

Jacques Lenot – Portrait eines französischen Lasker-Schüler-Komponisten

Am 29.08.1945 – vier Tage vor Ende des Zweiten Weltkriegs – wurde der französische Komponist Jacques Lenot in Saint-Jean d'Angély, einem kleinen Ort zwischen Nantes und Bordeaux, als Sohn eines Uhrmachers aus dem Doubs und seiner Ehefrau aus der Champagne geboren. Musik hatte in der Familie keine große Bedeutung, wenngleich der Vater Geige und die Mutter Klavier spielte. Bereits mit acht Jahren begann der Sohn zu komponieren, zunächst im Stil von Chopin, Debussy und Bartók. Mit 16 Jahren trat er ins Lehrerseminar in La Rochelle ein, wo er eine gute musikalische Förderung erhielt, und begann seinen Dienst 1965 in La Tremblade an der Garonne-Mündung, den er jedoch bereits 1973 quittierte, um sich von da an ganz dem Komponieren zu widmen.

1963 begann eine lebenslange Freundschaft zu dem 13 Jahre älteren Komponisten, Musikjournalisten und Festivalmanager (*Journées de Musique Contemporaine de Paris*) Maurice Fleuret. Im Jahre 1966 begegnete er während der Darmstädter Ferienkurse György Ligeti, Karlheinz Stockhausen und Mauricio Kagel. Im Anschluss entstand sein erstes vollständiges Werk *Diaphaneïs* für 60 Streichinstrumente und Schlagzeug, das ohne sein Wissen dem großen Olivier Messiaen in Paris vorgelegt wurde. Messiaen erkannte die kompositorische Qualität und Eigenständigkeit des kompositorischen Autodidakten Lenot und ließ das Werk 1967 auf dem Festival international d'art contemporain de Royan (1964-1977) uraufführen.

1968/69 waren entscheidende Studienjahre für Lenot bei Sylvano Bussotti in Rom und Mailand. Über diesen lernte er die italienischen Komponisten Goffredo Petrassi und Franco Donatoni kennen, bei dem er ebenfalls studierte, ohne seine eigenen Methoden aufzugeben. Letzterer machte ihn mit dem gleichaltrigen Komponisten Guiseppi Sinopoli bekannt, der später vor allem als Dirigent des Philharmonischen Orchesters London und der Sächsischen Staatskapelle Dresden hervortrat. Es folgten ab Mitte der 1970er Jahre Kompositionsaufträge u.a. für das Festival de Royan und das Südwestfunk-Orchester Baden-Baden. Etliche Werke aus dieser Zeit wurden beim Festival de Royan uraufgeführt.

1977 zog Lenot nach Paris. 1980 führte Pierre Boulez dort mit dem Ensemble Intercontemporain sein 1977er Werk *Allégories d'exil: 1-Dolcezza iquote all'estasi* für Orchester auf.

Etliche bedeutende Preise und Auszeichnungen unterstreichen die künstlerische Bedeutung Lenots in seinem Heimatland u.a.

- 1974 Fondation de la vocation und Ehrung durch das Royan Festival, dessen größter Programmteil ihm gewidmet war
- 1983 Forschungsstipendium des französischen Kultusministers
- 1983 Uraufführung seines Zyklus »Pour Mémoire« für großes Orchester im Salle Pleyel, Paris.
- 2005 Ernennung zum Chevalier des Arts et des Lettres
- 2008 Portrait Konzert mit elf seiner Werke, gespielt von dem weltbekannten Arditti-Quartett
- 2011 Ernennung zum Officer de l'Ordre des Arts et des Lettres

Jacques Lenot gehört der Komponistengeneration an, die auf die Komponisten Serieller Musik der ersten Stunde, Luciano Berio, Pierre Boulez, Luigi Nono und Karlheinz Stockhausen folgte.

Eine schwere psychische Krise erfolgte 1988 nach dem Tod seines Freundes, des Counterteners Henri Ledroit. Diese führte zum zweiten Rückzug und Weggang aus Paris. Lenot lebte in dieser Zeit mehrere Jahre im Département Gers, ganz im Südwesten Frankreichs. Hier, in der Stille und Weite der wenig bewohnten »französischen Toskana« erschloss er sich das Instrument Orgel und komponierte zahlreiche Werke für dieses Instrument. Dies geschah insbesondere an der Orgel von Notre-Dame in Gers u.a. mit der Komposition des Orgelbuchs *Cahier d'Orgue*, den *109 pädagogischen Stücken*, vor allem aber des *Livre d'Orgue II* (1992), einer Fortsetzung des in den frühen 1980er Jahren entstandenen *Orgelbuch I*. Das *III. Orgelbuch* entstand 1994 auf der Folie *Des Buchs von der Armut und vom Tode* von Rilke und wurde ihm 1995 von sechs bedeutenden Organisten zum 50. Geburtstag an der 5-manualigen Großen Orgel von St. Eustache, Paris uraufgeführt.

Lenot schreibt für fast alle musikalischen Gattungen, inklusive einiger Opern. In der Zusammenarbeit mit IRCAM, dem von Pierre Boulez gegründeten Nationalen Forschungsinstitut für Akustik entstanden zwei große Werke, die Klanginstallationen *Il y a* (Es gibt), inspiriert vom intensiven Gefühl während des Sitzens auf der zerbrochenen Stele von Max Liebermann auf einem alten jüdischen Friedhof in Berlin mit der inneren Stimme derer, "deren Grab in den Wolken liegt", und *Isis & Osiris*. Ihm ist stets wichtig, die gesamte Produktionskette vom eigen erstellten Notenpapier bis hin zur eigenen Verlagsfirma zu kontrollieren ohne sich sonderlich dafür zu interessieren, inwieweit der Musikmarkt seine Werke annimmt.

Lenots ursprüngliches Instrument jedoch ist zu aller Zeit das Klavier, für das er nicht nur zahllose Solokompositionen schuf, sondern dass er als wichtige Basis und Hilfswerkzeug auch stets in den Kompositionsprozess seiner großformatigen Orchesterwerke einbindet, um es bei Abschluss des jeweiligen Werkes zu eliminieren. Sein Stil zeigt große Akribie im Detail der kompositorischen Nuancen, u.a. des genauen Anschlags des Klaviers und der Rhythmik sowie der instrumentalen Virtuosität, die zentrale Rollen spielen. Auch wenn die serielle Musik als Ursprung seines Schaffens gilt, folgt diese bei Lenot eigenen Gesetzen und wirkt nie als »kostruierte Kopfmusik«, sondern zeugt von poetischer Inspiration und Intensität. Lenot ist von Beginn an in seinem Schaffensprozess völlig unabhängig und bleibt sich darin treu, auch wenn seine kompositorischen Wege sich kreuzten mit Messiaen, dessen Einladung in seine Kompositionsklasse – »Ich erwarte Sie natürlich in meiner Klasse« – er der Unabhängigkeit wegen ausschlug, sowie Stockhausen, Ligeti, Kagel bei den Darmstädter Musiktagen, Bussotti und Donatoni während seines Italienaufenthaltes und zuletzt 1980 Boulez, dessen Einladung in das berühmte IRCAM er ebenfalls ausschlug.

Im Jahr 1997 wurde ihm ein Aufenthalt in Groffliers ermöglicht, während dem er sich größerer Werke widmete, u.a. *Al Ol* für das Sinfonieorchester von Nancy, sein erstes Streichquartett, das in New York seine Uraufführung fand, und das Cellokonzert *La vie éternelle rayonne sur les feuilles du jardin* (Das ewige Leben erstrahlt auf den Blättern des Gartens), das er für den Cellisten Marc Coppey schrieb.

Seit 2000 wohnt Lenot in Roubaix nahe Lille an der Grenze zu Belgien, einer großen Mittelstadt mit Ursprung in römischer Zeit. Hier entstanden auch die Werke zu Texten von Else Lasker-Schüler, die im Folgenden besprochen werden.

Lenot ist mit der deutschen Musik des Barocks und der von Schumann und Webern eng verbunden sowie mit der Lyrik von Hölderlin, Rilke, Jaccottet und Lasker-Schüler, mit denen er einen romantischen, literarischen Raum teilt. Dabei sind es nicht in erster Linie Vertonungen ihrer Texte, sondern mehr die musikalische Inspiration, die ihm aus ihnen erwächst. So sind es deren Gedanken und Expressionen von Sehnsucht, Trauer, Klage, Rückzug und vor allem Verlust und Tod, die von besonderer Bedeutung sind, weil sie mit Lenots eigenen Grundbefindlichkeiten und Reflexionen, sowie der Erfahrung extremer Einsamkeiten korrespondieren. Seine geradezu obsessive melancholische Grundstimmung spiegelt sich zudem in der bevorzugten Verwendung von Altflöte, Klarinette, Horn, Bratsche und Cello wider, die diese Stimmungen in ihrer Klangfarbe wiedergeben und zugleich in ihren Mittellagen ihrer »musikalischen Rede« der menschlichen Stimme entsprechen. Ein weiterer Aspekt seines Werkes sind die Zyklen, in denen er seine Kompositionen zusammenfasst, so die Klavier- und Orgelzyklen, die *Zehn Allégories d'exil* (etwa „andere Sprachen aus der Fremde“) (1976-78) und *Fünf Utopia glossa* (etwa „fikive Worte“) alle für verschiedene Besetzungen; schließlich die *Pour mémoire I-III* (1980) gewissermaßen als musikalische Tagebücher.

Von den Werken zu Else Lasker-Schüler-Texten entstanden zunächst 2007 *Sechs Else Lasker-Schüler-Lieder* für Altstimme und Klavier, gewidmet der Altistin Emma Curtis, die 2007 die Hauptrolle in der Uraufführung seiner Oper *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (Ich war in meinem Haus und wartete auf den Regen) sang.

Lenot begegnet den Texten Else Lasker-Schülers mit großem Respekt – »Ich habe nur wenige Verse von Dichtern vertont«. Des Deutschen nicht mächtig erhielt er von einem guten Freund die zweisprachig in Deutsch und Französisch edierten vollständigen Gedichte (1902-43) unter dem Titel *Mon piano bleu* (Lasker-Schüler, Masson et al. 1994). Aus diesem Buch wählte er sechs Gedichte, die seinen eigenen Seelenzuständen so sehr entsprechen:

1. *Ein Lied an Gott*, das die Suche nach Gott auf dunklen Lebenswegen und die eigene Dissoziation in »Meereseinsamkeit« thematisiert und einen Monat nach dem frühen Tod ihres einzigen Sohnes entstand
2. *Letzter Abend im Jahr*, das ebenfalls Dunkelheit, Trostlosigkeit und Tod reflektiert
3. *Das Wunderlied*, - selten vertont, - das in antiken Versmaßen unerfüllte Sehnsucht, erstarrte Seele und gefrorenes Blut beschreibt
4. *Gedenktage*, Verse über Seele und Körper, die nicht zusammenfinden
5. *Abendlied*, mit der Reflexion von »reicher Schöpfung Gottes« vs. »eigener Trauer am Leben« und
6. *Ewige Nächte*, einem Gedicht von Einsamkeit, durchquälten Nächten und vergeblicher Suche nach dem Du.

Die lyrische Sprache Else Lasker-Schülers scheint Lenot offensichtlich sehr nah zu sein in ihrer oft kryptischen Bildlichkeit, auch wenn er sie nur in französischer Übersetzung adaptieren kann. Denn auch seinen Kompositionen verleiht er zum Teil lyrische und kryptische Titel, die dem Vokabelschatz von Else Lasker-Schüler hätten entstammen können: »Dort hätten Rosen sein sollen«, »Der Schwan der Nacht«, »Und er sah dem Wind zu«, »Der Prolog der Gnade«, »Das Selbstgespräch der Gnade«, »Die Nacht leidet« oder »Dunkle Sterne«.

Die Titel seiner Kompositionen sind für Lenots Schaffensprozess wichtig, sie markieren die »Erzählungen«, die den Kompositionen, insbesondere den nicht textgebundenen, als musikalische Rede innewohnen.

Ein Lied an Gott

Es schneien weiße Rosen auf die Erde,
Warmer Schnee schmückt milde unsere Welt;
Die weiß es, ob ich wieder lieben werde,
Wenn Frühling sonnenseiden niederfällt.

Zwischen Winternächten liegen meine Träume
Aufbewahrt im Mond, der mich betruet –
Und mir gut ist, wenn ich hier versäume
Dieses Leben, das mich nur verstreut.

Ich suchte Gott auf unbeschiedenen Wegen
Und kräuselte die Lippe nie zum Spott.
In meinem Herzen fällt ein Tränenregen.
Wie soll ich dich erkennen lieber Gott

Da ich dein Kind bin, schäme ich mich nicht
Dir ganz mein Herz vertrauend zu entfalten.
Schenk mir ein Lichtchen von dem ewigen Licht! – – –
Zwei Hände, die mich lieben, sollen es mir halten.

So dunkel ist es fern von deinem Reich
O Gott, wie kann ich weiter hier bestehen.
Ich weiss, du formtest Menschen, hart und weich
Und weintest gotteigen, wolltest du wie Menschen
sehen.

Mein Angesicht barg ich so oft in deinem Schoß
Ganz unverhüllt: du möchtest es erkennen.
Ich und die Erde wurden wie zwei Spielgefährten groß
Und dürfen »du« dich beide, Gott der Welten, nennen.

So trübe aber scheint mir gerade heut die Zeit
Von meines Herzens Warte aus gesehen;
Es trägt die Spuren einer Meereseinsamkeit
Und aller Stürme sterbendes Verwehen.

Ein Lied an Gott beginnt im Klavier im Andante sehr leise und nur mit hingetupften, geradezu hingehuschten, abwärts gerichteten Terzen und Sekunden. Die Altstimme setzt sodann mit einer in kleinen Terz- und Sekundschritten ebenfalls abwärts gerichteten musikalischen Phrase ein: »Es schneien weiße Rosen auf die Erde«.

Es fallen sogleich mehrere Charakteristika ins Auge, die die gesamte Komposition bestimmen, nämlich, dass die Klanglichkeit des gesamten Stücks von großer Herbheit gekennzeichnet ist mit ständigen Sekund-, Tritonus- und übermäßigen Intervall-Reibungen, die mit dem permanenten staccato der rechten Hand geradezu »klirrende Kälte« suggeriert; dass fast alle musikalischen Phrasen des Gesangs und beider Klavierstimmen in ihrem Verlauf nach unten gerichtet sind, gemäß dem überwiegend klagenden Duktus der Gedichtstrophen; des Weiteren, dass der Klavierpart drei Themenbögen aufweist, die in sich je und je variiert werden und auch untereinander große Ähnlichkeit aufweisen. Die drei Themenköpfe Tk1-3 sind:

The image shows a musical score for the piano introduction of 'Ein Lied an Gott'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 4/4. The score is divided into three thematic motifs labeled Tk 1, Tk 2, and Tk 3. Tk 1 starts at measure 1, Tk 2 at measure 4, and Tk 3 at measure 13. The notation includes various rhythmic markings such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 3, 3, 3, 4, 5). The right hand plays a staccato accompaniment of descending chords, while the left hand plays a more legato line.

Abb. 1 Lenot, *Ein Lied an Gott*: Themenköpfe Tk 1-3

Die Themenbögen beschleunigen alle mit kürzer werdenden Notenwerten nach hinten heraus. Über der stets ganz legato geführten linken Hand hüpfen im ständigen Staccato und mit Pausen durchsetzt die Themenbögen der rechten Hand. Durch die ständigen, rhythmisch schwierigen Verschiebungen zwischen beiden Klavierstimmen – 2 gegen 3, 3 gegen 4, 4 ge-

gen 5 Noten usw. – entsteht zusammen mit staccato gegen legato ein Gewirr von Tönen, das als »eisiger Flockentanz« gewissermaßen die äußeren Bildreize summarisch aufgreift: vom Schneiden der Rosen, dem sonnenseidenen Niederfallen des Frühlings, dem Verstreut-Sein des lyrischen Ichs, den Tränenregen, vom Weinen Gottes und dem sterbenden Verwehen. Dies ist die immer wieder sich im Mikroskopischen verändernde Klavierbegleitung, die nirgends eine Wiederholung aufweist und über der sich Zeile für Zeile die – ebenfalls nie gleichen – Phrasen der Gesangsstimme bewegen. »Entfalten« wäre hier nicht der richtige Ausdruck, denn es entfaltet sich musikalisch nichts bei aller innewohnenden Bewegung und laufenden Veränderung, so wie Eiskristalle bei aller Ähnlichkeit doch nie gleich sind. Die Klage aber ist allbeherrschend im Text und in der Musik.

Lenot verzichtet auffälliger Weise ganz auf ein musikalisches Nachzeichnen bestimmter Bilder im Gedicht. Stattdessen gibt er dessen gesamter Melancholie und Klage musikalischen Raum.

Bei aller konstatierten »Gleichförmigkeit« in der melodischen, rhythmischen und dynamischen Faktur fallen doch zwei dynamische Extrema auf: Im Zwischenspiel des Klaviers vor der vierten wie vor der sechsten Strophe steigert sich die ansonsten zwischen pianissimo und mezzopiano liegende Dynamik ins dreifache forte, das man verwundert nach dem musikalischen Sinn sucht. Dieser findet sich im Text der vierten und sechsten Strophe. Sie beide sind die einzigen ohne Melancholie, Klage und Gottesferne. Sie künden von kindlichem Vertrauen und der Hingabe in die Gottesallmacht. Es scheint, dass Lenot an beiden Stellen den emotionalen Umschwung im Gedicht in dieser Form musikalisch vorbereiten und hervorheben will.

Die Komposition endet mit der letzten Verszeile im pianissimo, gefolgt von einer raschen Coda im Klavier, die sich dynamisch noch kurz ins fortissimo aufschwingt, um anschließend ebenfalls im pianissimo zu »verwehen«.

Letzter Abend im Jahr.

Es ist so dunkel heut,
Man kann kaum in den Abend sehen.
Ein Lichtchen loht,
Verspieltes Himmelchen spielt Abendrot
Und weigert sich, in seine Seligkeit zu gehen.
– So alt wird jedes Jahr die Zeit. –
Und die vorangegangene verwandelte der Tod.

Mein Herz blieb ganz für sich
Und fand auf Erden keinen Trost.

Und bin ich auch des Mondes Ebenich,
Geleitetest auch du im vorigen Leben mich,
Und sah ich auch den blausten Himmel im Gottost.

Es ruhen Rand an Rand einträchtig Land und Seen,
– Das Weltall spaltet sich doch nicht –,
O Gott, wie kann der Mensch verstehen,
Warum der Mensch haltlos vom Menschtum bricht,
Sich wieder sammeln muss im höheren Geschehen.

Die zweite Vertonung *Letzter Abend im Jahr* greift im gesamten Duktus die Düsternis und Unbeweglichkeit, die Trostlosigkeit und Einsamkeit im Gedicht auf (dessen »geleitendes Du« (Vers 11) unklar bleibt. Wer? Gott, der Mond, ein Du?): lastende Akkorde in tiefen Klavierregistern, die in übermäßigen und verminderten Intervallen geschichtet sind, darüber ein stupider, ostinater Wechsel von zwei Tönen g'' und f'' . Die Altstimme wird von Lenot ebenfalls ganz in ihre tiefsten Lagen bis hinunter zum kaum mehr singbaren tiefen e geführt (normal↓g): »Es ist so dunkel heut, / man kann kaum in den Abend sehen«. Die Altstimme bewegt sich über diesem düsteren Klangteppich in unruhigen Tonfolgen mit zum Teil auch für

gute Sängerinnen schwierigen Stellen. Die Gesangsphrasen bilden horizontale Ausschnitte aus je einer Zwölftonreihe, wie die Klavierklänge ihrerseits in vertikaler Richtung. Lenot kommt von der Seriellen Musik: »Ich habe das Gefühl, dass ich mit dem Serialismus geboren wurde«. Sie stellt eine Weiterentwicklung der Zwölftontechnik Arnold Schönbergs dar, die er aber frei einzusetzen weiß, um so u.a. der dieser Technik innewohnenden Konstruiertheit zu entgehen. Das Beispiel verdeutlicht dies:

Abb. 2 Lenot: *Letzter Abend im Jahr*, Dodekaphone Technik

Auch in dieser Vertonung – wie in den übrigen Vertonungen der Sammlung – nimmt Lenot nur selten unmittelbaren Bezug auf die Bilder und Metaphern der Gedichte. Wenn auch die Gesangsstimme den Absätzen der Strophen folgt, die Klavierbegleitung folgt ihnen nicht, sondern folgt ihren eigenen Klangreihungen, Pausen und Zwischenfiguren. Durch die dodekaphone Schreibweise entbehren auch die Melodielinien einer Dur/Moll-bezogenen Basis. Gleichwohl zeichnen sie einige Metaphern in musikalischen Gesten nach, etwa die Dunkelheit, Himmelchen, Seligkeit und Tod.

Das Wunderlied

Schwärmend trat ich aus glitzerndem Herzen
Wogender Liebesfäden,

Ganz schüchtern, hervor; Nacht im Auge,
Geöffnete Lippen

Aber wo auch ein See lockte,
Goldene Tränke,

Starb an der Labe mein pochendes Wild
In der Brust.

Was soll mir der Wein deines Tisches,
Reichst du mir des Herzens Mannah nicht.

Süß mir, wenn ich im Rauschen der Liebe
Für dich gestorben wär –

Nun ist mein Leben verschneit,
Erstarrt meine Seele,

Die lächelte sonntäglich dir
Frieden ins Herz.

Ich suche das Glück nicht mehr.
Wo ich auch unter hochzeitlichem Morgen saß,

Erfror der träumende Lotos
Auf meinem Blut.

In der dritten Komposition *Das Wunderlied* geht es ganz zwölftönig und zudem recht vertrackt zu. Das Klavier beginnt im geraden 2/4-Takt mit Gruppen zu je acht 32stel in rechter und linker Hand. Es sieht auf den ersten Blick alles recht gleichmäßig aus im permanenten Durchlauf dieser 8ter-Gruppen. Bei näherem Hinsehen aber zeigt sich in der rechten Hand eine 7er-Tongruppe (1a), deren Töne sich wiederholen; in der linken Hand ist es eine 5er-Tongruppe (1b). Beide Gruppen hintereinander gelesen ergeben eine vollständige, klassische Zwölftonreihe, wie im Beispiel (Abb. 3) gezeigt.

Abb. 3 Lenot: *Das Wunderlied*, Zwölftontechnik

Nach genau 35 Tönen (kleinstes gemeinsames Vielfaches) gelangt die Konstruktion an ihr synchrones Ende und könnte hier wieder beginnen. Das tut sie nicht! Lenot schreibt keine Wiederholungen – er spricht von der Form der nichtwiederholenden Wiederholung – und baut eine neue Zwölftonreihe, die er nach gleichem Prinzip ineinander schiebt (vgl. Gruppen 2a und 2b in Abb. 3). Nach diesen Regeln läuft nun die Begleitung bis zum Ende des Liedes ab, jedoch ganz in den hohen Registern des Klaviers und in hohem Tempo. Das wirkt wie ein in sich ständig changierendes Geglitzter (vgl. Vers 1). Hierzu benennen Lenot und Messiaen ein optisches Phänomen, nämlich das Glitzern des Sonnenlichts in den bunten Fensterrosetten gotischer Kirchen.

Das höchst Vertrackte für den Pianisten liegt darin, dass rechte und linke Hand gegeneinander völlig unabhängig 7er- gegen 5er-Gruppen spielen müssen und das zudem in einem geraden 2/4-Metrum.

Die Altstimme erhält ihre eigenen Zwölftonreihen oder Teile davon, nicht ohne dass Lenot sich stellenweise »regelwidrig« verhält. Er nimmt die Regeln, um gegen sie zugleich zu verstoßen.

Existieren diese Konstrukte nur um ihrer selbst willen? Durchaus nicht! Das Gedicht selbst läuft – was bei Lasker-Schüler sonst nirgends vorkommt – in Langversen von fünf, sechs und sieben Hebungen und im Stil Schleiermacher'scher Nachdichtungen griechischer Verse. Diese Besonderheit greift Lenot offenbar bewusst auf. Das Wogen der Verszeilen ist gespiegelt im Mit- und Gegeneinander-Wogen der Klavierstimmen. Das Daktylische der Versfüße wird im Gesang durch triolische Bindungen unterstützt (vgl. Abb. 3, oberes System).

Und die Dynamik? Sie ist in der fünften Strophe »Was soll mir der Wein deines Tisches, / Reichst du mir des Herzens Mannah nicht« – die aufgebrachte Frage an das lyrische Du – auch musikalisch hervorgehoben durch das einzige Fortissimo. Dagegen ein dreifaches piano nach dem Eingeständnis: »Ich suche das Glück nicht mehr« (Vers 17). Für beide Stellen

Elsa Lasker-Schüler

Secrètement, à la nuit



feuilles d'herbe

Editions Mécène-Livre

gilt, dass diese expressiven Wechsel im Moment des Verlustes, der Trauer stattfinden, »gegen die ich nichts tun kann«, wie Lenot bekennt.

An diesen drei Beispielen sollte gezeigt werden, auf welche ganz eigene Weise Lenot seine Vertonungen und ihre Architekturen angeht und das eine das andere bestimmt, z.B. die Form im dritten Beispiel den Klang. Zudem erschien es reizvoll, den Leser ein wenig »hinter die Kulissen« eines Kompositionsprozesses zu führen. Stets hat Lenots Musik ihr Eigenleben »auf Augenhöhe« mit dem lyrischen Text. Diese Eigenständigkeit ist für ihn wichtig und zeichnet seine Musik aus.

Abb. 4 Buchdeckel

Im Jahr 2011 entstanden drei Werke, von denen *Je laisse le monde* (Ich

lasse die Welt) für Mezzosopran, Klarinette und Klavier das Gedicht *Ankunft* (Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt) allein zum Thema hat. Das Gedicht entnahm Lenot dem zweisprachigen Else Lasker-Schüler-Gedichtband »*Secrètement, à la nuit*« (Heimlich zur Nacht), der soeben in der Übersetzung von 29 Liebesgedichten durch Eva Antonnikov bei Héros-Limit erschienen war (Abb. 4).

Dem sollten im gleichen Jahr drei weitere Kompositionen unter dem Titel *Secrètement à la nuit* für Violine und Klavier (ohne Gesang) folgen, die die Gedichte *Nur dich*, *Ankunft* und *Heimweh* aus diesem Gedichtband zur Folie haben.

Beim dritten Werk *Propos Recueillis* (2011) handelt es sich um zwölf Stücke für 12 Instrumentalisten, von denen drei Nummern inspiriert sind von Hölderlin-Gedichten, *Mais l'ombre de la nuit* (Doch der Schatten der Nacht), *Lumière d'août* (Licht im August) und *Schattenwelt*, die übrigen neun Nummern greifen auf die sechs Else Gedichte von 2007 und die drei aus *Secrètement à la nuit* dem gleichen Jahr 2011 zurück. Es sind »Flüchtige Visionen« voller Schatten. Die Hintergründe zu diesen Werken waren eine schwere Operation, von der Lenot sich nur langsam erholte, und ein schwerer Augenunfall, der ihn zwang, noch immer halb in Dunkelheit zu leben. Die Werke hatten damit für Lenot eine zusätzliche tragische Komponente.

Für diese 2011er Produktionen ist bemerkenswert, dass das Gedicht *Ankunft* zugleich dreimal auftaucht und Lenot damit ein Zeichen der besonderen Wertschätzung, vielmehr noch der eigenen intimen Betroffenheit setzt.

Ankunft

Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt
Weiter führt kein Strahl.
Hinter mir laß ich die Welt
Fliegen die Sterne auf: Goldene Vögel.

Hißt der Mondturm die Dunkelheit –
... O, wie mich leise eine süße Weise betönt ...
Aber meine Schultern heben sich, hochmütige Kuppeln.

Ankunft ist ein Gedicht von großer Knappheit und ungewöhnlicher Ausdruckskraft (Bauschinger 1980:111). Hierzu nur wenige Gedanken:

Dort, wo der Weg zuende ist, in der fernsten Ferne von der Welt, ist Utopie und Inspiration: auffliegende Sterne – goldene Vögel. Die letzten drei Verse erscheinen zunächst geradezu kryptisch, als führe auch im dichterischen Vers kein Strahl weiter (vgl. ebda. Bauschinger). In ihrer Verdichtung kaum mehr ausdeutbare Zeilen; vielleicht: mit aufsteigendem Mond wird die Dunkelheit erst manifest und leitet mich – der Außensicht (der Augen) bar – ins eigene Innere; ein süßes Lied, ein süßer Klang: Süße – Ton – Betörung werden verschmolzen zu »betönen«. Schließlich die Assoziation *Mondturm – meiner Schultern Kuppeln* und das merkwürdige *hochmütig* einmal gelesen als adjektivische Verdichtung des mhd. »hoher muot«, d.h. der vornehmen Gesinnung, des Hochgefühls, insbesondere im Gesang (Lexer 1992:146).

Es scheint, dass das für die Lasker-Schüler'sche Dichtung so programmatische Gedicht zugleich auch für Lenot eine innere Programmatik habe, zudem in der fernsten Auslotung von Weg und Ziel sowie von Sprache und Klang eine gewisse Wahlverwandtschaft mit der Dichterin lebendig sei.

Die 2011er Version der Vertonung ist für Violine und Klavier geschrieben, der Lasker-Schüler'sche Text verschwunden, aufgegangen in der Musik, zu hören auf YouTube unter <https://www.youtube.com/watch?v=ig0OuZm6MSo>. Das Tonmaterial besteht aus streng gebauten Zwölftonreihen, von denen keine wiederholt wird. In der Violine sind sie rein horizontal angeordnet, im Klavier auch vertikal mit Dreiklängen in der linken Hand. Entscheidend aber sind andere Formprinzipien. In geradezu obsessiver Art wiederholt das Klavier ein und dieselbe Klangfigur: drei schnelle 32stel-Noten gefolgt von einem lang gehaltenen Ton und einer Halben Pause. Der »Anlaut« (Einschwingvorgang) des Langtons wird zunächst »verunklart« durch tiefe, kurze Dreiklänge in der linken Hand, deren Einzeltöne ober-tonfremd-dissonant zum Langton stehen, bis dieser danach jeweils klar aus diesem Tongemenge hervortritt. Die Abb. 5 zeigt eine solche Klangfigur (Elipse) und die 1. bis 5. Zwölftonreihe.

Abb. 5 Lenot: *Ankunft*, Klangfigur und Reihen

Die Violinenstimme dagegen beginnt meist zu diesem Langton in ihrer Antwort konsonant, zeigt auch ähnliche Klangfiguren. Es entsteht gewissermaßen ein reizvolles Zwiegespräch zwischen beiden Instrumenten. Was sich zu Beginn klanglich in tieferen Registern abspielt, verlagert sich im Verlauf fast unmerklich in höhere Lagen bis hin in die viergestrichene Oktave. Am Schluss, in der Coda, wechselt das Klanggeschehen wieder in die Lagen der menschlichen Stimme, um schließlich im Piano zu verhauchen. Die Komposition beabsichtigt auch hier wieder kein »Nachzeichnen« der Verse des Gedichtes *Ankunft*. Eher stellt sie eine Reflexion von dessen Gesamtstimmung und vielleicht auch der eigenen Grundbefindlichkeit des Komponisten dar. Die langen Notenwerte und großen Pausen strömen eine innere Ruhe aus; dagegen wirken die schnellen Bewegungen und eher düsteren Klaviereinwürfe zu Beginn wie eine gewisse Klage oder Verzagttheit, gewinnen dann aber in höheren Registern zunehmend an Strahlkraft: »Fliegen die Sterne auf: Goldene Vögel«.

Wie erwähnt, handelt es sich beim bisher letzten Werk von Lenot zu Lasker-Schüler-Gedichten, den *Propos Recueillis* (Gesammelte Äußerungen), um bereits bekanntes Gedichtmaterial, nicht aber um bearbeitete, sondern um neue Kompositionen. Es sind zwölf Stücke

für zwölf Musiker und 23 Instrumente, wobei die Bläser ständig ihre Instrumente wechseln, was eine gewisse Schwierigkeit der Aufführung mit sich bringen kann. Im Gegensatz zu den *Sechs Else Lasker-Schüler Liedern* von 2007 fehlt der Gesang, fehlt der Text auch hier. Die Lasker-Schüler-Worte werden gewissermaßen in den »Gesammelten Äußerungen« ein zweites Mal zusammengestellt/gesammelt, nun auf rein musikalische Weise, in der die Prosodie des Gedichtes völlig verschwunden ist hinter den Tönen. Der deutsche Text lag 2007 erstmals übersetzt dem Komponisten vor und wurde ihm von einem Freund, der selbst kein deutscher Muttersprachler war, auf Französisch erläutert, sodann von ihm musikalisch transformiert und der britischen Sängerin Emma Curtis gewidmet, die ebenfalls keine deutsche Muttersprachlerin war, und sodann ein zweites Mal »gesammelt«. Diese aufeinanderfolgenden »Übersetzungen« setzen sich also transformatorisch bis zur Abwesenheit von Text fort, bis zum Verschwinden des Sagbaren.

Nie musizieren die zwölf Instrumente im Tutti zusammen, eher einzelnen oder in kleinen Gruppen. So wie die erste Geige in *Propos I Ein Lied an Gott* weiße Rosen schneien lässt oder in *Propos XI Ankunft*, einem Satz für Violine und Blechbläserchor, einige verloren Pizzicati der übrigen Streicher kaum den weiten Raum ausmessen können; eine traurige klangliche Blöße und Erkenntnis »Weiter führt kein Strahl«. Schließlich *Heimweh (Propos XII)* mit klanglichen Reibungen zweier Violinen, die wie tot oder gefroren wirken, heimtückisch obsessiv, über denen eine herbe Bratschenmelodie liegt: »Ich kann die Sprache / Dieses kühlen Landes nicht«. Dann der letzte Vers: ersterbendes Tremolo der Streicher, Viola und Cello im letzten Duett, die beiden Violinen emotionslos in fahlem Klang lassen den Hörer erfrieren: »Ihre Gebete versanken im heiligen Fluß.«

Es ist kein anderer französischer Komponist bekannt, der in so umfänglicher Weise, nämlich mit 18 Einzelkompositionen, und von großem Ausdruck Else Lasker-Schüler vertont hat. Die Else Lasker-Schüler Gesellschaft kann sich glücklich schätzen über einen derart angesehenen zeitgenössischen Komponisten aus Frankreich.