

DAS HALLELUJA – ORATORIUM BALBULUM VON PETER EÖTVÖS ALS INSTRUMENTAL-CHORISCHES THEATER, UND MUSIK DES SCHEITERNS

PD Dr. Andreas Krause

Artistic Editor-in-Chief at Schott Music GmbH & Co. KG
Assoc. Prof. Dr. habil. of Musicology at Johannes Gutenberg University
Mainz, Germany

I. Welten-Klänge – biographische Notizen¹

Mit Peter Eötvös ist am 24. März 2024 einer der großen Komponisten unserer Zeit verstorben. Er gehörte zu der Generation, deren Kindheit noch von den Wirren des II. Weltkriegs direkt geprägt war, bis hin zur direkten Bedrohung durch die Flächenbombardierung Deutschlands. 1944 in Transsylvanien geboren und noch ein Kleinkind, übersteht er im Februar 1945 nur knapp die Bombardierung Dresdens, den „Dresdner Feuersturm“, seine Familie war wie viele andere vor der vorrückenden Front dorthin geflohen. Es bleiben traumatischen Nachwirkungen. Zurück in Ungarn wird der Vater als Offizier inhaftiert, auch 1956 zur Zeit des ungarischen Aufstands später nochmals. Die Budapester Musikakademie, in die Zoltán Kodály ihn bereits 1958 aufnimmt, und Theaterbesuche werden ein früher Fluchtpunkt.²

¹ Der vorliegende Aufsatz basiert auf zwei Beiträgen des Autors: Menschen-Stimmen – Welten-Klänge. Ein Nachruf auf Aribert Reimann und Peter Eötvös, in: Neue Zeitschrift für Musik, Heft 2_2024, S. 12-15, sowie Aspects du théâtre instrumental et choral dans Halleluja de Peter Eötvös, avec quelques réflexions sur l'École de Cologne, vorgetragen auf dem internationalen Kolloquium Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'œuvre de Peter Eötvös. Hommage à l'occasion de son 80e anniversaire, IRCAM Paris, 12.-13. Januar 2024 (Schriftfassung in Vorbereitung).

² Ausführlich Péter Eötvös u. Pedro Amaral, *Parlando – Rubato. Gespräche, Monologe und andere Umwege*, aus dem Ungarischen von Sandra Réthati, Anhang Werke 2012-2016 kompiliert von Andreas Krause, Mainz 2018, S. 210ff. und 194ff.

Die Ausbildung an der Musikakademie betont die ungarische Tradition von Liszt bis Bartók. Seine Kompositionslehrer Janós Viski, ein Schüler von Zoltán Kodály, und Ferenc Szabó lassen ihn „den ganzen Liszt“ auf dem Klavier spielen – bis zuletzt wirke dessen Klangwelt in seinen Stücken nach.³ In einem der zentralen Spätwerke, dem *Halleluja – Oratorium balbulum* aus dem Jahre 2015, komponiert Eötvös mit leichter Hand ein Bartók-Fake: „wenn Bartók ein *Halleluja* geschrieben hätte“. Obwohl politisch äußerst ungewünscht, gehörte auch Anton Webern mit zum Unterrichtsstoff bei Viski, Eötvös ist „verblüfft“ und „verzaubert“.⁴

Schlüsselwörter: Peter Eötvös, Komponist, *Halleluja – Oratorium balbulum*, Péter Esterházy, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Oper, IRCAM, Instrumentales Theater, Chorisches Theater, Musik des Scheiterns

PETER EÖTVÖS' HALLELUJAH – ORATORIO BALBULUM AS CHORAL-INSTRUMENTAL THEATER, AND AS A MUSIC OF FAILURE

PD Dr. Andreas Krause

Abstract: Peter Eötvös, one of the major composers of our time, passed away on March 24, 2024. He belonged to the generation whose childhoods were still directly affected by the turmoil of the Second World War, to the point of even having faced the direct threats posed by the aerial bombardment of Germany. Born in Transylvania in 1944, Eötvös only barely survived the bombing of Dresden in February 1945, the “Dresden firestorm”, where his family, like many others, had fled to before the advancing front. Traumatic aftereffects remained. Back in Hungary, his father was imprisoned first as an officer and, again, in 1956, at the time of the Hungarian uprising. The Budapest Academy of Music, where Zoltán Kodály admitted Eötvös in 1958, and visits to the theater provided an early escape.

His training at the Academy of Music emphasized the Hungarian tradition from Liszt to Bartók. His composition teachers Janós Viski, a pupil of Zoltán Kodály, and Ferenc Szabó let him play “the entirety of Liszt” on the piano – a sound world which continued to have an effect on Eötvös' pieces until the very end. And, although politically extremely undesirable, Anton Webern was also part of Viski's curriculum and left Eötvös “amazed” and “enchanted”. In one of the key late works, the *Hallelujah – Oratorio*

³ Anmerkung von Peter Eötvös in einem Telefonat im Herbst 2023.

⁴ *Parlando rubato*, S. 196.

balbulum from 2015, Eötvös composed a 'Fake-Bartók' with flying colors: "if Bartók had written a Hallelujah".

Keywords: Peter Eötvös, composer, *Halleluja – Oratorium balbulum*, Péter Esterházy, Béla Bartók, Zoltán Kodály, Opera, IRCAM, Instrumental Theater, Choral Theater

Ab 1966 wird Köln die Eötvös prägende Musikstadt. Er gehört dort zum Kreis um Karlheinz Stockhausen, den er 1970 auch auf die Weltausstellung in Osaka in die spektakulär Elektronik-affine deutsche Pavillonkugel begleitet. Doch prägt ihn auch dessen Antagonist Bernd Alois Zimmermann⁵, dessen Einbau von Montagetechnik und Traditionsbezug in zeitgenössische Tonsprachen durchaus bei Eötvös wiederzuentdecken ist, ebenso wie Aspekte eines (auch humorvollen) instrumentalen Theaters à la Mauricio Kagel. Später fördert ihn auch Pierre Boulez. Auf dessen Einladung hin dirigiert er 1978 das Eröffnungskonzert des IRCAM und wird bis 1991 Musikalischer Direktor des neu gegründeten Ensemble Intercontemporain in Paris, was – mit zahllosen weiteren zunehmend renommierten Dirigierverpflichtungen nicht allein für die Zeitgenössische Musik – die eigene kompositorische Tätigkeit fast zum Erliegen bringt. Eötvös dirigiert zahllose Uraufführungen sämtlicher Stilrichtungen als immer konzentrierter Sachwalter, künstlerische Ressentiments sind ihm fremd und er äußert sie nie.

Das Komponieren nimmt Eötvös erst Anfang der 90^{er} Jahre wieder auf.⁶ Es folgt eine bis kurz vor seinem Tod andauernde Phase stetig steigender, fast rastloser Produktivität: gibt es aus den Jahren bis 1990 lediglich 16 publizierte

⁵ Er ist von Zimmermanns Kompositionsunterricht wenig begeistert („unheimlich langweilig“, *Parlando rubato*, S. 53), wird aber durch die Mitarbeit an wesentlichen Uraufführungen Zimmermanns tief geprägt. Er wirkt 1966 bei der Veröffentlichung der Partitur von *Musique pour les soupers du Roi Ubu* mit und weist 1968 die Beleuchter bei *Die Soldaten* ein: „Das war ein historischer Moment und eine exzeptionelle Produktion. Dieses Erlebnis trage ich bis heute lebhaft in meiner Erinnerung und in meinem Herzen. Meiner Meinung nach sind *Die Soldaten* ein Meisterwerk – das sehe ich heute genauso wie damals“ (*Parlando rubato*, S. 54). Für die Zuspieldänder im Requiem für einen jungen Dichter stellt er Zimmermann eine handschriftliche Abschrift des Gedichts *Dob és tánc* von Sandor Weöres zur Verfügung, inklusive einer Transliteration in Lautsprache. Ob er das Gedicht auch auf den Bändern rezipiert, ist nicht ganz gesichert, zudem scheint Eötvös auch an der Abmischung des endgültigen Zuspieldbands beteiligt gewesen zu sein [für diese Auskünfte danke ich Matthias Pasdzierny, der das *Requiem* im Rahmen der Bernd Alois Zimmermann-Gesamtausgabe edieren wird].

⁶ Gleichzeitig gründet er 1991 mit der Eötvös Foundation, aus der später das Budapest Music Center hervorgeht, seine eigene Nachwuchsakademie für Komponieren und Dirigieren, flankiert von Kompositionsprofessuren in Karlsruhe und Köln.

Werke, so kommen bis zum Jahr 2000 weitere 18 Werke hinzu (einschließlich des internationalen Durchbruchs 1998 mit der Oper *Drei Schwestern* nach Tschchow (in der die drei Protagonistinnen von Countertenören ins zeichenhaft Abstrakte stilisiert werden), bis 2010 nochmals 22 Werke. Die darauffolgende Periode von 2010 bis 2023 wird endgültig zur Erntezeit mit nochmals 50 (!) Werken. Insgesamt hinterlässt er ca. 110 publizierte Werke.⁷

In der Rückschau auf das Gesamtwerk liegt der künstlerische Schwerpunkt von Eötvös im Musiktheater. Wie auch andere (etwa Aribert Reimann) führte er das eher traditionelle – und in avantgardistischen Kreisen lange verpönte – Genre der Literaturoper zu nochmaliger Größe. Insgesamt 14 Opern⁸ nehmen zunehmend – dies zu betonen war ihm immer wichtig – den aktuellen gesellschaftlichen Diskurs auf, wie *Angels in America* nach Tony Kushner (Aids), *Love and Other Demons* (religiöser Fundamentalismus, Exorzismus), *Der goldene Drache* nach Roland Schimmelpfennig (Ausbeutung asiatischer Migranten), *Sleepless* nach Jon Fosse (soziale Kälte), das Ballett-Requiem *Alle vittime senza nome* (Flüchtlingskrise im Mittelmeer) sowie das *Halleluja – Oratorium balbulum* nach einem den traditionellen Eurozentrismus kulturkritisch infrage stellenden Text von Péter Esterházy.

Frühe theatrale Versuche wie *Harakiri* (1973), *Radames* (1975) und das „Klangtheater“ *As I crossed a Bridge of Dreams* (1998–1999) brechen das Genre und die Institution der Oper auf. Ab 1998 berücksichtigt Eötvös in einer Mischung von Experiment und Tradition allerdings doch wieder die Erwartungen vor allem kleinerer und mittlerer Häuser. Wie Richard Strauss differenziert er zunehmend die Untertitel der Opern, etwa „Opera Ballad“ für *Sleepless* oder „Tragikomödie mit Musik, eine groteske Oper“ für *Valuska*.⁹ Als Charakteristikum ist bei Eötvös die Klangsprache fast jeder seiner Opern vordeterminiert,¹⁰ öfter auch mit speziellen räumlichen Anordnungen von

⁷ Die bis 1998 komponierten Werke verteilen sich auf die Verlage Ricordi, Salabert und Editio Musica, alle Werke ab 1999 (sofern nicht Umarbeitungen älterer Werke) und damit der Großteil des Œuvres sind bei Schott Music erschienen.

⁸ In einem Trailer der Staatsoper Unter den Linden Berlin *How a composer works*: Peter Eötvös bezeichnet Eötvös *Sleepless* als „meine 13. Oper“ (<https://www.youtube.com/watch?v=DSZ0PbT9zmQ>, zuletzt aufgerufen am 3. Juli 2024), *Valuska* wäre demnach seine 14. und letzte Oper. Allerdings erschweren die erwähnten Zwischenformen eine genaue Zählung.

⁹ In *Parlando rubato* (S. 101) verweist Eötvös dezidiert mit Beispielen auf diese Praxis von Strauss.

¹⁰ Siehe: *Les opéras des Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Sous la direction de Márta Grabócz, Éditions des archives contemporaines, 2012, S. 1: « Dans ses interview, Peter Eötvös parle souvent de son désir de créer des opéras distincts, de son vœu que chacun de ses opéras ait un style et une sonorité propres, qu'on ne les rapproche pas. »

Stimmen und Orchester.¹¹ Mehrfach bestimmen ethnomusikalische Anleihen die Stoffwahl: immer wieder Japan (*Harakiri*, *Lady Sarashina*, *Secret Kiss*), aber auch Südamerika (*Love and Other Demons*), Skandinavien (*Sleepless*), der Broadway (*Angels in America*) oder das französische Chanson (*Le Balcon*), komponierte Welten-Klänge. Nur seine letzte Oper *Valuska* komponiert Eötvös auf Ungarisch. Kosmopolit in der Tradition Franz Liszts (der ebenso wie Eötvös lange in Paris und in Deutschland lebt), ist Sprache für ihn mehr als ein Mittel zur Kommunikation, es ist Teil des jeweiligen künstlerisch-musikalischen und philosophisch-ästhetischen Kulturraums. Auch der Gattungsgeschichte der Oper zollt er seinen Tribut, wie etwa im italienischen Verismo von *Senza Sangue*.

Selbstverständlich hinterlässt Eötvös flankierend zum Musiktheaterschaffen eine Fülle weiterer Beiträge zu allen musikalischen Genres. So faszinierte ihn zeitlebens die Grenzlinie zwischen Stratosphäre und entgrenztem Weltall: vom frühen Klavierstück *Kosmos* aus lässt er über das Trompetenkonzert *Jet Stream*, das Violinkonzert *Seven (Memorial for the Columbia Astronauts)* und weitere Werke wie *Levitation*, *Multiversum* und *Aurora* vor allem in diesen Stücken die ganze Palette seiner glühenden Orchesterfarben aufleuchten. Doch selbst in zahlreichen genuinen Instrumental- und Chorwerken ist Eötvös als Musikdramatiker zu erleben, sind theatrale Einsprengsel auffindbar, die gewohnte Aufführungssituationen und das traditionelle Werkverständnis durchbrechen.

II. Von Liszt zu Eötvös I: Liszt als Ahnherr des instrumentalen Theaters

Sicher wird Peter Eötvös nicht nur Liszt am Klavier gespielt oder seine Orchesterwerke dirigiert haben, sondern den ein oder anderen der zahlreichen Bildbände der Liszt-Ikonographie in Händen gehalten haben. Von diesen ausgehend darf die Frage erlaubt sein, inwieweit man Franz Liszt als einen der Väter des „instrumentalen Theaters“ moderner Prägung bezeichnen darf. Die Bandbreite der zeitgenössischen Liszt-Darstellungen umfasst dabei einen gestischen Katalog der Extreme von künstlerischer Entrückung bis hin zu humorvoller Karikatur.

So wird Liszt in dem bekannten Gemälde „Erinnerung an Liszt“ von Josef Danhauser von 1840, gemalt im Auftrag der Klaviermanufaktur Graf in Wien, dessen Aufbau mit dem Kulminationspunkt einer Beethoven-Büste dem noch bekannteren Gemälde „Die Symphonie“ von Moritz von Schwind entlehnt scheint,¹² beim Phantasieren dargestellt wird, dem künstlerischen Ausdruck höchster Individualität.

¹¹ In *Sleepless* sind zwei Vokalterzette (SMezA) mit identischem musikalischen Material gegenüber in den Proszeniumslogen postiert, in *Valuska* ist das Orchester im Graben in drei Gruppen aufgeteilt, etc.

¹² Siehe hierzu Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts: Form – Gattung – Ästhetik*, Kassel (Bärenreiter) 1992, Kapitel II, S. 55ff.: Der „Weg zur großen Sinfonie“. Betrachtungen zu einem Gemälde Moritz von Schwinds.



Erinnerung an Liszt, Josef Danhauser, Wien 1840

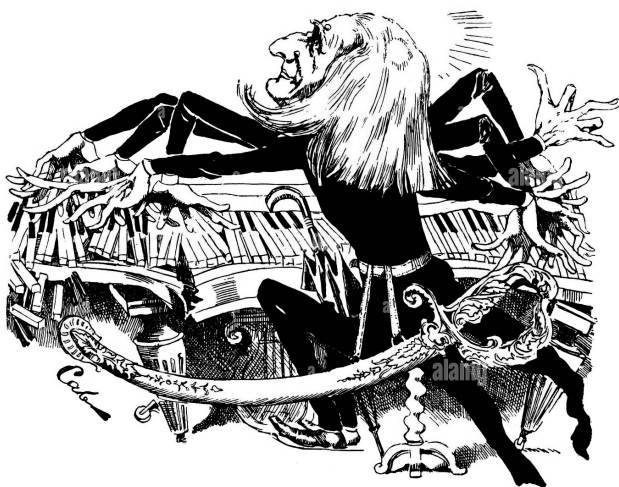
Die aufgestellten Noten dienen nur der Staffage, Liszts Blick ist über die Beethoven-Büste hinaus in die Weite der Natur gerichtet, in den vom Fenster enthüllten Abendhimmel. Um Liszt versammelt die Größen der Zeit (Hector Berlioz, Niccolò Paganini, George Sand) zwischen Aufmerksamkeit und Hingabe (Marie Gräfin d'Agoult). Der Weg der künstlerischen Inspiration im Gemälde ist eine Ellipse aus der Beethoven-Himmel-Ferne über den Kopf in die Hände, und diese in der für Liszt ganz eigenen Position extrem hoher Handgelenke. Heute würde man hierfür den Begriff „Performanz“ nutzen: das ikonische Liszt-Porträts als Pianist, mangels Video als eingefrorene Bewegung oder Schnappschuss, wird zum semantisch aufgeladenen Bestandteil unseres musiko-kulturellen Gedächtnisses.¹³

Über das imaginierte Zusammentreffen hinaus handelt sich hier

¹³ Die Pose von Liszt taucht bereits in weiteren zeitgenössischen Abbildungen auf. Siehe hierzu Robert Bory, *La vie de Franz Liszt par l'image*, Paris und Genf 1936, das Gemälde von Danhauser (Wien 1840) S. 96, ganz ähnlich a.a.O., S. 124, mit Perspektive über die linke Hand, eine Lithographie von Josef Kriehuber, Wien 1846, und a.a.O., S. 217 nochmals sehr spät, 1882, ein Gemälde von Hans W. Schmidt.

allerdings um nichts weniger als eine gestische Grundlegung romantisch-introspektiven Klavierspiels, mit der man leicht die zweite Episode (Takt 10ff., s. Notenbeispiel 1) aus Liszts *Vallée d'Obermann* eröffnen könnte. Und vielleicht war tatsächlich dieses Stück auf dem Gemälde gemeint: Das Intervall cis2-eis1 der rechten Hand entspricht in etwa der Handhaltung auf dem Gemälde, die linke Hand ist dort durch den Oberkörper verdeckt. Wie der Briefwechsel zwischen Liszt und Marie d'Agoult nachweist, handelt es sich bei dem Obermann-Roman von de Senancourt nicht nur um eine zentrale biographische, literarische und künstlerische Quelle Liszts in seinen Pariser Jahren und in seiner Beziehung zur Gräfin, er soll ganze Passagen auswendig memoriert haben, und eben im Entstehungsjahr des Gemäldes findet es sich erneut im Briefwechsel erwähnt.¹⁴

In völligem Gegensatz hierzu betonen die zahlreichen Liszt-Karikaturen die extrovertiert-sportliche Attitüde von Liszts stupender und wohl öfter als Selbstzweck empfundener Virtuosität. Besonders häufig findet sich hierbei eine Geste, die Liszt mit einer Hand auf den Tasten, die andere in die Höhe geworfen zeigen, wobei die Skala der Handbewegung von horizontal nach vorn bis vertikal in die Höhe gestreckt reicht.¹⁵



¹⁴ Franz Liszt – Marie d'Agoult. Correspondance. Nouvelle édition revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas, Éditions Fayard 2001, S. 629f., 636, 1294f.

¹⁵ Robert Bory, a.a.O., S. 77 (1837, einmal linke Hand, einmal rechte Hand [mit Hammer]), S. 108 (Berlin 1842, einmal linke, einmal rechte Hand), S. 110 und 111 (Berlin, einmal linke, einmal rechte Hand), S. 194 und 196 (sehr spät, 1873/1879, zweimal linke Hand, einmal rechte Hand, einmal beide Hände[!], so auch S. 195. Die vielleicht kuriosesten Position zeigt Liszt als Teufel auf dem Stuhl stehend das Klavier traktierend (Bory, S. 121).



Liszt-Karikaturen

Sicherlich ist es kein Zufall, dass Peter Eötvös exakt diese Gesten wie zufällig in sein *Lisztomania* eingestreut, und noch selbst Gesten für das vierhändige Klavierspiel humorvoll hinzuerfindet.¹⁶

Komponiert ist in *Lisztomania* eine Szene aus dem elften Kapitel von James Joyce's *Ulysses*. Die zwei Protagonisten – deshalb Klavier zu vier Händen – sitzen „auf der Kaffeeterrasse, plaudernd und träumend, witzig und lieb“, als „Rhapsodien von Liszt“ im Hintergrund erklingen.¹⁷ Die von Eötvös eingefügten Gesten „instrumentalen Theaters“ verweisen humorvoll auf die erwähnten Karikaturen, ein Augenzwinkern unter Liszt-Kennern:

- S. 18, T. 55) Nachdem die rechte Hand [sic.!] des linken Spielers die tiefste Noten A2 des Klaviers *secco touchiert*, hebt der Spieler plötzlich die rechte Hand hoch und hält sie während der Fermate.

¹⁶ Eine Manuskriptkopie hat er mir schmunzelnd auf der Feier zu seinem 75. Geburtstag am 2. Februar 2019 im Budapest Music Center übergeben, auf der 1. Musikseite annotiert: „Eine kleine Überraschung für Andreas Krause in Budapest, Eötvös Péter“.

Siehe das Vorwort zur Notenausgabe, Edition Schott 23145.

¹⁷ Siehe das Vorwort zur Notenausgabe, Edition Schott 23145.

- S. 20, T. 73 umarmt der linke Spieler die Schulter des rechten Spielers mit seiner rechten Hand, während er mit seiner linken Hand [sic.!] in der Diskantregion einen Terzvorhalt gemeinsam mit dem rechten Spieler ausführt.

- Nach dem Schlusston (S. 26) springen beide Spieler unvermittelt auf und beide heben ihre beiden Hände hoch.

Offen bleibt bei den Anweisungen in *Lisztomania* die Handstellung beim Emporheben der Arme, ob mit geradem Handgelenk, wie in einigen wenigen Karikaturen zu sehen, oder mit der für Liszt typischen im Handgelenk stark abgeknickten Position.

Solche kleinen Andeutungen von instrumentalem Theater gibt es zahlreich in Werken Peter Eötvös etwa im Violinkonzert *Doremi*: ein Nachstimmen mitten im ersten Satz zwischen Harfe und Violine (T. 58ff.), ein sich spielend dem Konzertmeister zuwenden (T. 129 und 209), beim ersten Mal gefolgt von einem *fade out* beim Einsatz der Bells im Zurückwenden zur Normalposition, oder in der Kadenz (T. 480) sich der den Basiston haltenden 1. Viola (deren Einsatz anstelle des Dirigenten selbst gebend) zuwendend. Oder auch in der frei zu improvisierenden, wilden Anti-Kadenz (Anti meint: ohne jede thematische Anspielung zu gestalten) in seinem letzten vollenden Werk, dem *Concerto pour harp*.

Grundvoraussetzung der Wirkung dieser theatralen Gesten ist die Disziplin der Spieler, sich eigener gestischer Extravaganzen ansonsten zu enthalten.

III. Von Liszt zu Eötvös II: *Vallée d'Obermann* und *Halleluja* – Oratorium *balbulum*

Sind die Karikatur-Anleihen in *Lisztomania* offensichtlich, so ist die kunstphilosophische Aura des Danhauser-Gemäldes schwieriger nachzuvollziehen, berührt sie doch die tiefere Frage nach dem semantischen Verhältnis von Textidee und Musik in Instrumentalwerken und darüber hinaus.

The musical score is for Liszt's 'Vallée d'Obermann', beginning. It is written for piano and voice. The tempo is 'Lento assai'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems. The first system starts with a piano introduction in the right hand, marked 'espressivo'. The vocal line enters in the second system, marked 'sotto voce' and 'p'. The piano accompaniment continues with a complex, rhythmic pattern. The third system includes a 'rit.' marking. The fourth system includes a 'cresc.' marking. The fifth system includes a 'rinforz.' marking and ends with a 'rit.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'espressivo', 'p', 'cresc.', 'rit.', and 'rinforz.'.

Liszt, Vallée d'Obermann, Beginn

Liszt's *Vallée d'Obermann* consists of two letters from the already mentioned letterman Obermann to Etienne Pivert de Senancourt, the first beginning with two questions: « Que veux-je ? Que suis-je ? ». Both questions determine the rhythm of the accompaniment of the right hand. The

dritte Frage « Que demander à la nature ? » lässt sich leicht auf die Melodie der linken Hand montieren.

Gemeinsam mit einem weiteren dem Stück vorangestellten Motto aus Lord Byrons *Child Harold* entsteht eine romantische Verbindung von Naturphilosophie und auf Ausdruck gerichteter Kunstphilosophie, die den weiteren Ablauf des Klavierstücks stimuliert. Zunächst lässt sich der Text des ersten Briefes noch eine ganze Zeit weiter auf die Musik montieren, mit etwas Fantasie auf den ganzen, die ersten drei Seiten umfassenden ersten Teil. (Diese zwei Verfahren erinnern in rudimentärer Weise an die Umwandlung von Sprache in Instrumentalgestik in Eötvös' Streichquartett *Korrespondenz* nach dem Briefwechsel zwischen Mozart und seinem Vater.) Der zweite Teil (ab S. 4, C-Dur!!!) verbleibt motivisch zwar weiter « Que veux-je ? » fragend, doch ist er eher eine musikalische Ausdeutung der ersten Worte des zweiten zitierten Briefs: « Indicible sensibilité ». Das dritte Motto, diesmal nicht de Senancourt sondern aus Lord Byrons *Child Harold* mit dem "Could I embody and unbosom know, that which is most within me..." bestimmt dann zwar den Beginn der langen Schlussstretta, doch anstelle des stimmlosen ("voiceless thought") und endgültigen Schweigens ("I live and die unheard...") nimmt Liszt, um im Bild des Byron-Textes zu bleiben, zum Ende der Stretta von Vallée d'Obermann bis zum dreifachen *fff* donnernd sein kompositorisches Schwert aus (!) der Scheide:

Could I embody and unbosom now

That which is most within me, – could I wreak

My thoughts upon expression, **and thus throw**

Soul, heart, mind, passions, feelings, strong or weak,

All that I would have sought, and all I seek,

Bear, know, feel, and yet breathe – **into one word**,

And that one word were Lightning, **I would speak**;

But as it is, I live and die unheard,

With a most voiceless thought, sheathing it as a sword.

Etwas überraschend (vielleicht auch zufällig) finden sich die Senancour-Fragen von *Vallée d'Obermann* im Text des *Halleluja – Oratorium balbulum* von Eötvös und Esterházy prominent wieder. In einen chorischen Plural erweitert, eröffnen sie die vier Fragment-Teile des Oratoriums:

I Wer sind wir?

II Wo sind wir, was machen wir?

III Was wollen wir?

IV Worüber schweigen wir?

Die Entsprechung von Frage III „Was wollen wir?“ zu Frage I « Que veux-je ? » bei Liszt und von I „Wer sind wir?“ zu II « Que suis-je ? » ist mehr als offensichtlich. Die Frage nach dem Wollen wird von Eötvös sogar dreifach auskomponiert: „WAS wollen wir, was WOLLEN wir, was wollen WIR?“. Die Fragen II „Wo sind wir, was machen wir?“ und vor allem IV „Worüber schweigen wir?“ deuten dagegen die emphatische und expressionistische Interpretation des Byron-Zitats bei Liszt in ein nihilistisches Gegenteil um. Erst jetzt lesen wir bei Byron „a most voiceless thought“, denn es gibt nichts mehr, über das Kunst reden könnte und sollte. Es ist das Schweigen Wittgensteins: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“,¹⁸ und der von Péter Esterházy im dritten Fragment formulierte kulturkritische Grund ist: „Die Fleischbrühe der Kultur ist ganz dünn geworden“.

Notenbeispiel 2 (a und b), *Halleluja – Oratorium balbulum*, S. 117, T. 127ff. und S. 133, T. 252 bis Ende 3. Fragment

Für alle Notenbeispiele aus *Halleluja – Oratorium balbulum* gehen Sie zu dem Werkeintrag auf der Homepage von Schott Music

<https://www.schott-music.com/de/halleluja-oratorium-balbulum-no319274.html>

und öffnen dort die PDF-Vorschau der Partitur:

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MzE5Mjc0&idy=319274&dl=0>

(der Klavierauszug ist nur als Leihmaterial erhältlich)

IV. Ein Kölner *Hallelujah* – Eötvös und Kagel

Im Jahr 1967 gibt in Köln der deutsch-argentinische Komponist Mauricio Kagel in seinem aleatorischen *Hallelujah für Stimmen* bereits eine ähnliche Antwort auf die Frage des Kunstwollens wie Esterházy: ein „Protestchor“ skandiert „WIR WOLLEN NICHT“¹⁹

Notenbeispiel 3, *Mauricio Kagel, Hallelujah*, S. 74 unten.

(Notenbeispiel nicht online einsehbar)

Die Notation des Sprechchors bei Kagel zeigt Ähnlichkeiten zur Parallelstelle im *Oratorium balbulum*, wie auch der ganze Gestus.

Notenbeispiel 4 (a und b), Eötvös, *Halleluja*, S. 94, T. 7: Was WOL-LEN wir? / S. 75, T. 147: WIRKLICH NIX!

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MzE5Mjc0&idy=319274&dl=0>

¹⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, der bekannte Schlussabschnitt 7.

¹⁹ Die Partitur ist erschienen bei der Universal Edition Wien, 14913. Eine Filmrealisation von Kagels *Hallelujah* aus dem Jahr 1969 ist abrufbar unter https://www.youtube.com/watch?v=h_xg52V7jP8&t=1453s (6. Juli 2024).

In biographischen Erläuterungen zur so wichtigen Kölner Periode von Peter Eötvös geht es zumeist nur um die Dichotomie des Einflusses von Karlheinz Stockhausen und Bernd Alois Zimmermann, nicht aber um Mauricio Kagel, den Peter Eötvös ebenso kannte. Kagel wird 1969 Nachfolger von Karlheinz Stockhausen als Leiter der Kölner Kurse für Neue Musik (bis 1975); 1974 erhält er an der Kölner Musikhochschule eine Professur für Neues Musiktheater. Kagel gilt in Deutschland als der wichtigste Vertreter des „instrumentalen Theaters“ und radiophoner Experimente. Eötvös verweist auf diesen „Stammbaum“ in Verbindung mit seinem „rein akustischen“ Klangtheater *As I Crossed a Bridge of Dreams*,²⁰ dass er vielleicht nicht zufällig in den Jahren 1998-1999 komponiert, nachdem er 1998 Kagels Kompositionsprofessur an der Kölner Musikhochschule übernimmt.²¹ Verbunden ist mit Kagels Namen auch der Aspekt des auch für Eötvös so wichtigen Humors in der Neuen Musik.²²

Trotz seiner immensen Bedeutung als Musikstadt der Moderne hat es eine „Kölner Schule“ nie gegeben. Im Gegensatz zur Zweiten Wiener Schule oder der Darmstädter Schule steht Köln von Anfang an für eine experimentelle Vielfalt der Avantgarde, und damit zu einer insgesamt Auflösung des Denkens in „Schulen“. Es ist somit die Breite des musikalischen Diskurses, die den jungen Peter Eötvös in Köln prägt.

Es ist die Zeit, in der wenig später auch György Ligeti, der 1957/58 ebenfalls in Köln freier Mitarbeiter des elektronischen Studios des WDR war, sein einziges Musiktheaterwerk *Le Grand Macabre* konzipiert und es als „Anti-Anti-Oper“ bezeichnet. *Le Grand Macabre* ist eine humoristische Collage und Satire aus dem Fundus der Operngeschichte. Anlässlich der Neuinszenierung der Frankfurter Oper schreibt Guido Holze in der Frankfurter Allgemeine Zeitung (Wir leben in der Apocalypse, 4. November 2023): „Aus dem doppelten negativen Präfix ergibt sich eine im Grunde positive Haltung gegenüber einem Genre, das schon zu seiner Zeit als überkommen und fragwürdig galt.“ In diesem Bezug ließe sich das Oratorium *balbulum* durchaus als ein „Anti-Anti-Oratorium“ bezeichnen: Anders als in *Hallelujah* von Kagel wird die traditionelle Form des Oratoriums mit Solisten, Chor und großem Orchester nicht dekonstruiert, durch den vertonten Text aber

²⁰ *Parlando rubato*, S. 102

²¹ Die Uraufführung erfolgte 1999 beim Donaueschinger Musikfestival. 2007 erarbeitet Eötvös eine Neufassung unter dem Titel *Lady Sarashina* als ‚konventionelle‘ Oper in einem Akt (siehe *Parlando rubato*, S. 101, mit Verweis auf die Umarbeitung von Strauss’ *Ariadne auf Naxos*).

²² Max Nyffeler, Er brachte Humor in die Neue Musik. Zum Tod von Péter Eötvös, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 26. März 2024

die Sinnhaftigkeit des traditionellen Genres, sogar die Sinnhaftigkeit von Textvertonung oder der Verbindung von Text und Musik überhaupt, in Frage gestellt (Ende des zweiten Fragments):

PROPHET

Das Reden kann nicht vertont werden.

Nur die Handlung kann vertont werden.

CHOR

Alleluja (*Mussorgsky: Boris Godunov*)

ENGEL

Das Halleluja kann auch nicht vertont werden

nur die Musik kann vertont werden!

Das Halleluja ist keine Musik

das Halleluja ist ein Halleluja

die Vertonung ist Vertonung

die Musik ist Musik.

Der Prophet stottert wie der mittelalterliche Gelehrte Notker von Sankt Gallen, den er darstellt. Er ist wahrlich kein Jochanaan wie bei Strauss oder ein Vogel-Prophet wie der Hl. Franziskus bei Messiaen. Der Erzähler ist – so stellt er sich selbst vor – in seiner strukturellen Geschwätzigkeit selbstverliebt. Der Engel hat sich von einem Besäufnis mit dem gottlosen Nietzsche nicht mehr erholt. Alle drei wirken in ihren bemühten Rollen selbst wie Gestrandete des Kunstbetriebs. Die Reste realer Handlung sind gleichgültig. Der zweifache Bezug auf den an sich ergreifenden Flugzeugabsturz von Nine-Eleven wird in diesem Kontext als billiges amerikanischen B-Movie diskreditiert (Teile II und IV). Am Beginn von Teil IV zählt der Narrator die überstandenen politischen Krisen des 20. Jahrhunderts auf, die dennoch angesichts der aktuellen Flüchtlingskrise in Angst, Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit münden: „Wir brauchen Grenzen. Wir ziehen überall Zäune. Wir umzäunen sogar die Zäune“ (Teil IV, S. 137, T. 16ff.).

Unablässig sucht der im ersten Fragment (S. 26, T. 172) als „präventiös“ vorgestellte Chor nach seiner Form und Funktion, bedroht von einer ins Leere laufenden Stimmakrobatik, und gerade in den Hallelujas stottert er sich wie in jeder Fuge für Chor durch die Melismen, das Halleluja hat seine einst religiöse Bedeutung verloren: „Schwer ist es Halleluja zu singen, wenn es keinen Gott gibt“ (Prophet, Teil III, S. 106f., T. 65ff.). Doch ohne Text-Verkündigung ist auch die künstlerische Aura des Chors verloren: „Wenn wir schweigen, sind wir Gewerkschaftsmitglieder“ (Teil II, S. 83f., T. 208ff.).

Notenbeispiel 5, Eötvös Halleluja, S. 83f.

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MzE5Mjc0&id=319274&dl=0>

V. „Chorisches Theater“ zwischen Kunst und Alltag

Zwei letzte Erst- und Uraufführungen führten Peter Eötvös nochmals mit zwei Chorwerken nach Köln und Paris. Es handelte sich um die Deutschen Erstaufführung der *Drei Aphorismen von Heinrich Heine* (dem deutschen Dichter in Paris) durch den Chor des WDR, und 13 *Haïkus* nach – ins Französische übersetzten – japanischen Gedichten, uraufgeführt vom Kinderchor von Radio France. Wie in *Lisztomania* sind die theatralen Elemente humorvoll-karikaturalen Charakters.

In den Heine-Aphorismen sind autobiographische Erinnerungen komponiert. Im ersten Chorstück *O mein geliebtes Sauerkraut, holdselig sind deine Gerüche* geht es um eine frühe Kindheitserinnerung von Eötvös: hungrig aus der Schule kommend, empfing ihn der Geruch dieser Speise oft schon an der Eingangstür seines Zuhauses.²³ Und im dritten Aphorismus spürt man ein autobiographisches Augenzwinkern: „Das ist schön bei den Deutschen: keiner ist so verrückt, dass er nicht einen noch Verrückteren fände, der ihn versteht...“.

Notenbeispiel 6, Eötvös, *Drei Aphorismen von Heinrich Heine*, I, S. 6, T. 22-26

Schott SKR 20134

<https://www.schott-music.com/de/drei-aphorismen-von-heinrich-heine-noc445574.html>

PDF-Vorschau:

<https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=NTY0ODQ0&idy=564844&dl=0>

Im ersten Aphorismus soll der Chor eingedenk des Sauerkrauts mehrmals hintereinander einen Laut kulinarischer Vorfreude erzeugen, wie wir ihn alle als internationale Gepflogenheit kennen (mmh). Doch in den beiden bislang erfolgten Aufführungen in Budapest und Köln hatten sowohl die Chorleiter als auch die Sänger deutliche Schwierigkeiten, diese einfach erscheinende Idee umzusetzen. Zu groß ist anscheinend der Wechsel von Kunstaübung ins Alltägliche hinein (allerdings ist die Geste an sich mit Einatmen verbunden, für die Lautbildung eines Sängers ungewöhnlich). Oder hätte man den Originalduft des Sauerkrauts durch Gebläse im Raum verteilen müssen, um die gewünschte Reaktion auszulösen? Oder sollten vielleicht die Sänger zusätzlich Handbewegungen vollführen, die oft mit dem Einatmen „holdseliger Gerüche“ verbunden sind?

In den 13 *Haïkus* für Kinderchor springen die Kinder lebensfroh auf die Bühne, bereits das U-gui-su der Vögel frei skandierend. Alles soll „wie ein Spiel sein, es soll nicht ein Stück vorgeführt, sondern es soll entdeckt

²³ Persönliche Mitteilung von Peter Eötvös vom Frühjahr 2023.

werden“.²⁴ Es gibt « tremolo avec la main devant la bouche » (Handtremolo vor dem Mund), in meiner Kindheit stand dies für Indianer-Spiele, es findet sich auch in Kagels *Hallelujah* (gleich zu Beginn, Gesangssolo I), und schließlich ahmen die Kinder die Putzbewegung der Vögel nach: « les enfants tournent la tête vers la droite (la gauche), comme s'ils nettoyaient leurs pieds droits (gauches); [l'ugiusu] tape avec son bec – et crache ». (Die Kinder drehen ihre Köpfe nach rechts (links), als würden sie ihre rechten (linken) Füße putzen; [der Ugiusu] klopft mit seinem Schnabel – und spuckt.) Vergleichbare Kopfdrehungen gibt es auch in Kagels *Die Stücke der Windrose*.

Notenbeispiel 7, Eötvös, aus 13 *Haïkus*

<https://www.youtube.com/watch?v=gqG83k8SMFE>

Notenausgabe Schott C 60439 mit PDF-Vorschau in Vorbereitung:

<https://www.schott-music.com/de/13-haikus-no564670.html>

Es ist auffällig, dass vergleichbare Stellen vokalen und chorischen Theaters im *Halleluja* die humoristische Seite betonen, sieht man von den an Solmisation erinnernden Handbewegungen des Engels ab.

Teil I

- Der Erzähler (Narrator) bezeichnet sich als „eine Art Bühnenanweisung“ (T. 31f.)
- Der Engel fragt im Publikum nach einem Logopäden für den stotternden Propheten (T. 197ff.)
- Das Publikum darf die verratenen Lösungszahlen der Lotterie nutzen, wenn es Prozente an das Orchester zahlt (T. 320)
- An Solmisation erinnernde Bewegungen des Engels (T. 348ff.)

Teil II

- Der Prophet sperrt stumm den Mund auf und zu (T. 17 und 19)
- Die Männerstimmen des Chores pfeifen den Frauenstimmen hinterher (T. 160ff.)
- Die Frauenstimmen des Chors singen “Girls, girls, girls” wie ein Beatles-Zitat, mit dem großen Lächeln von John Lennon (T. 169ff.)
- Die Männerstimmen stehen diagonal (T. 173)

Teil IV

- Nochmal an Solmisation erinnernde Bewegungen des Engels (T. 83ff.)

VI. Das *Halleluja* als Musik des Scheiterns

In *Hallelujah* von Kegel gibt es einige Abschnitte, in der die Solisten und Choristen als Folge der aleatorischen Konzeption zunächst mit einer Schere Stellen aus der Partitur ausschneiden und frei übereinander

²⁴ Peter Eötvös in einem Telefonat am 7. Januar 2024, die Uraufführung bei Radio France erfolgte am 18. Januar 2024.

montieren. Geschnitten, geschnipselt und montiert haben im *Halleluja – Oratorium balbulum* dagegen Textautor und Komponist. Esterházy zitiert unter anderen Umberto Eco (*Opera aperta*), Wittgenstein, Karl Kraus und von Rilke das berühmte Zitat, das auch der letzte Eintrag von Anton Webern in sein Tagebuch vor seinem tragischen Tod in Mittersill war: „Wer spricht vom Siegen, übersteht ist alles“.²⁵ Neben einem Schumann-Zitat am Beginn montiert Eötvös insgesamt 10 Halleluja-Kompositionen in den Ablauf: im musikhistorischen Ablauf sind das Notker, Schein, Monteverdi, Bach und Händel, Mozart und Bruckner simultan übereinander, Mussorgsky, ein Gospel, und ein Bartók-Fake (wenn Bartók ein Halleluja geschrieben hätte). Die Abfolge im Oratorium folgt dramaturgischen Erwägungen. So ist z. B. der ganze zweite Teil durch Mussorgski bestimmt.

Teil I	Seitenzahl Partitur (Klavierauszug)
Robert Schumann: Vogel als Prophet	3 (1)
Notker Balbulus, Natus Ante Saecula	19 (15)
Georg Friedrich Händel, Halleluja (Messias)	26 (22)
Pseudo-Bartók [Eötvös]	36 (31)
Johann Sebastian Bach, aus der Kantate BWV 21	43 (39)
[quasi Barock-Aria, Prophet]	45 (40)
Teil II	
Modest Mussorgski, aus Boris Godunov	68 (61), 90 (85), 93 (87)
Teil III	
Johann Hermann Schein (1615)	
Alleluja, Lobet, ihr Knechte des Herrn	104 (97)
Monteverdi, Jubilet, Motetta (1640/41)	108 (102)
Gospel, Halleluja	126 (117)
Teil IV	
Pseudo-Bartók [Eötvös], Replik von S. 33-34	153 (137)
Mozart, Alleluja-Kanon KV 553 (Frauenchor)	155 (139)
Bruckner: Offertorium (1868) (Männerchor)	155 (139)

Nach Meinung seines Erzählers (Narrator) gerät Eötvös der Pseudo-Bartók zu lange, wird „endlos“ (Teil I, T. 279) ausgebreitet, ein „leider verfrühtes Finale“. Und sicher ist es eher scherzhaft gemeint, wenn Eötvös

²⁵ Das Zitat findet sich Teil 4, Takt 72. Es stammt aus Rainer Maria Rilke, Requiem. Für Wolf Graf von Kalckreuth, geschrieben am 4. und 5. November 1908 in Paris. Zum Eintrag Weberns in sein Tagebuch siehe Andreas Krause, Anton von Webern und seine

die Wiederaufnahme des Pseudo-Bartók im vierten Bild mit den Worten begründet: „weil es so schön ist“.²⁶ Es ist vielmehr ein letztes, aber eben auch als vergeblich inszeniertes kompositorisches Kabinettstück, die Wiederholung des Bartók-Fake direkt in die Mozart-Bruckner-Doppel-Montage münden zu lassen, eine musikalische Profanisierung von Zimmermanns emphatischen Begriff der „Kugelgestalt der Zeit“.

Der Text des *Oratorium balbulum* möchte Ratlosigkeit verbreiten, das Ende der Moderne verkünden, dabei aber in Konsequenz des doppelten Anti-Anti durch Zelebration traditioneller musikalischer Schönheit zum Widerspruch aufrufen. Gerade dem länglichen Postulat des Niedergangs der europäischen Politik und Kultur, das der Prophet im dritten Teil ausbreitet, verleiht Eötvös einen dieser Einsicht widersprechenden, symphonisch blühenden Kontrapunkt (Teil III, ab Takt 127 bis Ende, mit den hier nicht wiedergegebenen Einwüfen des Chors und der nochmaligen Wiederholung des Textes ergibt sich eine dreiteilige Binnenform):

PROPHET

Die Fleischbrühe der Kultur ist ganz dünn geworden!

Die Humanität besitzt keine Insel!

Europa herrscht schon lange nicht mehr über die Welt.

Der Europäer ist endgültig vulgär geworden.

...

Die Fleischbrühe der Kultur ist ganz dünn...!

Am Beginn des Oratoriums zitiert Eötvös kein *Halleluja*, sondern ausgiebig ein Klavierstück von Robert Schumann, *Vogel als Prophet*. Dies mag zunächst angesichts der einführenden Worte des Erzählers, der dann auch mit dem Propheten eine der Hauptpersonen des Stücks vorstellt, plakativ erscheinen. Eötvös schreibt hierzu allerdings: „Diese Nummer aus Schumanns *Waldszenen* war mein Lieblingsstück als Kind. Ich habe es nicht nur orchestriert, sondern wirklich verarbeitet. Dieses Stück hat eine eigenartige Stimmung, die auch etwas Bedrohliches hat. Es ist tonal nicht fix verortet, es hat so ein Schwirren und Flirren. Der Grundakkord ist übrigens derselbe wie in meiner Oper *Drei Schwestern* ... da geht es auch um Scheitern. Das ist offenbar etwas, was man im Kopf trägt“.²⁷ Tatsächlich klingt das Orchester an dieser für die Einführung des Erzählers mit Fermaten lang ausgedehnten Stelle aber zunächst nicht nach Schumann, sondern verführerisch und das

Zeit, Laaber 2001, 2., korrigierte und erweiterte Auflage 2018, S. 85.

²⁶ *Parlando rubato*, S. 275.

²⁷ *Parlando rubato*, a.a.O., S. 273

Klavierstück um einen Ganzton nach oben transponierend nach dem hellen Orchesterklang der Neudeutschen Schule, nach Liszt, Wagner und plötzlich sogar der *Salome* von Richard Strauss.²⁸

Etliche Takte später (T. 66ff., bei ca. 3' 20"), wenn sich die Transkription schon – ganz im Sinne Liszts – zu einer Freien Bearbeitung über Themen des A-Teils des Klavierstücks verändert hat, erklingt noch unvermittelt der Beginn des choralartigen B-Teil aus *Vogel als Prophet*, nun einen Ganzton tiefer und in dunklerem Hörnerklang, zeitgenössisch mit Akkordeon verfremdet und nochmals mit dem ersten, nur summenden Choreinsatz des Stückes. Ein erstes Scheitern des Oratoriums deutet sich in den dazu gesprochenen Worten des Erzählers an: „Meine Geschwätzigkeit ist struktureller Natur, somit ein nicht verbesserbarer Fehler. Ich bin ein Fehler. Ich bin eine Wiederholung. Die Musik, die bin ich nicht...“. Das von Eötvös dem Schumann-Zitat „Flirren und Schwirren ... des Scheiterns“ nicht nur des Oratoriums, sondern aller Kultur in den Schlusstakten des *Halleluja* nochmals anzudeuten, obliegt dann allein dem originalen Klavierklang des nochmaligen, wenngleich fragmentarisch verkürzten Schumann-*Prophet*-Zitats.

Und doch scheint das Oratorium offen zu enden, ohne verbindliche Aussage, ganz im Sinn der im 4. Teil nochmals dargelegten Fragment-Philosophie (Teil IV, S. 150, T. 86ff.). Vielleicht nährt die „Fleischbrühe der Kultur“ uns doch noch – mittels der Musik? Ein Zitat von Jacques Lacan könnte als Motto über dem *Oratorium balbulum* stehen:

« La société, en effet, ne saurait se définir autrement que par un état plus ou moins avancé de dégradation de la culture. Toute la confusion qui s'établit dans les rapports, pourtant sacrés, fondamentaux, de l'homme et de la parole, tout ce bordel, est là représenté à sa place. »

[Die Gesellschaft ist nicht imstande, sich anders zu definieren als über den mehr oder weniger fortgeschrittenen Zustand des kulturellen Verfalls.

²⁸ In Eötvös' Konzertprogrammen tauchen die folgenden Stücke von Liszt auf: *Tristis est anima mea* aus *Christus*, die *Legende Nr. 1 San Francesco d'Assisi*, *Super flumina Babylonis*, *Mephisto Walzer*, die Tondichtung *Von der Wiege bis zum Grabe*, die *Dante-Symphonie* sowie Wagners *Siegfried-Idyll*. Die ‚Strauss-Stelle‘ in der Schumann-Instrumentation des *Halleluja – Oratorium balbulum* findet sich Teil I, T. 25, C-Dur (!!!). Eötvös enttarnt hier gewissermaßen nebenbei eine der kompositorischen Wurzeln von Strauss. Siehe die von Eötvös selbst dirigierte Einspielung bei WERGO, WER 73862 in Track 1, bei 1' 13", die Korrespondenzstelle bei Strauss in *Salomes Tanz* ist vor Richtziffern E und O. Videomitschnitte des *Halleluja – Oratorio balbulum* finden sich auf YouTube: der Mitschnitt der Uraufführung der deutschen Fassung von 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=dmSMZG8ZhEo&t=407s> und der Erstaufführung der französischen Fassung bei Radio France vom 18. Januar 2024: <https://www.youtube.com/watch?v=8AMzuMICC4E&t=1146s>. Partituren der deutschen und der französischen Fassung sind auf der Website von Schott Music einsehbar.

Die ganze Verwirrung, die in der heiligen und grundlegenden Beziehung zwischen Mensch und Wort entsteht, dieses ganze chaotische Bordell, ordnet sich im Stück²⁹

About the Autor:

PD Dr. Andreas Krause ist seit 1992 Lektor für Zeitgenössische Musik beim Verlag Schott Music in Mainz, seit 2020 als Artistic Editor-in-Chief. Seit 1999 ist er in dieser Funktion auch für die Herausgabe der Werke von Peter Eötvös verantwortlich. Sein Studium Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Folkwang-Hochschule in Essen und der Wilhelms-Universität Münster schloss er 1990 mit einer Promotion über die Klaviersonaten Franz Schuberts ab, die beim Bärenreiter-Verlag erschien, ebenso wie das von ihm 1997 herausgegebene Schubert-Handbuch. Er forschte 1991/92 bei den Liszt-Gesamtausgaben in Detmold (Schriften) und Budapest (Liszt's Transkription von Schuberts „Winterreise“ und „Schwanengesang“, herausgegeben mit Imre Sulyok). 2003 habilitierte er sich an der Universität des Saarlandes mit seinem Buch „Anton Webern und seine Zeit“ (Laaber Verlag, 2. korrigierte und erweiterte Ausgabe 2018) und lehrte dort von 2002 bis 2012. Seit 2012 lehrt er Musikwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz (<https://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/personen/dr-andreas-krause/>). Lehraufträge führten ihn an die Universitäten Basel und Salzburg, Vorträge u.a. nach Wien, Washington D.C., Tokyo, Stellenbosch, Paris und Tours.

Assoc. Prof. Dr. Andreas Krause has been an Editor for Contemporary Music at Schott Music in Mainz since 1992, where he serves, since 2020, as Artistic Editor-in-Chief. In this role, he has also been responsible for editing the works of Peter Eötvös since 1999. Dr. Krause completed his studies in musicology, art history and philosophy at the Folkwang University in Essen and at Wilhelms University in Münster in 1990 with a doctorate on Franz Schubert's piano sonatas, which was published by Bärenreiter-Verlag, along with the Schubert Handbook, which he edited in 1997. In 1991/92 he researched the Liszt Complete Editions in Detmold (Writings) and Budapest (Liszt's transcription of Schubert's „Winterreise“ and „Schwanengesang“, edited with Imre Sulyok). In 2003, he obtained his Doctoral Habilitation at Saarland University, where he taught from 2002 to 2012, with his book „Anton Webern and his Time“ (Laaber Verlag; a second revised and expanded edition was published in 2018). Since 2012, Dr. Krause has taught musicology at Johannes Gutenberg University in Mainz (<https://www.musikwissenschaft.uni-mainz.de/personen/dr-andreas-krause/>). Teaching appointments have taken him to the universities of Basel and Salzburg, and he has lectured in Vienna, Washington D.C., Tokyo, Stellenbosch, Paris, Tours, et al.

English translation and editing – Rachel C. Walker

²⁹ Zitiert nach Parlando rubato, S. 146. Eötvös kannte dieses Zitat aus der Analyse Lacans über Le Balcon von Jean Genet (Jacques Lacan, Les formations de l'inconscient, in: Magazine littéraire 313, 1993, S. 53-57) durch seine Gespräche mit Pedro Amaral über seine gleichnamige Oper nach dem Text von Genet.