

Raphael Halluzinationen

von Johannes Birringer

mesh water in the air

(Michelle Detorie, *After-Cave*, 2014)



Das Max-Bruch Trio setzt an zum ersten Satz von G. Raphaels Trio op.70. Festsaal Rathaus St. Johann, Saarbrücken, 2. Oktober 2023. Video still: J. Birringer

Wenn ein Vogel stirbt, weinen die Blätter der Bäume, so heisst es im nordischen Volksmund. Oder, wie man auch im anglo-amerikanischen Sprachraum sagt: “To insist that something – someone or some being – cannot be imagined, is, in fact, its own form of oppression.”

Über Musik ist es für einen Choreographen nicht leicht zu schreiben, wenn in seiner Erfahrung des Arbeitens der Tanz nicht zur Musik gedacht oder gemacht wird, sondern

als Bewegungskunst im atmosphärischen Raum erst einmal seine eigene Sprache und Ausdrucksform imaginieren und erproben muss. Der Tänzerkörper wird zum Instrument, so hiess es einmal, und Mary Wigman, die grosse Ausdruckstänzerin des frühen 20. Jahrhunderts, betonte ja auch, dass jeder Mensch ein Tänzer Mensch sei (eine Proklamation, die sie von Rudolf von Laban übernahm, mit dem sie um 1913 bereits in Workshops sowie auch in der freien Natur tanzte, auf dem Monte Verità unweit des Lago Maggiore). Der Expressionismus der Wigman, gerade zum Beispiel in ihrem *Hexentanz* (1914), hatte etwas magisch Pochendes in seiner rhythmisch stampfenden und wogenden Arm- und Fussarbeit, im Sitzen performt zu dröhnendem Schlagwerk, das Gesicht maskenhaft verstellt. Der perkussive Körper musiziert; Musik ist in völlige Körperlichkeit umgesetzt.

Aber Welch ein Instrument ist dieser Körper, oder besser, wie viele Instrumente kann er sein? Und wie mögen wir ihn vergleichen mit einem musikalischen Instrument und der Sprache der unterschiedlichen Tonerzeuger (Klangholz, Messing, Neusilber, Phosphorbronze, Kunststoff, und die vielen Arten von Saiten von Naturdarm und Rosshaar bis hin zu Polyvinylidenfluorid), sowie der Körperhaltungen und Bewegungen, die ein Instrument wie das Fagott wohl durch sein Design und seine Länge bei dem Instrumentalisten voraussetzt bzw provoziert?

Anlass dieser kurzen Reflektionen ist Günter Raphaels Trio op. 70, um 1950 komponiert, und am 2. Oktober 2023 (Vorabend des deutschen Nationalfeiertags) im Festsaal des Rathauses St. Johann in Saarbrücken vom Max-Bruch Trio aufgeführt, zusammen mit anderen Werken von Raphael (seine Sonatine für Klarinette und Klavier, op.65 Nr.3), seinem Lehrmeister Robert Kahn (Trio g-Moll, op.45) und früheren Werken von Komponisten des 18. und des 19. Jahrhunderts (Carl Philipp Emanuel Bachs Sechs Kleine Sonaten für Klarinette, Fagott und Klavier; Camille Saint-Saëns' Sonate für Fagott und Klavier G-Dur op.168).

Dieses 1. Kammerkonzert war ein spannender Abend – die virtuoson Klangkünstler Jörg Lieser (Klarinette), Marlene Simmendinger (Fagott) und Grigor Asmaryan (Klavier)

zogen das Publikum spielend leicht in ihren Bann und setzten sich souverän auch über das Environment des Festsals hinweg, der mit seiner martialischen Wandbemalung von alten historischen Schlachten der preussischen Armee (“Feldzug 1870/71” stand hoch über Asmaryans Flügel an der Rückwand, umweht von deutschen Fahnen und unzähligen anderen Flaggen und Wappen), eigentlich deplatziert wirkte auf mich, dem die Biographie Raphaels nahe geht. Ich versuche mit vorzustellen, was die Künstler mit ihrer Programmauswahl deutsch-jüdischer Komponisten verbinden, deren Werke oder künstlerische Tätigkeit während der faschistischen Nazi-Diktatur ausgelöscht und verboten wurde. Was will der Programmzettel uns sagen, wenn Raphaels Flucht nach der NS-Machtübernahme als Flucht in die “innere Emigration” bezeichnet wird?

In motion is how we live, sleeping inside skin. I
want wheels turning only in, around. My clothes,
they get thin as I get worn. We are looking our for
tracing clouds, fin slid under wing. We were without
beds. I nurtured sounds. We came to land on land
like rest. We fluttered full to nest only sticks
built into temporary chambers.

(Michelle Detorie, “Fur Birds”, 2014)

Der Abend legt sich wie eine dunkle Wolke über mich. Die Instrumentierung der vorgestellten Werke gleichwohl erscheint eher ungewöhnlich und erregt Interesse, wobei die schwungvoll bewegten Sonaten mit grösster instrumenteller Virtuosität (vor allem in Kahns Trio in g-Moll) und Raffinesse in den rhythmischen Wechseln eine gewisse Leidenschaft vorgeben ohne diese für mich emotional begründen zu können. Aber was kann denn Kammermusik begründen oder ergründen, wohin führt sie unser Hörgedächtnis oder unser Imaginieren, das aus Unterdrückung und Diktatur herausführt (ohne dass ich jetzt politische Kontexte ausloten wollte), aus den Schemata der spätromantischen Musik (die noch an Brahms zu erinnern scheint) wie auch der gewohnten Abfolge der Tempi in den Sätzen? Allegro – Andante – Allegro molto – Presto.

In July, I dreamt that I was flying over downtown Cairo in a one-person helicopter made of glass. Like a Segway, in the air. And the entire city was flooded to the level of the billboards, but the lights were still on. It was post-apocalyptic. There was a sinkhole in the center that the water was rushing into. And I was afraid if flying too close to it. So I flew up to Muqattam, where the water was rushing over the cliff, creating this kind of waterfall, and I went underneath the waterfall, into this tiny cave. And inside there was a ten-foot-tall military man, like twice the size of a regular person, sitting in a chair, and I spent all night just chewing on his ankles, punching him – he was like a clown doll, made of rubber, but he was taunting me, I could hear his voice inside my head. And I kept on hitting him, and it was so satisfying, it was the most satisfying thing. And when I first saw the images of Tahrir from overhead, it was all I could think about.

(Safya, *Tahrir Documents*, 2011)

Bei Raphaels Kompositionen wird seine expressive Ausdruckskraft von der Musikkritik betont. Er ist Zeitgenosse Wigmans, also des Ausdruckstanzes und der frühen expressionistischen Filme und Theaterstücke der 20er und 30er Jahre. Ebenfalls betont wird eine musikalische Sprache, die ausgeprägt kontrapunktisch sei, mir in einigen Momenten des Trios op. 70 mit Sicht auf die Rhythmik auch dem Jazz verwandt vorkommt. Das Spätromantische, so lese ich, verschwindet in der Zeit des Berufsverbots (Faschismus), und während seiner Emigration nach Meiningen in Thüringen entwickelt er einen „einigermaßen eigenen Stil“ (Raphael), die Tonalität stark erweiternd und auch andere Elemente mit einbeziehend (die im Stil sich gelegentlich mit dem von Hindemith und Schostakowitsch berühren). Wie in der sog. „Entensonatine“ (op.65, Nr.3) und ihrer äusserst rasanten Motorik zu hören ist, experimentiert Raphael anscheinend auch mit einer Annäherung an die Zwölftonmusik: aber ein Ton fehlt, so erfahre ich aus dem Programmzettel. Das habe ich gar nicht bemerkt.

Was mir beim Trio op.70 allerdings auffällt ist natürlich die Umbesetzung. Ursprünglich für Klarinette, Klavier und Cello komponiert, spielt das Max-Bruch Trio die Partitur mit dem Fagott anstelle des Cellos. Der gross gewachsene Karinetist Jörg Lieser steht am

Pult wie ein Fels in der Brandung, seine Fingerfertigkeit und sein musikalischen Können dominieren den Vordergrund, seine Klarinette ist die Lead Gitarre in diesem Trio, die waghalsigen Skalen beherrscht er fließend, und schwierige Kantilenen spielt er wie schwermütige Lieder, die mich an Klezmer Musik erinnern (kann man irgendetwas Jüdisches klar spüren in der Musik? Was bedeutet ein Umkippen zwischen B-Dur und B-Moll, hat es irgendeine Bedeutung, die ich nicht erkenne? Wohl nicht). Lieser ist ein dynamischer Virtuose, der aber mit äusserster Gelassenheit die Ruhe bewahrt im Sturm, und oft die Einsätze vorgibt. Die Harmonie und das gegenseitige Verständnis zwischen den Interpret:innen ist ohnehin auffallend; dieses klassisch geschulte Trio arbeitet wie eine Jazz Band, und man versteht sich blind.

Hinter Lieser positioniert brilliert der armenische Pianist Grigor Asmaryan am Grand Piano wie ein Steuermann, der das Boot sicher leitet, seine einfühlsame technische und künstlerische Begabung spürt man in jeder Phase des Konzerts – er ist ein Magier, der sich zurücknimmt, vielleicht ein melancholischer Prospero, der schon zu viel gesehen hat und die Stürme der expressiven Musik Raphaels, aber eben auch die dunklen, schweratmenden Phasen des zweiten Satzes (Andante), zusammen mit dem Fagott wie ein Eintauchen in ein tieferes Meer, also den Tod, empfindsam glaubhaft machen kann. Mir stockt der Atem während des zweiten Satzes. Warum nennt man dieses Andante “Satz”? Und was wird nicht ausgesprochen in der Musik?

Das Fagott ist auch dunkel gefärbt hier, die Bassgitarre also gleichsam, die unsere Körper vibrieren lässt. Marlene Simmendinger trägt Schwarz; ihre Bewegungen sind tänzerischer Natur, da sie mit Atmung und Oberkörper Schwingungen und Tempi moduliert und praktisch ihre gesamte Bewegungschoreographie mit ihrem dunkel-kaminrot gefärbten Instrument in Einklang bringt. Sie ist Tänzerin der Schwermut in diesem Andante – nicht “moderately slow” sondern fast stockend, hinabblickend als ob ihre Figur (Ariel, in Shakespeares *Tempest*) nicht mehr mit aller Magie das Unheil aufhalten kann, aber sie kämpft an gegen eben dieses.

Das Unheil liegt in der Luft unserer Zeit, wir leben in Kriegszeiten, dem verzweifelten Verteidigungskampf der Ukraine, und in der schweren Not der Klimakrise, die von vielen vielleicht noch nicht erkannt ist. Dennoch sind die Bürger unseres Landes sich bewusst, dass es eine Demokratie zu schützen gilt, dort, hier, und ein "Feldzug" gegen den Nachbarn unvorstellbar sein sollte. Raphaels Musik atmet von etwas, einem Wissen, das ich mit dem schaurigen Bild des Irrsinns (der Mann, der vom Himmel fiel, wie Prigoschin) verknüpfen will, denn mir fallen keine treffenden Bilder des Fallens ein.

Ich versuche es aber. Wenn die Vögel vom Himmel fallen, und das Hochwasser nicht abfließt, wie in der zitierten Passage über Muqattam, dem Steinplateau im Südosten von Kairo, was tun wir dann mit Kammer Musik? Mit Motiven, mit energetischen Klangkurven, mit sanften Klaviertönen die langsam nach unten wandern, mit ganz lang angehaltenem Gleichklangatem zwischen Klarinette und Fagott, mit der anschließenden furiosen Kollektivperformance, schnell galoppierend, als ob der Sturm in die Segel bläst und man vor diesem flüchten muss.

Ist dieses Trio wie abstrakt-gestische Malerei, oder doch etwas ganz anderes? Was geht in Raphaels in vielen Momenten tief bewegender Komposition aus dem Nachkriegsjahr 1950 vor sich? Ist diese Musik autobiographisch, der verzweifelt-läppische Humor der "Entensonate" (de rein Nonsense-Gedicht beigefügt ist, das Lieser vortrug) unterdrückt und das Andante der Erkenntnis der Verluste geschuldet? Wir erinnern uns, im Februar 1939 erhält Raphael Berufsverbot; seine Kompositionen werden nicht mehr verlegt und boykottiert. 1940 stellt man anlässlich der Kriegstauglichkeitsprüfung Tuberkulose bei ihm fest, die mehrere Operationen und Sanatoriumsaufenthalte zur Folge hat. Nach Operationen und Sanatoriumsaufenthalten gilt er ab 1952 als geheilt.

Im Trio op. 70 hören wir eine Art Habanera Bass im Klavier wie auch im Fagott, was ja eigentlich wenig Sinn ergibt (die Habanera ist ein synkopischer Tanz afrokubanischen Ursprungs, welcher im 2/4-Takt gespielt wird; benannt nach der Hauptstadt Kubas). Ich imaginäre afrikanische Trommelsprachen, erinnere mich an Santería Rhythmus-Tanz-Rituale in Havanna, an denen ich teilnahm, oder an den ekstatischen *spiritual groove*

eines Kahil El'Zabar oder Henry Threadgill. Aber das metaphysische Element im 2. Satz ist zu getragen dystopisch, es schwingt, aber ohne wirkliche Hoffnung oder Vertrauen. Was geht in Raphaels Komposition vor sich? Ich stelle mir vor, der kranke Meininger Emigrant schwebt ab, er versucht zu fliegen – seine Ausdruckskraft ist gezügelt, denn er hat keine Hoffnung auf eine Insel in der Karibik, der Horizont ist schon verschwunden. Der zweite Satz, vom Max-Bruch Trio ernsthaft verhalten und fast schwermütig gespielt, beruht auf einer resignativen Rollenverteilung: Klarinette und Fagott spielen in Oktaven ein gesanglich-archaisches Thema, und das Klavier fliegt später mit Arabesken hinzu. Der Kontrast löst sich irgendwann auf, wenn wir keine Hoffnung mehr haben. Das Archaische ist für mich ein Zeitgefühl, als ob Musik hier in Dimensionen von Echos eintreten könnte, Echos der Gewalt und Hoffnung, ewiger Krieg und Niederlage, krankhafte Menschheit gespiegelt in dem bizarren Ambiente des Kammer Konzerts, dem schwer erträglichen Fahnenflaggensaal des Rathauses.

Das Konzert endet mit lang anhaltendem Applaus des Publikums, eine Art Erlösung von den Schmerzen. Die Musiker sind erleichtert, obwohl sie sich ihrer Wirkung wohl immer bewusst waren, und demnach kann ich nicht beurteilen, ob dieses Konzert die Kammer überwunden hat, oder ob die Musik unterworfen bleibt. Ob sie unnachgiebig um das nackte Leben nur ringen kann.