 485, 486, 499, 504, 507, 509, 510, 513
Metzger, Heinz-Klaus, 27, 354, 358, 389
Metzler Orgelbau, 13, 286, 358
Meyerbeer, Giacomo, 417
Meyers, Hubert, 291, 292, 417, 499, 502, 503, 504, 505
Michel, Wilfried, 391, 448, 449
Milhaud, Darius, 99
Moderssohn, Dietrich, 224
Möller, Hans-Dieter, 50, 353
Monteverdi, Claudio, 110, 160
Morungen, Heinrich von, 469, 470
Moses, bibl., 419
Mozart, Wolfgang Amadeus, 23, 330, 355, 371, 381, 448, 450, 452, 453, 485
Müller, Karl Heinrich, 445
Munzinger, Ernst, 13, 394
Mussorgsky, Modest, 11, 87, 94, 380, 384, 475, 476

N

Nadrau, Anna Barbara, 447
Nagel, Lutz, 315
Nancarrow, Conlon, 58, 358
Neander, Joachim, 20, 28, 29, 71, 89, 153, 179, 204, 269, 270, 298, 300, 303, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 344, 358, 372, 386, 391, 398, 437, 440, 458, 489, 491, 504
Neuhaus, Wilhelm, 472
Netz, Hans Jürgen, 314
Nishry, Varda, 165, 166, 430, 431, 433
Nono, Luigi, 343
Noriega, Ramon, 500
Nowowijewski, Felix, 507, 513

O

Oesterlen, Dieter, 287, 366
Origines Adamantius 337
Oppenheimer, Josef "Süß", 189, 190, 191, 193, 196, 345, 375, 481
Ott, Paul, 502, 504
Oxenfort, Christiane, 177, 243, 436, 473

P

Pages, Kurt, 289, 358, 366
Pankok, Otto, 456
Pannes, Matthias, 438
Pärt, Arvo, 343
Pascal, Blaise, 398
Paulus, Apostel, 73, 330, 374, 461, 462
Penderecki, Krysztof, 5, 9, 14, 17, 27, 28, 29, 72, 73, 74, 76, 77, 120, 138, 176, 184, 185, 187, 188, 203, 213, 324, 330, 331, 335, 340, 346, 382, 388, 397, 400, 401, 403, 404, 421, 493
Pepping, Ernst, 9, 24, 29, 38, 48, 137, 208, 385, 398, 399, 403
Perotin, 42, 274
Peter Orgelbau, 295
Peters, Rainer, 16, 27, 331, 358, 394
Petrus Herbert, 36, 360
Peu d'argent, Martin, 439, 494
Philippi, Daniela, 38, 80, 358
Picander, 156
Piene, Otto, 31
Pilatus, bibl., 418
Posegga, Hans, 23
Praetorius, Michael, 279, 358, 443
Prieberg, Fred K., 99, 215, 308, 318, 324, 325, 358, 438
Priestley, Brian, 62
Prolingheuer, Hans, 315, 318, 358, 399

R

Raaymakers, Boy, 64
Rahab, bibl., 419, 420
Rameau, Jean Philippe, 329
Ramin, Günter, 284
Ratzinger, Joseph Kardinal 29, 358, 459
Ravel, Maurice, 24, 118, 398, 432, 490
Reda, Siegfried, 292, 386, 399, 510
Reger, Max, 25, 36, 70, 276, 292, 394, 476, 491, 507, 508
Reich, Steve, 136, 415
Reichling, Alfred, 284, 286, 287, 308, 356, 358,
Reimann, Aribert und WIlhelm, 23
Renick, Therese, 436
Renkewitz, Werner, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 299, 358, 366
Reuther, Rudolf, 358, 499, 500, 501
Reutter, Hans Peter, 37, 359
Rheticus, Johannes, 243
Richter, Gottlieb, 496
Richter, Karl, 345
Rieger Orgelbau, 27, 291, 292, 300, 301, 302, 423, 501, 504, 505, 514
Riehn, Rainer, 27, 354, 358, 389
Riemann, Hugo, 13, 358, 394
Rikkers, Ferdi, 64
Rilling, Helmuth, 418
Rintelius, Hagius, 380, 429, 440
Ritter, August Gottfried, 507
Roderburg, Christian, 175, 177, 305, 386, 442, 452, 467
Rohwer, Jens, 24, 399
Rössler, Ernst Karl, 294
Rößler, Almut, 9, 29, 31, 34, 50, 81, 82, 85, 87, 88, 115, 290, 302, 330, 353, 359, 366, 388, 507, 513
Rübsam, Karl, 438
Rynkiewicz-Domino, Wieslawa, 283, 359

S

Sadako Sasai, 370, 387, 465, 466
Sadeh, Pinchas, 129, 397, 415
Salerno, Alfonso von, 459, 460
Satie, Erik, 47, 87, 360, 380, 385, 476
Sauer Orgelbau, 295, 296, 391, 489, 507
Schaeffer, Hermann, 189, 310, 311, 359, 444, 469
Scheidt, Samuel, 17, 198, 200, 372
Schein, Johann Hermann, 326
Scheiner, Peter, 145
Scherers, Bernd, 55, 56, 359
Schieffer, Hans Hubert, 15, 395
Schilling, Anna, 243, 255
Schlichting, Traugott, 466
Schlick, Arnolt, 81, 224, 237, 240, 359
Schlingensiepen, Marc-Andreas, 179, 442, 450
Schlippenbach, Alexander von, 62, 401
Schmeding, Martin, 177, 197, 219, 269, 381, 387, 474, 489, 492, 493, 494, 496
Schmidt, Thomas, 14, 15, 17, 134, 137, 138, 142, 359, 373, 385, 395

Schmidt, Hartmut, 406
Schmidt, Helmut, 373, 477
Schnebel, Dieter, 32, 356
Schneider, Sabine, 467
Schnitger, Arp, 23, 288, 501, 503, 508
Schnur, Peter, 43, 359
Scholl, Hans und Sophie, 23
Scholl, Jutta, 14, 20, 359, 393, 395, 437
Schönberg, Arnold, 87, 324, 380, 382, 385, 388, 390, 404, 476
Schönherr, Dietmar, 65
Schöning, Klaus, 80, 343, 359
Schuhen, Leo, 314
Schuke Orgelbau, 89, 286, 292, 298, 504
Schumann, Robert, 88, 179, 330, 338, 380, 381, 428, 437, 468, 474, 508, 513
Schulz, Frieder, 40, 359
Schultze-Jahn, Marie-Luise 22, 357
Schütz, Heinrich, 29, 147, 160, 213, 214, 326, 329, 364, 381, 397, 482, 484, 485, 497
Schwarz, 27, 28, 41, 289, 290, 291, 292, 295, 375, 388, 391, 472, 498, 499, 504, 505, 506
Schweitzer, Albert, 113, 276, 283, 284, 359, 410
Seeliger, Reinhard, 198
Seidel, Uwe, 314, 320, 354, 379, 391
Seifert, Pfr., 314
Seiffert Orgelbau, 301
Seikilos, 462
Sendrey, Alfred, 360, 422
Shallon, David, 167
Silbermann, Andreas, 284, 503
Silbermann, Gottfried, 284, 495, 501, 503
Simokattes, Theophylakktos, 243, 254
Smets, Paul, 359, 502
Söhngen, Oskar, 399
Sommer, Erwin, 64
Spee, Friedrich, 88, 128, 179, 180, 204, 330, 3590, 374, 390, 439, 440, 441, 460
Spitta, Heinrich, 25, 137, 318
Stalin, Joszef, 450, 478
Stegbauer, Hanna, 55, 59, 359
Stockhausen, Karl-Heinz 28, 43, 73, 98, 101, 160, 226, 262, 300, 330, 333, 337, 342, 343, 359, 386
Straube, Karl, 113, 276, 284, 308
Strauss, Richard, 23, 428, 487
Strawinsky, Igor, 5, 9, 11, 14, 17, 24, 30, 78, 81, 82, 87, 115, 127, 160, 173, 174, 199, 203, 209, 268, 324, 327, 339, 356, 371, 384, 385, 393, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 404, 415, 433, 451, 474, 475, 476, 477, 483, 493, 506, 508, 509, 513
Supper, Walter, 495, 500
Susteck, Dominik, 292, 329

T

Tagliavini, Luigi, 373, 503, 506
Tal, Josef, 130, 216, 392, 433, 487, 510
Tamir, Alexander, 432, 433
Taylor, Cecil, 62, 402, 431
Telemann, Georg Philipp, 193
Tersteegen, Gerhard, 398, 458, 460
Theater Kontrapunkt, 192, 481
Théry, Pascal, 442
Thomas, Kurt, 23
Thuille, Louis, 23
Tiessen, 19, 216, 360, 395, 427, 487
Trojahn, Manfred, 386, 512

U

Uecker, Günther, 31
Ulenberg, Caspar, 381, 439, 440
Underdeyck, Theodor, 313
Ungaretti, Giuseppe, 157, 478

V

van der Locht, Peter, 64
Vierdanck, Johann, 465
Vierne, Louis, 507
Vogelweide, Walther von der, 469
von der Weth, Alexandra, 184, 428
Voorberg, Marinus, 73, 74, 382, 401
Vostell, Wolf, 31**W**
Wagner, Richard, 212, 242, 390, 417, 431, 487, 511
Walcha, Helmut, 491
Walcker Orgelbau, 25, 98, 292, 295, 308, 354, 355, 357, 360, 507
Wallrath, Klaus, 330
Walter, Johann, 274, 491
Webern, Anton, 54, 87, 109, 119, 137, 185, 188, 381, 382, 385, 407, 408
Werner, Johann, 20, 21, 282, 283, 284, 299, 366
Westphal, Gerd, 67
Widor, Charles-Marie, 210, 364
Wiemer, Rudolf Otto, 63, 65, 374, 379, 382
Wiesel, Arnan, 431
Wiesemann, Bernd, 387, 450
Wilczynska, Stefania, 165, 431
Wilhelm, Jean Pierre, 30, 31, 32
Wilhelm II., Kaiser, 471
Willhardt, Rolf 15, 393
Willms, Wilhelm, 29, 314, 365, 379, 383, 509
Wittnebel, Sönke, 417
Woehl Orgelbau, 503
Wolff, Jürgen, 407
Wrobel, Walerjan, 370, 487, 488

X

Xenakis, Iannis, 343

Y

Yasser, Joseph, 308, 309, 360, 366

Z

Zacher, Gerd, 111, 360, 507
Zahn, Johannes, 36, 353, 360
Zeller, Eva, 63, 65, 374, 382
Zenetti, Lothar, 13, 360, 395
Ziegler, Klaus Martin, 402, 406
Zilian, Renate, 15, 189, 315, 359, 360, 395
Zils, Diethard, 314, 316, 379, 384, 459
Zimmermann, Bernd Alois, 5, 9, 13, 17, 27, 28, 29, 30, 41, 47, 55, 57, 58, 62, 73, 77, 96, 104, 128, 138, 143, 203, 210, 238, 324, 326, 340, 347, 353, 357, 360, 371, 382, 400, 403, 417, 421, 425, 445, 463, 498, 511
Zimmermann, Heinz Werner, 128
Zwirner, Erich, 23

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich elektronischer Quellen, dem Internet und mündlicher Kommunikation) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind ausnahmslos unter genauer Quellenangabe als solche kenntlich gemacht. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe sogenannter Promotionsberaterinnen/Promotionsberater in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar Geld oder geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.