

**Sebastian Gottschick**  
**Notturmi**  
**ensemble für neue musik zürich**

### **In nomine historiae musicae. Sebastian Gottschicks imaginäre musikalische Räume**

Für die meisten Komponisten ist die Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte zweifellos ein wesentlicher Antrieb ihrer Motivation. Würde dieser Motor ausfallen oder abgeschaltet, ließe sich wohl die Kategorie des Fortschritts nicht mehr aufrechterhalten, die in der westlichen Musikgeschichte im Lauf ihrer Geschichte eine ebenso zentrale wie umstrittene Bedeutung erlangt hat. Aber auch unabhängig davon lässt sich behaupten, dass Musikgeschichte ständig thematisiert worden ist und als unaufhörlicher imaginärer Dialog zwischen den Komponisten gedacht werden kann. Demnach wäre nicht nur jede neue Komposition die Antizipation einer zukünftigen, sondern sie würde gleichzeitig auch die Deutung einer bereits existierenden verändern: Ästhetische Gegenwart in der Musik bezieht sich also immer zugleich auf Vergangenheit und Zukunft. Der bereits im 11. Jahrhundert beginnende Rückbezug auf prä-existente Musik, nämlich als Bearbeitung des Gregorianischen Chorals, setzte diese Dialektik in Gang. In der sogenannten Notre-Dame-Schule des ausgehenden 12. Jahrhunderts entstand daraus die mittelalterliche Mehrstimmigkeit, deren zahlhaft fundiertes Denken – wonach Intervalle und Tondauern auf denselben mathematischen Proportionen beruhen – noch im Serialismus nach 1945 präsent war.

Auch die Anfänge der Instrumentalmusik resultieren aus der Übernahme vokaler Modelle, der sogenannten Intavolierung. Damit war die Aufzeichnung der Stimmen in Griffschriften oder Tabulaturen gemeint, einer Vorform der modernen Partitur. Es gibt liturgische Melodien, die eine Art Ewigkeitswert erlangt und bis in das 20. Jahrhundert hinein Verwendung gefunden haben (und weiterhin noch finden!), wie etwa die erstmals im 13. Jahrhundert Sequenz „Dies irae, dies illa“, deren Text aus der katholischen Totenmesse, dem Requiem, stammt. Dass sie noch im 20. Jahrhundert etwa von Rachmaninow oder Ligeti zitiert wird, zeigt, wie stark kompositorisches Handeln in der Moderne geschichtlich determiniert ist. In der Postmoderne stellte sich dagegen trotz (oder wegen?) des sehr viel freieren Umgangs mit der Tradition bald das lähmende Gefühl ein, dass schon „alles“ gesagt sei.

Der amerikanische Komponist Charles Ives hatte zu beiden Positionen schon Jahrzehnte zuvor eine Alternative aufgezeigt, indem er heterogene musikalische Klangwelten mittels komplexer Zitatechniken zu einem semiotischen Universum von überwältigender Imaginationskraft zusammenband. Sebastian Gottschick, der sich seit langem intensiv mit Ives' Musik als Dirigent, Arrangeur und sie weiterdenkender Komponist beschäftigt, schreibt mit seinen auf dieser CD versammelten Werken Ives' Idee eines Zeichen-Kosmos in eigener Sache fort. Die hier zu hörenden sieben, sehr unterschiedlichen Werke sind durch ihre unverwechselbare Klanglichkeit und eine gemeinsame Idee untereinander verbunden. Diese kann man in Anlehnung an einen berühmten Begriff des französischen Schriftstellers André Malraux als das Betreten von Räumen eines imaginären Museums der Musikgeschichte fassen. Gottschick benennt sie musikhistorisch präzise, indem er die Werk- bzw. Satztitle „Concertino“ und „Partita“ und „Sarabande“ konkret auf den Barock bezieht. Der Titel „In nomine“ beschwört die Intavolierungen geistlicher Vokalwerke in der englischen Renaissance und der Untertitel „Bachianas Suisas“ stellt eine Hommage an die berühmten *Bachianas Brasileiras* des brasilianischen Komponisten Heitor Villa-Lobos dar. Die „Notturmi“ wiederum lassen sowohl an Mozarts *Serenata notturna* wie an das durch Chopin populär gewordene romantische Charakterstück für Klavier denken. Gottschick zitiert in Notturmo III in der Tat Fragmente aus Nocturnes von Chopin, doch er verarbeitet zugleich Brahms' Lied *Sandmännchen* („Die Blümelein, sie schlafen“), Bachs Präludium b-moll aus dem 1. Band des *Wohltemperierten Klaviers* sowie ein eigenes, von ihm noch als Kind komponiertes Abendlied.

Mit seiner Verwendung von Luthers Kirchenliedern *Aus tiefer Not schrei ich zur Dir* und *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* in der Partita und der Choralfantasie stellt Gottschick einen Bezug zu berühmten geistlichen Vokal- und Instrumentalwerken von Schein, Schütz, Bach und Brahms her. Es geht ihm aber nicht um die Weiterführung eines Topos, sondern um die Frage, wie die Musik unserer Zeit auf

die Glaubensgewissheit der Musik früherer Jahrhunderte reagieren kann; darin sind Gottschicks Kompositionen auch *pièces de resistance*. Getragen von einer ungewöhnlichen Besetzung und höchst raffinierten, vielfach mikrotonalen Spieltechniken mit entsprechenden Klangfarben und gelegentlichem Einsatz der menschlichen Stimme, breitet sich in den meisten Stücken eine eigentümliche Düsterei aus. Ihnen stehen exotische und vitale Klänge entgegen, die vom Vibraphon oder dem sogenannten „Loriphon“ – einem Hybrid aus Metall-, Fell und Holzinstrumenten – erzeugt werden. Im Concertino wird sogar das Schlagwerk konsequent als Melodie-Instrument eingesetzt: Im ersten Satz paraphrasiert es Bachs Partita h-moll für Violine solo h-moll BWV 1002, im dritten Satz die Solostimme aus dem Violinkonzert E-Dur BWV 1042. Im zweiten Satz zeichnen drei gestrichene chinesische Becken die Sarabande aus der Suite D-Moll BWV 1008 für Violoncello solo nach. Die offenkundige Surrealität dieser Klänge erzeugt eine nächtliche Sphäre, vielleicht sogar die einer imaginären Trauerfeier, wie die Entlehnungen aus Mozarts Requiem und Bergs Violinkonzert („dem Andenken eines Engels“) im Notturmo II andeuten. Ganz explizit wird dieses Motiv in der Vertonung von Walt Whitmans berühmten Gedicht „Whispers of Heavenly Death“, einem Schlüsseltext aus den *Leaves of Grass*, greifbar. Mit Whitman werden die Hörer nun aber auch wieder in die Welt von Charles Ives geführt, dessen Lied *Whitman* hier neben einschlägigen anderen musikalischen Totenklagen von Bach, Wagner, Bartók, Karl Amadeus Hartmann und The Doors zitiert wird. So erschafft Gottschick einen „Meta“-Kosmos eigenen Rechts, der unvereinbar erscheinende ästhetische Erfahrungen – von den Monumenten einer entschwundenen musikalischen Hochkultur bis zu ihren Nachfolgern in der Popularkultur – zusammenbringt und vielleicht auch zusammenzwingt, um im Namen der Musikgeschichte neue Räume in ihrem großen Haus zu betreten.

Wolfgang Rathert