

René Wohlhauser

Gantenbein

Musiktheater in fünf Teilen

auch als (szenisches oder konzertantes) Opern-Oratorium im Konzertsaal aufführbar

(2002-2004)

Ergon 30

Partitur

Edition Wohlhauser, Selbstverlag,
Schillerstraße 5, CH-4053 Basel
ISBN-Nummer 978-3-907467-55-8
www.renewohlhauser.com

Weltweiter Vertrieb:

Schweizer Musikedition SME/EMS
Hochschule für Musik, Luzern
https://musinfo.ch/de/personen/alle/?pers_id=58
info@musinfo.ch

ISBN 978-3-907467-55-8



Besetzung:

Die Frau	Sopran
Der Mann	Tenor
Sie	Mezzosopran
Er	Bariton

Orchester:

1 Flöte (auch Piccolo)
 1 Oboe
 2 Kontrabaßklarinetten (auch Klarinetten und Baßklarinetten)
 1 Kontrafagott (auch Fagott) *)

1 Horn **)
 1 Trompete (in C)
 2 (Baß-) Posaunen (2. Posaune auch Kontrabaß-Posaune für den Schluß der Trennungsszene ab T.277)
 1 Tuba

1 Schlagzeuger ***)

6 (12) Erste Geigen *****)
 4 (8) Zweite Geigen
 4 (8) Bratschen
 4 (8) Celli
 2 (4) Kontrabäße (5 Saiten)

*) Da die Eifersuchtsszene für das Kontrafagott sehr anstrengend ist, wird empfohlen, diese Stimme auf zwei Spieler aufzuteilen. Der Spieler-Wechsel ist in der Stimme angegeben. (Die UA wurde mit einem Spieler gemacht.)

**) Das Horn transponiert auch im Baßschlüssel eine Quinte abwärts.

***) Schlagzeug: Xylophon, Große Trommel, Kleine Trommel, 3 Tomtoms (hoch, mittel, tief), sehr großes Tamtam (sehr tief), sehr großer Gong (sehr tief), großes Becken, Steel Drum (Ossia für Steel Drum: Gramorimba: Mallet-Anordnung aus Granitplatten), großes Glas. Die Schlaginstrumente können auch auf zwei Spieler aufgeteilt werden.

*****) Nach Möglichkeit die große Streicherbesetzung nehmen (12 8 8 8 4). In diesem Falle ist die Flageolet-Stelle in der Einleitung ab T.114 pultweise statt einzelspielerweise zu spielen. [Kleine Besetzung: 31-33 Musiker; große Besetzung: 51-53 Musiker]

Die Partitur ist in C notiert.

Die üblichen Oktavversetzungen sind am jeweiligen Schlüssel angegeben.

Vorzeichen gelten jeweils nur für eine einzige Note in der entsprechenden Oktavlage. Ausnahme: Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

Aufführungsdauer: ca. 60 Minuten

Elektronische Verstärkung in der Beziehungsutopie ab T. 21 (Mezzosopran) bzw. ab T. 38 (Bariton):

Für das Publikum unhörbar (und unsichtbar) geflüstert, aber elektronisch um soviel verstärkt, daß es eben knapp verständlich wird. (So daß das Publikum nicht sicher ist, ob es sich um eine verständliche Sprache handelt.) Mit Lautsprechern im Rücken des Zuschauerraums, so daß das Gesprochene von hinten kommt (wie aus einer andern, fernen Welt bzw. wie „aus den finstern und gar nicht kühlen Gräbern“).

Nicht gleichmäßig rezitieren, sondern abgehackt, aperiodisch, gehetzt und künstlich stammeln. Silben/Phoneme mit Verlängerungsstrich etwas länger dehnen. Jeden Konsonanten einzeln anstoßen und absetzen.

Abmischung: Die Tiefen absenken, die Höhen anheben, so daß es wie ein abgehobenes, abgehackt und scharf artikuliertes Konsonanten-Gelispel klingt. Das Gesprochene (im Gegensatz zu Musik und Gesang) überhaupt nicht verhallen, damit es fast über-präsent aus einem ganz andern (vordergründigen) räumlichen Ort als die schwebende (und etwas verschwimmende) Musik kommt (sozusagen wie aus dem Kopf des Zuhörers).

Und in der Ausleitung ab T. 17 (Bariton) bzw. ab T. 20 (Mezzosopran):

Elektronisch verstärkt wie in der Beziehungsutopieszene. Mit Lautsprechern im Rücken des Publikums so verstärken, daß deutlich verstehbar.

Evtl. den Gesang in der Einleitung bei noch geschlossenem Vorhang mit Lautsprechern von vorne verstärkt.

Textzusammenstellung vom Komponisten nach Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein“ und „Montauk“ (mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlags).

Text-Rechte: bei den weiblichen Gesangspartien stehen unten kursiv die Texte von Ingeborg Bachmann (aus „Malina“, „Undine geht“, „Der gute Gott von Manhattan“), und oben nicht-kursiv die (Ersatz-)Texte von Max Frisch, weil die Bachmann-Erben die Text-Rechte verweigert haben. Solange diese Sperrung andauert, sind die nicht-kursiven Frisch-Texte zu singen. Sobald die Bachmann-Texte frei sind, sollen bei den weiblichen Rollen nur noch die Bachmann-Texte gesungen werden (UA der Originalfassung).

Striche bei der UA. Die Regie und die Intendanz hat für die UA-Inszenierung gegen den Willen des Komponisten folgende Striche angeordnet:

- Takte 92-99 der Trennungsszene
- Takte 258-305 der Eifersuchtsszene
- Takt 1, 3. Schlag bis Takt 13, 2. Schlag der Ausleitungsszene

Uraufführung: Donnerstag, 4. November 2004, 19.30 Uhr im Luzerner Theater, im Rahmen der Weltmusiktage 2004

Weitere Aufführungen jeweils um 19.30 Uhr: 6.11.2004, 14.11.2004, 17.11.2004, 19.11.2004, 25.11.2004

Das Team der Uraufführung

Die Frau (Sopran)	Simone Stock
Der Mann (Tenor)	Alexander Kaimbacher
Sie (Mezzosopran)	Caroline Vitale
Er (Bariton)	Howard Quilla Croft

Luzerner Sinfonieorchester

Musikalische Leitung: Mark Foster

Inszenierung: Florentine Klepper

Bühnenbild: Tassilo Tesche

Kostüme: Chalune Seiberth

Licht: Gérard Cleven

Dramaturgie: Michael Schmitz-Aufterbeck

Studienleitung: Ariadna Zagrean

Musikalische Assistenz: Christoph Gedschold

Korrepetition: Markus Eichenberger

Regieassistenz / Abendspielleitung: Katrin Schroth

Kostümassistenz: Jennifer Kuhn

Inspizienz: Lothar Ratzmer

Direktor des Theaters: Dominique Mentha

Technischer Stab

Technischer Direktor: Peter Klemm

Assistenz der techn. Direktion: Michael Minder

Produktionsleiter: Roland Glück

Technischer Disponent: Andy Sommerhalder

Bühnenvorarbeiter: Paul Schuler

Leiter der Beleuchtungsabteilung: Gérard Cleven

Stv. Leiter der Beleuchtungsabteilung: Peter Weiss

Beleuchtungsmeister: David Hedinger

Leiter der Tonabteilung: Jürgen Kindermann

Tontechnik: Georg Schaller und Thomas Lötscher

Chefrequisiteur: Zeno Reichlin

Requisiten: Oliver Villforth

Chefmaskenbildner: Roger Niederberger

Stv. Chefmaskenbildnerin: Helga Dobiasch

Leiterin der Kostümabteilung: Angelika Hebeisen

Gewandmeisterin Herren: Andrea Pillen

Gewandmeisterin Damen: Katharina Schmid

Leiterin Ankleidedienst: Monika Malagoli

Leiterin Statisterie: Margot Gadiant-Rossel

Werkstättenleiter: Ingo Höhn

Leiterin Malsaal: Brigitte Schlunegger

Schlosser: Nicola Mazza

Leiter Schreinerei: Mario Schlatter

Tapezierer: Alfred Thoma

Präsident der World New Music Days 2004: Mathias Steinauer

Kompositionsauftrag des Luzerner Theaters und der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Mit zusätzlicher finanzieller Unterstützung der Ernst Göhner Stiftung Zug und der Fondation Nestlé pour l'Art.

Einleitung / Erinnerungsszene 1	1
Prolog	1
Vorhang auf	2
Szene	2
Verzweiflungsmusik (T. 102, siehe Nachwort)	8
 Trennungsszene	 15
Die Männer (<i>Ihr Männer</i>)	30
Ich sehe	42
Ich habe alles gesehen	44
Verrat (<i>Hast du nicht gesagt</i>)	46
Die Liebe (<i>Rühr mich nicht mehr an</i>)	50
Eigentlich kein Quartett (Abgesang-Arien als Quodlibet)	52
Auflösung / Fluchtmusik (siehe Nachwort).....	67
 Beziehungsutopieszene	 85
 Eifersuchtsszene	 95
Mein Name sei Gantenbein	96
Filmmusik	96
Sie betrügt mich	97
Ein Mann liebt eine Frau (<i>Mir scheint</i>)	101
Hoffentlich falle ich nie aus der Rolle	101
Ich bin ein Narr	104
Ich bin eine unabhängige Frau (<i>Der Tag unserer ersten Begegnung</i>)	105
Manchmal scheint mir	107
Ich schließe die Augen (<i>Und ich kann nicht mehr schlafen</i>)	110
Gantenbein (<i>Ihr mit eurer Eifersucht</i>) [Rache-Arie]	115
Wir wollten (<i>Es ist immer Krieg</i>)	117
 Ausleitung / Erinnerungsszene 2	 123

Für Sofie, Alma, Elias und Severin,
in Erinnerung an unsere gemeinsamen Opernreisen,

und
für Christine.

Ein großes Dankeschön an meine liebe Christine Simolka für ihre große Mithilfe bei der Reinschrift, an Daniel Mayer für sein tolles algorithmisches set-up, das in dieser Oper reichlich Anwendung gefunden hat, und an Mathias Steinauer für die Initiierung dieses Projekts.

Libretto

Nur Frisch-Texte, im Vergleich zu den (verweigten) Bachmann-Texten (diese sind eingerückt und in geschweiften Klammern).

(Grunddisposition: Im Vordergrund die Kommentarebene mit SIE (Mezzosopran) und ER (Bariton). (SIE und ER erinnern sich an Szenen aus ihrer gemeinsamen vergangenen Beziehung.) Im Hintergrund (zuerst noch verschleiert) die Begegnungsebene mit DIE FRAU (Sopran) und DER MANN (Tenor). (DIE FRAU und DER MANN spielen die betreffenden Szenen aus der vergangenen Beziehung.) Die Kommentarebene reagiert auf die Begegnungsebene, die Begegnungsebene weiß nichts von der Kommentarebene. Dazwischen, und abgehoben von den andern Ebenen: die Wunschtraumebene der Beziehungsutopie.)

PROLOG

(Noch hinter dem geschlossenen Vorhang.)

Er:

Ich stelle mir vor: [Gantenbein, S. 8.]

{Wie weit ist es zu dir? [Undine geht. Werke, Bd. II, S. 254.]}

Sie:

Keine Geschichte – [Gantenbein, S. 66.]

{Weit ist es, weit. [Undine geht. Werke, Bd. II, S. 254.]}

Er:

Lauter Erfindungen. [Gantenbein, S. 283.]

{Und weit ist es zu mir. [Undine geht. Werke, Bd. II, S. 254.]}

(Vorhang auf.)

EINLEITUNG / ERINNERUNGSSZENE 1

Er:

Ich sitze in einer Wohnung: – meiner Wohnung ... Lang kann's nicht her sein, seit hier gelebt worden ist. [Gantenbein, S. 17.]

Sie:

Ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist. [Gantenbein, S. 19.]

{Es könnte gestern gewesen sein, lange her gewesen sein. [Malina. Werke, Bd. III, S. 174.]}

Er:

Ich weiß nicht, was geschehen ist ... [Gantenbein, S. 180.]

Sie:

Es ist nichts geschehen. [Gantenbein, S. 17.]

{Es wird einiges nie gewesen sein. [Malina. Werke, Bd. III, S. 174.]}

Er:

Alle Polstermöbel sind mit weißen Tüchern bedeckt. Wie eine Totenfeier in einem Land mit fremden Bräuchen. Alles ist noch da, nur das Leben nicht mehr.

Es ist still. Wie in Pompeji: alles noch vorhanden,

Beide:

bloß die Zeit ist weg. [Gantenbein, S. 18.]

Sie:

Es ist wie ein Sturz durch alle Spiegel. [Gantenbein, S. 17.]

{Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr. [Malina. Werke, Bd. III, S. 174.]}

Er:

Vielleicht ist es besser, daß ich keine Streichhölzer habe. [Gantenbein, S. 19.]

Sie:

Diese Zeiten sind vorbei. Ich verkaufe mich nicht. [Gantenbein, S. 35.]

{Du bist furchtbar. Du machst mich noch ganz krank. [Malina. Werke, Bd. III, S. 179, S. 185.]}

1. BEGEGNUNGSSZENE: TRENNUNG

(DER MANN kommt mit Blindenbrille und Stock. Ossia: ER mimt den Viola-Spieler als alten, gebückten Mann auf der Bühne (Enderlin). Ossia: Die Viola spielt auf der Bühne und übernimmt den Part des nicht singenden ER.)

Die Frau

Die Männer, sie meinen immer, daß sie sich alles erlauben können mit ihrem Geld. [Gantenbein, S. 35.]

{Ihr Männer! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann. [Undine. Werke, Bd. II, S. 253/254.]}

Der Mann

Fort von ihr oder zu ihr? In ihrer Nähe gibt es nur sie, in ihrer Nähe beginnt der Wahn. [Montauk, S. 142.]

Sie

Ich eine Dame? Durchaus nicht. Haushälterin eines Mannes zu sein, nur weil man ihn liebt, das finde ich das letzte. [Gantenbein, S. 35.]

{Der Wahnsinn, die Nerven, das sind die sichtbaren Niederlagen in einer total gesunden Welt. [Todesarten-Projekt. Bd. I, S. 175.]}

Die Frau

Einmal bin ich verheiratet gewesen. Einmal und nie wieder. [Gantenbein, S. 35.]

{Wenn das Geständnis abgelegt war, war ich verurteilt zu lieben. [Undine. Werke, Bd. II, S. 254.]}

Der Mann

Ich sehe!

(Schmettert sein Whisky-Glas gegen die Wand, bleich vor Erregung, brillenlos, die Brille in der Hand. Die Frau ist erschrocken.) [Gantenbein, S. 149/150.]

Ich bin nicht blind! Aber blind vor Wut! [Gantenbein, S. 150.]

(Die Frau wischt ungerührt die Scherben zusammen.)

Er

Ich habe alles gesehen! Wie du mich betrogen hast! [Gantenbein, S. 150.]

Der Mann

(Schäumend vor Wut stößt er mit Fußtritten die Sessel um.)

Alles gesehen! Alles, alles!

(Haut auf den Tisch.) [Gantenbein, S. 150.]

Die Frau

Verrat. Das Ganze eine Verschwörung. [Gantenbein, S. 244/226.]

Eigentlich nicht überraschend. Einmal hat das kommen müssen. [Gantenbein, S. 224.]

Ich möchte im Innersten verraten sein.

Ich lechze nach Verrat.

Jesus hat den Verrat bestellt, um in der Welt zu sein ...

Ich lechze nach Verrat. [Gantenbein, S. 244.]

{Hast du nicht gesagt: Es ist die Hölle, und warum ich bei ihr bleibe, das wird keiner verstehen? [Undine. Bd. II, S. 255.]

Mich erschreckt nur, daß du noch immer da bist und daß ich dich ansehen muß, während die letzten Sekunden kommen. Ich werde bald nichts mehr sein. Wär's zu Ende. [Manhatten. Werke, Bd. I, S. 320.]}

(Er will auf sie zugehen, um sie zu trösten, oder um sie nochmals in die Arme zu nehmen. Doch die Frau wendet sich ab und reißt sich los.)

Die Frau

Die Liebe hat mich nur mit meinem Wahn vereint. Ein Traumschreck bei Tag. [Gantenbein, S. 244.]

{Rühr mich nicht mehr an. Komm mir nicht zu nah. Ich würd Zunder sein. [Manhatten. Werke, Bd. I, S. 320.]}

(Sie gehen auseinander.)

Der Mann (Eigentlich kein Quartett: Abgesang-Arien als Quodlibet)

Für mich beginnt ein anderes Leben. [Gantenbein, S. 150.]

Warum ist es immer heute?

Warum hatte es denn sein müssen? [Gantenbein, S. 65.]

Es hat keinen Sinn, daß man sich widersieht, und ich möchte dich wiedersehen. [Gantenbein, S. 66.]

Er

Ich möchte nicht in der Welt sein. Allein und jenseits der Zeit will ich sein. [Gantenbein, S. 66.]

Die Frau

Geh! Du hast mich nie geliebt.

All diese Jahre! [Gantenbein, S. 282.]

Du hast mich betrogen. [Gantenbein, S. 150.]

{Geh. Tu mir nicht mehr weh. [Manhatten. Werke, Bd. I, S. 321.]

Sprich nicht mehr zu mir. Und umarm mich kein letztes Mal. [Manhatten. Werke, Bd. I, S. 320.]}

Sie

Ich weiß nicht, was los ist. [Gantenbein, S. 281.]

{Ich ohne Schmerz. Wäre ich ohne mich. [Manhatten. Werke, Bd. I, S. 320.]}

2. BEGEGNUNGSSZENE: BEZIEHUNGSUTOPIE (Philemon und Baucis)

Die Frau (*Zuerst bocca chiusa, dann mit halb geöffnetem Mund Vokalisieren auf „a“ singen.*)

Der Mann (*Zuerst bocca chiusa, dann mit halb geöffnetem Mund Vokalisieren auf „a“ singen.*)

Baucis (Sie) (*Für das Publikum unhörbar (und unsichtbar) geflüstert, aber elektronisch um soviel verstärkt, so daß es eben knapp verständlich wird. Mit Lautsprechern im Rücken des Zuschauerraums. Nicht gleichmäßig rezitieren, sondern abgehackt, aperiodisch, gehetzt und künstlich stammeln. Silben/Phoneme mit Verlängerungsstrich etwas länger dehnen. Jeden Konsonanten einzeln anstoßen und absetzen.*)

F _ d K n v d l _ g d d n F s k s? Ch w d s m r t. D r Sch t n t d g _ n, w d st. St t k, n d g t k st. Ss n, nn d g ss n st. Ch n, nn d schst.

{Auf den Knien vor dir liegen und deine Füße küssen? Ich werde es immer tun. Und drei Schritte hinter dir gehen, wo du gehst. Erst trinken, wenn du getrunken hast. Essen, wenn du gegessen hast. Wachen, wenn du schläfst. [Manhattan. Werke, Bd. I, S. 321.]}

Philemon (Er) (*Für das Publikum unhörbar (und unsichtbar) geflüstert, aber elektronisch um soviel verstärkt, so daß es eben knapp verständlich wird. Mit Lautsprechern im Zuschauerraum. Nicht gleichmäßig rezitieren, sondern abgehackt, aperiodisch, gehetzt und künstlich stammeln. Silben/Phoneme mit Verlängerungsstrich etwas länger dehnen. Jeden Konsonanten einzeln anstoßen und absetzen.*)

Ch ß _ n t r, r ß _ ch r b n d st n l m d d z d r d n n r n n Sp ch; ß _ ch k n r f m b n d k n G sch n g n kn, n m n tz sn d br ch r d m ll m, d ß _ ch g sch d s ll v ll n d rn. D ll t mr dr G ck n d lt n mr z ck k n, s rd s sn, l ch dr d d n St mm r g bn. Nd n dr n n Sp ch, dd s st n t r Br, r d ch dr m n L b r k r nd d „m n S l“ n nn. Ds st n Rt, s ch nch n g rt d tzt g f nd h b, nd s st h n B l d ng f _ ch.

{Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. Und sollte mir der Geschmack an der Welt nie mehr zurückkommen, so wird es sein, weil ich dir und deiner Stimme hörig bin. Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich. [Manhattan. Werke, Bd. I, S. 321.]}

Baucis (Sie)

N t r Br: nn d mr d n L b rk rst, r d ch dr m n g st n. M n S l –

{Ein alter Brauch: wenn du mir deine Liebe erklärst, werde ich dir meine gestehen. Meine Seele – [Manhattan. Werke, Bd. I, S. 322.]}

Philemon (Er)

Mn Gst, ch bn wn sn g vr L b z dr, nd w tr st nchts. Ds st dr N fng nd ds N d, ds L ph nd M g g ...

{Mein Geist, ich bin wahnsinnig vor Liebe zu dir, und weiter ist nichts. Das ist der Anfang und das Ende, das Alpha und Omega ... [Manhattan. Werke, Bd. I, S. 322.]}

Philemon und Baucis (Er und sie) (*Zusammen als Duett, asynchron, jeder für sich.*)

Ch l b. Nd ch bn ß r mr. Ch br nn bs n m n N g w d vr L b nd vr br nn d Zt z L b, n dr r hr sn wrd nd nch nicht hr st. Ch bn g sm lt b r dn g n blch hn s bs n m n l tzt n nd l b hn.

{Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe, in der er hier sein wird und noch nicht hier ist. Ich bin gesammelt über den Augenblick hinaus bis in meinen letzten und liebe ihn. [Manhattan. Werke, Bd. I, S. 323.]}

3. BEGEGNUNGSSZENE: EIFERSUCHT

Der Mann (*Allein, mit Blindenbrille und Stock.*)

Mein Name sei Gantenbein.

Ich stelle mir vor:

mein Leben mit einer Frau, die ich liebe und daher glauben lasse, ich sei blind; unser Glück infolgedessen. [Gantenbein, S. 74.]

(*Im Hintergrund läuft ein Film. Man sieht, wie die Frau mit einem andern Mann herumschmust und sich (sonstwie) mit ihm erotisch vergnügt. Der Mann steht allein (mit Blindenbrille und Blindenstock) davor.*)

[Duett: Der Mann und Er]

Der Mann

Sie betrügt mich

Er

(ein dummes Wort).

Der Mann

Sie weiß nicht, daß ich es sehe. [Gantenbein, S. 74.]

Nie werde ich fragen, wer dieser andere Herr ist.

Er

Es ist immer derselbe.

Der Mann

Ein Glück, daß jemand sich für meine Liebste wehrt, wenn ich nicht dabei bin. [Gantenbein, S. 75.]

Beide

Ich sehe die beiden wie im Film. [Gantenbein, S. 76.]

Der Mann

Ich liebe das Warten auf sie. [Gantenbein, S. 75.]

Ich zanke nicht.

Er

Es sind die kleinen Rechthabereien, die eine große Liebe zermürben. [Gantenbein, S. 76.]

Der Mann

Ich weiß, daß ich der glücklichste Liebhaber bin. [Gantenbein, S. 77.]

Hoffentlich werde ich nie eifersüchtig! [Gantenbein, S. 100.]

Sie (*Gesprochen:*)

Ein Mann liebt eine Frau, diese Frau liebt einen andern Mann, der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird, eine durchaus alltägliche Geschichte, die nach allen Seiten auseinander geht – [Gantenbein, S. 282.]

{Mir scheint, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung. [Malina. Werke, Bd. III, S. 22.]}

Der Mann (*Gesprochen:*)

Hoffentlich falle ich nie aus der Rolle. Was hilft Sehen! [Gantenbein, S. 94.]

Wenn sie wüßte, daß ich sehe, sie würde zweifeln an meiner Liebe, und es wäre die Hölle, ein Mann und ein Weib, aber kein Paar; erst das Geheimnis, das ein Mann und ein Weib voreinander hüten, macht sie zum Paar. [Gantenbein, S. 94.]

(Die Frau im Film verabschiedet sich vom andern Mann. Beide gehen aus dem Bild. Der Film erlischt.)

Er

Ich bin ein Narr und weiß es. Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll. [Montauk, S. 149.]

Die Frau (*Kommt hinzu.*)

Ich bin eine unabhängige Frau. Weitab von der bürgerlichen Ehe. Die Ehe ist ja auch nur eine verkaufte Unabhängigkeit. [Gantenbein, S. 35.]

{Der Tag unsrer ersten Begegnung: ein leerer oder ausgeraubter Tag, [...] an dem ich mich nicht gewehrt habe und etwas geschehen ließ. [Malina. Werke, Bd. III, S. 255.]}

Er (*Gesprochen:*)

Manchmal scheint mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst. [Gantenbein, S. 62.]

Sie

Ich schließe die Augen wie das Kind, das gesagt hat, es schließe die Augen jetzt, damit die Finsternis der Nacht nicht in seine Augen falle und die Augen auslösche ... [Gantenbein, S. 70.]

Ich weiß nicht, was ich machen soll. [Gantenbein, S. 67.]

{Und ich kann nicht mehr schlafen, wenn das so weitergeht. Was gehen mich diese Geschichten an. Es ist sinnlos, mit dir zu reden. Ich habe zu sehr gelitten, ich weiß nichts mehr. Was willst du mir einreden? Ich war nie einverstanden! [Malina. Werke, Bd. III, S.185, 209, 222, 223.]}

Die Frau [Rache-Arie]

Gantenbein, seit du nicht mehr den Blinden spielst, bist du unmöglich. [Gantenbein, S. 155.]

Ein Ekel. Du bist verrückt. [Gantenbein, S. 152/154.]

Wie kann ein Mann so öde werden! [Gantenbein, S. 151.]

Nichts wird sein, Herrgott im Himmel, überhaupt nichts!

Und es ist auch nichts gewesen.

Was kann ich dafür, daß mir ein Irrer begegnet? [Gantenbein, S. 153.]

Ich will diesen Irren nicht sehen, werde seine Depeschen sofort in Fetzen zerreißen. [Gantenbein, S. 156.]

Wieso machst du es mir so schwer? [Gantenbein, S. 155.]

Nie wieder ein Geschrei! [Gantenbein, S. 157.]

{Ihr mit eurer Eifersucht auf eure Frauen, mit eurer hochmütigen Nachsicht und eurer Tyrannei, eurem Schutzsuchen bei euren Frauen, ihr mit eurem Wirtschaftsgeld und euren gemeinsamen Gutenachtgesprächen, diesen Stärkungen, dem Rechtbehalten gegen draußen, ihr mit euren hilflos gekonnten, hilflos zerstreuten Umarmungen. [...] Über euch muß ich lachen. [...] Ihr Betrüger und ihr Betrogenen. Versucht das nicht mit mir. Mit mir nicht! [Undine. Werke, Bd. II, S. 255/256.]}

[Duett: Die Frau und Sie]

Die Frau

Wir wollten, was nur einmal möglich ist: das Jetzt ...

Keine Wiederholung – [Gantenbein, S. 66.]

{Ihr Betrüger und ihr Betrogenen. [Undine. Werke, Bd. II, S. 255/256.]}

Sie

Kein Gestern, kein Heute, keine Vergangenheit: alles ist jetzt. [Gantenbein, S. 67.]

{Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg. [Malina. Werke, Bd. III, S. 236.]}

AUSLEITUNG / ERINNERUNGSSZENE 2

(Immer so leise wie möglich sprechen (nicht flüstern). Nicht hastig, stets Zeit lassen. Elektronisch verstärkt wie in der Beziehungsutopie-szene, mit Lautsprechern im Rücken des Publikums. So verstärken, daß deutlich verstehbar.)

Er:

Der Herr meines Namens ist verreist. [Gantenbein, S.19.]

Sie:

Er hat den Verstand verloren. [Gantenbein, S.150.]

{Hier war nie jemand dieses Namens. [Malina, S. 337.]}

Er:

Ich hocke vergeblich. Ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist, weniger als in Pompeji. ... vielleicht ist es besser, daß ich keine Streichhölzer habe. Es genügt, daß ich es mir vorstelle: wie der Mann, der hier gewohnt hat, ein Streichholz anzündet, wie er's an den Vorhang hält. [Gantenbein, S.19.]

Sie:

Was ist nun eigentlich geschehen in meinem Leben, das zu Ende geht? [Gantenbein, S. 282.]

Ich will nicht einmal meinen Namen hinterlassen, geschweige denn eine Geschichte. [Gantenbein, S. 283.]

{Ich will nicht mehr sein. Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will ...
Schläfre mich ein. Sorg für das Ende. [Malina. Werke, Bd. III, S. 185.]}

(Sie raucht, schläft ein, die noch brennende Zigarette zündet die Wohnung an.)

Er:

Wenn man aus den finstern und gar nicht kühlen Gräbern wieder ans Licht kommt, blinzeln wir ...

Alles ist wie nicht geschehen. [Gantenbein, S. 288.]

(Eine Frau betritt den Raum. Er erhebt sich, beide stehen einander gegenüber, fremd, sehen sich an. Black.)

Die Texte wurden folgenden Werken entnommen:

- Max Frisch: Mein Name sei Gantenbein. Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Suhrkamp-Taschenbuchausgabe 286, 1. Auflage 1975.
- Max Frisch: Montauk. Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Suhrkamp-Taschenbuchausgabe 700, 1. Auflage 1981.
 - {Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. I-IV. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München, Zürich 1978, Neuausgabe 1993, Piper Verlag.}
 - {Ingeborg Bachmann: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe Bd. I-IV. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München, Zürich 1995, Piper Verlag.}

Gantenbein

Musiktheater in fünf Szenen

Einleitung / Erinnerungsszene 1

René Wohlhauser

• = 60

Flöte

Oboe

Kontrabaßklarinette 1 in B $\flat$

Kontrabaßklarinette 2 in B $\flat$

Kontrafagott

Horn in F

Trompete in C

Posaune 1

Posaune 2

Tuba

Xylophon

Violinen 1

Violinen 2

Violen

Violoncelli

Kontrabässe

PROLOG

(Noch hinter dem geschlossenen Vorhang)

Er (Bariton)

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Ich stel - le mir vor:
Wie weit ist es zu dir?

Partitur in C

© Copyright 2004 by René Wohlhauser-Eigenverlag, CH-Basel
Edition Wohlhauser Nr. 0030

17 *mp*

Sie (Mezzo)
Kei - ne Ge - schich - - te -
Weit ist es, - weit.

Er (Bariton)
Lau - - - ter Er - fin - - - dun -
Und weit ist es - zu

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

p

25 mit Randstimme *pp* (Vorhang auf.)

Er (Bariton)
gen. mir.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

ppp *mp*

VI. 1
VI. 2
Vle.
Vc.
Kb.

mp *pizz.* *div. f* *pizz.* *div. f* *pizz.* *div. f* *pizz.* *div. f*

ppp *mp*

33

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$
Kb.

EINLEITUNG / ERINNERUNGSSZENE 1

37 *f*

Er (Bariton)
Ich sit - ze in ei - ner Woh - nung: - mei - ner Woh - nung ...

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

(mp) *(mp)*

Gr. Tr.
Kb.

sfz. *pizz.* *sfz.*

Er (Bariton) 40

Lang kann's nicht her sein, seit hier ge - lebt wor - den ist.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

4/8 4+1/8 3/8 5/8 5+1/8

Sie (Mezzo) 44 *mp*

Ich kann es mir nicht vor - stel - len, wie hier ge - lebt wor - den ist.

Es könn - te ge - stern ge - we - sen sein, lan - ge her ge - we - sen sein.

Er (Bariton)

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

5+1/8 4/8 6/4 3/8

Sie (Mezzo) 47 *mp*

Es ist ei - ni - ges

Er (Bariton) *f*

Ich weiß nicht, was ge - sche - hen ist...

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Pos. 1 *con sord.* *f*

3/8 7/8 5/4 6/4

Sie (Mezzo) 50

nichts ge - - - sche - - - hen.

nie ge - - - we - sen sein.

Er (Bariton) *f*

Al - le Pol - ster - mö - - - bel

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$ *mp*

Pos. 1 *con sord.* *sord. via* *mp* *f*

6/4 5/8 9/8 7/8

Er (Bariton) 53

sind mit wei - ßen Tü - - - chern be - deckt.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$ *f*

7/8 3/8 7/8 2/8

Er (Bariton) 56 *mp*
Wie ei - - - ne To - - - ten - - - fei - - - er

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$
Kb.

Pos. 1 59
Pos. 2
Kb.

Pos. 1 61
Pos. 2
Kb.

Er (Bariton) 63 *mf*
in ei - nem Land

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$
Tba.

Er (Bariton) 65 *mf*
mit frem - den Bräu - chen. Al - les ist noch da,

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Er (Bariton) 68
nur das Le - ben nicht mehr.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$
Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

arco
mf
f
pp
pp
mp
f
p
f
mp
ff
ff
mp
mp

Kopfstimme

Er (Bariton) 70 *pp* Es ist still.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$ *pp*

Er (Bariton) 72 *mp* Wie in Pom - - - - - pe - - - - - ji: mit Randstimme

Er (Bariton) 74

Pos. 2

Tba. *mf*

Pos. 1

Pos. 2

Tba. *mf*

Er (Bariton) 78 *f* al - les noch vor -

Tba. *fz*

VI. 1 *pizz. fz*

VI. 2 *pizz. fz*

Sie (Mezzo) 80 *mf* bloß die Zeit ist weg. Es ist wie ein Die Zeit ist nicht

Er (Bariton) *mf* han - den, bloß die Zeit ist weg.

Hrn. in F *weich mp*

Vc. *arco div. mp*

Kb. *arco div. mp*

83

Sie (Mezzo)

Sturz heu - - - le.

durch Die

al - - - - - le Spie - - - - - gel.

Zeit ist ü - ber - haupt nicht mehr.

f *ff*

7/8 7/4 3/4

Hm. in F

Pos. 1

Pos. 2

85

3/4 4/4

Hm. in F

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

mp

88

Hm. in F

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

90

Er (Bariton)

Viel leicht ist

mp

8/8 6/8

Hm. in F

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

pizz. poss. *ff*

pizz. poss. *f* *< ff >* *f*

pizz. poss. *mf* *ff* *mf*

pizz. poss. *f* *< ff >* *f*

pizz. poss. *ff*

Er (Bariton) 92 es bes - ser,

VI. 1 6

VI. 2 6

Vle. 6 pizz. *mf*

Vc. 6 pizz. *mp*

Kb. 6 pizz. *p*

VI. 1 6 pizz. poss. *ff* *f*

VI. 2 6 pizz. poss. *ff* *f*

Vle. 6 pizz. poss. *ff* *mf*

Vc. 6 pizz. poss. *ff* *mf*

Kb. 6 pizz. poss. *ff* *mp* *f*

Er (Bariton) 94 daß ich

VI. 1 7 pizz. poss. *f*

VI. 2 7 pizz. poss. *f*

Vle. 7 pizz. poss. *mf* *f*

Vc. 7 pizz. poss. *f* *f*

Kb. 7 pizz. *mp* *f*

Er (Bariton) 96 kei - - - ne

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$ 8 *mp*

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$ 8 *mp*

VI. 1 8 pizz. poss. *ff*

VI. 2 8 pizz. poss. *ff*

Vle. 8 pizz. poss. *ff*

Vc. 8 pizz. poss. *ff*

Kb. 8 pizz. poss. *ff*

98

Er (Bariton)

Streich - - - - - hól - zer

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

pp *mp*

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

ff *pizz. poss.*

ff *pizz. poss.*

ff *pizz. poss.*

ff *pizz. poss.*

ff *pizz. poss.*

ff *pizz. poss.*

100

Er (Bariton)

ha - - - - - be.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

Vle.

Kb.

mp

mp

ff *Immer sehr wild (und ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Töne) sempre marc.* *sim.* *b $\flat$ (es)* *(cis)*

ff *Immer sehr wild (und ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Töne) sempre marc.* *sim.*

ff *Immer sehr wild (und ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Töne) sempre marc.* *sim.*

ff *Immer sehr wild (und ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Töne) sempre marc.* *sim.*

ff *Immer sehr wild (und ohne Rücksicht auf nicht ansprechende Töne) sempre marc.* *sim.*

mf *pizz. poss.*

mf *pizz. poss.*

mf *pizz. poss.*

103

Kb.-Kl. 1
in B $\flat$

Kb.-Kl. 2
in B $\flat$

Hrn. in F

Trp. in C
sim.

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

105

Kb.-Kl. 1
in B $\flat$

Kb.-Kl. 2
in B $\flat$

Hrn. in F
b(es)

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.
#(cis)

107

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

(cis)

(d)

(f)

109

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

(b)

(c)

2/4

111

Sie
(Mazur)

2 **4**

Die-se Zei-ten sind vor-bei, Ich ver-ken-nen mich nicht,
Du hat-est für-cht-er-lich Du machst mich noch ganz krank.

Kh-Kl. 1
in Bb

Kh-Kl. 2
in Bb

VL I, 1

VL I, 2

VL I, 3

VL I, 4

VL I, 5

VL I, 6

VL II, 1

VL II, 2

VL II, 3

VL II, 4

Vln. 1

Vln. 2

Vln. 3

Vln. 4

Ve. 1

Ve. 2

Ve. 3

Ve. 4

Kh. 1

Kh. 2

This page of a musical score, numbered 111, contains vocal and instrumental parts. At the top, a vocal line for 'Sie (Mazur)' is shown with a melody and German lyrics. Below this, two woodwind parts for Clarinet in Bb (Kh-Kl. 1 and 2) are present. The majority of the page is occupied by a string section, including six Violin I parts (VL I, 1-6), four Violin II parts (VL II, 1-4), four Violoncello parts (Ve. 1-4), and four Double Bass parts (Kh. 1-2). The string parts feature sustained notes with long horizontal lines indicating sustained sounds. The score is written in a standard musical notation with various clefs, key signatures, and dynamic markings.

Score for orchestra and voice, measures 120-129. The score includes parts for Soprano (Sop.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb (Klarinette in Bb), Bassoon (Fagott), Horn in F (Horn in F), Trumpet in C (Tpt. in C), Trombone 1 (Pos. 1), Trombone 2 (Pos. 2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Violin I (VI. I. 1), Violin I (VI. I. 2), Violin I (VI. I. 3), Violin I (VI. I. 4), Violin I (VI. I. 5), Violin I (VI. I. 6), Violin II (VI. II. 1), Violin II (VI. II. 2), Violin II (VI. II. 3), Violin II (VI. II. 4), Viola 1 (Vla. 1), Viola 2 (Vla. 2), Viola 3 (Vla. 3), Viola 4 (Vla. 4), Violoncello 1 (Vcl. 1), Violoncello 2 (Vcl. 2), Violoncello 3 (Vcl. 3), Violoncello 4 (Vcl. 4), Double Bass 1 (Kh. 1), and Double Bass 2 (Kh. 2). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*. The tempo is marked $\text{♩} = \text{♩} / \text{♩} = 80$. The key signature is one flat (Bb). The score is divided into measures 120-129, with a repeat sign at the end of measure 129.

131

Picc.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

tenu
mf

134

Picc.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Trp. in C

f *sim.*

137

Picc.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Hm. in F

Trp. in C

immer sehr weich
mp

140

Picc.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

Hm. in F

Trp. in C

attacca
muta in Flöte

Trennungsszene

• = 72

(Zyklus 1)

Horn in F

Trompete in C

Posaune 1

Posaune 2

Tuba

Tom-Toms
(hoch, mittel, tief)

Tamtam, sehr groß

Gong, sehr groß

Violinen 1 div.

Violinen 2 div.

Violoncelli div.

Kontrabässe div.

The musical score is for a scene titled 'Trennungsszene'. It features a brass section with Horn in F, Trompete in C, Posaune 1, Posaune 2, and Tuba. The woodwinds section includes Tom-Toms (hoch, mittel, tief), Tamtam, sehr groß, and Gong, sehr groß. The string section consists of Violinen 1 div., Violinen 2 div., Violoncelli div., and Kontrabässe div. The score is in 4/4 time with a tempo of 72 beats per minute. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures by vertical bar lines. The brass section plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *ff* to *fffz*. The woodwinds play a similar pattern. The strings play a pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *ff* to *fffz*. The percussion section plays a pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *ff* to *fffz*. The score is marked with 'Zyklus 1' and 'Zyklus 2'.

4

Hrn. in F *ff* *fffz* (Zyklus 2) *ff*

Trp. in C *ff* *fffz* *ff*

Pos. 1 *ff* *fffz* *ff*

Pos. 2 *ff* *fffz* *ff*

Tba. *ff* *fffz* *ff*

4

Tom-Toms

Tamtam

Gong

VI. 1 div. *8va* 3 3 3 3

VI. 2 div. *8va* 3 3 3 3

Vc. div. 3 3 3 3

Kb. div. 3 3 3 3

10

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

Tamtam

Gong

ff sempre

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

The musical score for page 18, measures 10-12, features a variety of instruments and complex musical notation. The top section includes Horn in F, Trumpet in C, Pos. 1, Pos. 2, and Tuba. The middle section includes Tom-Toms, Tamtam, and Gong. The bottom section includes Violins 1 and 2 (divided), Viola (divided), Viola (divided), Cello/Double Bass (divided), and Cello/Double Bass (divided). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'ff sempre'.

(Zyklus 4)

13

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

Tamtam

Gong

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

This musical score page contains measures 13, 14, and 15 of a piece. The instrumentation includes Horns in F, Trumpets in C, Positively 1 and 2, Trombones, Tom-Toms, Tamtam, Gong, Violins 1 and 2 (divided), Violas (divided), Cellos (divided), and Double Basses (divided). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Measures 13 and 14 are marked with a '13' at the beginning. The brass section (Horns, Trumpets, Positively, Trombones) plays a complex melodic line with many accidentals and slurs. The woodwinds (Violins 1 and 2, Violas, Cellos, Double Basses) play a more rhythmic, triplet-based pattern. The percussion section (Tom-Toms, Tamtam, Gong) provides a steady, low-frequency accompaniment. The string section (Violins 1 and 2, Violas, Cellos, Double Basses) plays a melodic line with many accidentals and slurs. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The measures are divided into three measures, each containing a staff for each instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and accidentals.

16

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

16

Tom-Toms

Tamtam

Gong

16

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

19

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

Tamtam

Gong

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

22

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

Tamtam

Gong

22

8va

VI. 1 div.

8va

8va

VI. 2 div.

8va

Vc. div.

Kb. div.

The musical score for page 22, measures 22-24, is as follows:

- Measure 22:** Horn in F (bass clef) plays a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Trumpet in C (treble clef) plays a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Pos. 1 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Pos. 2 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tuba (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tom-Toms (treble clef) play a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Tamtam and Gong (treble clef) are silent. Violin 1 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Violin 2 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Viola (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Keyboard (div.) (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2.
- Measure 23:** Horn in F (bass clef) plays a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Trumpet in C (treble clef) plays a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Pos. 1 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Pos. 2 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tuba (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tom-Toms (treble clef) play a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Tamtam and Gong (treble clef) are silent. Violin 1 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Violin 2 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Viola (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Keyboard (div.) (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2.
- Measure 24:** Horn in F (bass clef) plays a half note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Trumpet in C (treble clef) plays a half note C4, a quarter note D4, and a quarter note E4. Pos. 1 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Pos. 2 (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tuba (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2. Tom-Toms (treble clef) play a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Tamtam and Gong (treble clef) are silent. Violin 1 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Violin 2 (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Viola (div.) (treble clef) plays a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Keyboard (div.) (bass clef) plays a half note F2, a quarter note G2, and a quarter note A2.

25

Hm. in F

(Zyklus 2)

Trp. in C

(Zyklus 2)

Pos. 1

(Zyklus 2)

Pos. 2

(Zyklus 2)

Tba.

(Zyklus 2)

Tom-Toms

25

Tamtam

Gong

VI. 1 div.

8va

3

VI. 2 div.

8va

3

Vc. div.

3

Kb. div.

3

40

Hrn. in F

Trp. in C

(Zyklus 1)

Pos. 1

Pos. 2

(Zyklus 1)

Tba.

(Zyklus 1)

Tom-Toms

Tamtam

Gong

40

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

The musical score for measures 40-42 is as follows:

- Hrn. in F:** Measure 40: Rest. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Rest.
- Trp. in C:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Pos. 1:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Pos. 2:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Tba.:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Tom-Toms:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Tamtam:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Gong:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- VI. 1 div.:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- VI. 2 div.:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Vc. div.:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Kb. div.:** Measure 40: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 41: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5. Measure 42: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.

43

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

Tamtam

Gong

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

The musical score for measures 43-45 features the following details:

- Measures 43-45:** The score is divided into three measures. Measure 43 begins with a key signature change to one flat (B-flat major/D minor). The Horn in F part has a whole rest. The Trumpet in C part has a whole rest. The Pos. 1 part has a whole rest. The Pos. 2 part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tuba part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tom-Toms part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tamtam part has a whole rest. The Gong part has a whole rest. The Violins I and II (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Viola part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Cello/Double Bass (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2.
- Measure 44:** The Horn in F part has a whole rest. The Trumpet in C part has a whole rest. The Pos. 1 part has a whole rest. The Pos. 2 part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tuba part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tom-Toms part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tamtam part has a whole rest. The Gong part has a whole rest. The Violins I and II (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Viola part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Cello/Double Bass (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2.
- Measure 45:** The Horn in F part has a whole rest. The Trumpet in C part has a whole rest. The Pos. 1 part has a whole rest. The Pos. 2 part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tuba part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tom-Toms part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Tamtam part has a whole rest. The Gong part has a whole rest. The Violins I and II (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Viola part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2. The Cello/Double Bass (divided) part has a half note G2, a quarter note F2, a half note E2, and a quarter note D2.

Die Männer (*Ihr Männer*)

[illegible]

49

Die Frau
(Sopran)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Mimt ev. den Viola-Spieler als alten, gebückten Mann auf der Bühne (Enderlin).

Oder die Viola spielt auf der Bühne, oder seitlich von der Bühne.

Die
Ihr

Män - ner,
Män - ner!

Fort

49

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle.

Ev. auf der Bühne, oder seitlich von der Bühne.
Viola sola *con sord.*

sul tasto
mf assai

Vc. div.

Kb. div.

52

Die Frau (Sopran)

sie mei - - - nen im - mer, daß sie sich al -
Ihr Un - - - ge - heu - er!

Sie (Mezzo)

Ich ei - - - ne Da -
Der Wahn -

Der Mann (Tenor)

von ihr o - der

8^{va}

VI. 1 div.

8^{va}

VI. 2 div.

8^{va}

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

55

Die Frau (Sopran)

les er - lau - - - ben kön - - - nen mit ich ih - rem
er mit die - - - sem Na - - - men, den

Sie (Mezzo)

me?
sinn,

Durch die

Der Mann (Tenor)

zu ihr? In ih - rer Nä - he gibt es nur

8^{va}

VI. 1 div.

8^{va}

VI. 2 div.

8^{va}

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

58

Die Frau (Sopran)

Geld,
nie mit ih - - - rem
ver - - - ges - - - sen

Sie (Mezzo)

aus
Ner

Der Mann (Tenor)

8 sie, in

Vle.

61

Die Frau (Sopran)

Geld.
kann.

Sie (Mezzo)

nicht.
ven,

Der Mann (Tenor)

(Ossia: c1)
ih - rer Nä - he be - ginnt der Wahn.

61

VI. I div.

ff
non gliss.

VI. 2 div.

ff
non gliss.

Vle.

ff
Viola sola
senza sord.
pos. norm.

Vc. div.

ff
non gliss.

ff
non gliss.

Kb. div.

ff
non gliss.

ff
non gliss.

[illegible]

67

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

Der Mann
(Tenor)

8

67

Fl.

Ob.

Kl. 1 in Bb

Kl. 2 in Bb

Fg.

8va

VI. 1 div.

8va

VI. 2 div.

8va

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

Haus - - - hül - - - te - - - rin ei - - - nes
das - - - sind - - - die - - - sicht - - - ba - - - ren

70

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

Der Mann
(Tenor)

Man - - - - - nes zu sein,
Nie - - - - - der la - - - - - gen

70

Fl.

Ob.

Kl. 1 in Bb

Kl. 2 in Bb

Fg.

70

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

73

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

Der Mann
(Tenor)

nur
in

weil
ei - - - - -

man
ner

ihn
to - - - - -

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Vl. 1 div.

Vl. 2 div.

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

Sprechgesang (exaltiert, ggf. eine Oktave höher, auf jeden Fall gut hörbar)

76

Die Frau (Sopran)

Ein - mal bin ich ver - - - - - hei - ra - tet ge - - - we - - - - sen. Ein - mal und
 Wenn das Ge - ständ - nis ab - ge - legt war, ich ver - ur - teilt

Sie (Mezzo)

liebt, das fin - - - - - de ich
 ial, das ge - - - - - sun - - - - den

Der Mann (Tenor)

8

Fl.

Ob.

Kl. 1 in Bb

Kl. 2 in Bb

Fg.

8va

VI. 1 div

VI. 2 div

Vle.

Vc. div.

Kb. div.

sord. via

Die Singstimmen "instrumental" in den Gesamtklang integrieren.

79

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

nie
zu

wie
lie

das
letz
Welt.

79

Fl.

Ob.

Kl. 1 in Bb

Kl. 2 in Bb

Fg.

79

VI. 1 div.

8^{va} non gliss.

8^{va} non gliss.

8^{va} non gliss.

8^{va} non gliss.

VI. 2 div.

8^{va} non gliss.

8^{va} non gliss.

Vc. div.

non gliss.

non gliss.

Kb. div.

non gliss.

non gliss.

82

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

82

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

85

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

Ossia: rhythmisch approximativ

te.

85

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

88

Die Frau
(Sopran)

der.
hen.

Sie
(Mezzo)

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

91

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

8^{va}

94

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

8^{va}

97

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vc. div.

Kb. div.

Ich sehe

(Schmettert sein Whisky-Glas gegen die Wand, bleich vor Erregung, brillenlos, die Brille in der Hand. Die Frau ist erschrocken.)

[illegible]

103

Der Mann (Tenor)

Ich bin nicht blind!

Fl.

Ob.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Gr. Tr.

Mit Holzschlägeln *p* *ff*

Tom-Toms

Tamtam

Vc. div.

Kb. div.

trem. *fff*

trem. *fff*

trem. *fff*

trem. *fff*

trem. *fff*

106

Der Mann (Tenor)

A - - - - ber blind vor

Gr. Tr.

G.C.-Schlägel *ff* *p* *f*

Tom-Toms

Tamtam

VI. 1

Vc. div.

Kb. div.

pizz. *ffz*

pizz. *ffz*

pizz. *ffz*

pizz. *ffz*

pizz. *ffz*

109 *ff*

Der Mann (Tenor)

Wut!

vor

Wut!

Fl.

Ob.

Fg.

Gr. Tr.

Tom-Toms

Ich habe alles gesehen

112

Die Frau (Sopran)

(Die Frau wischt ungerührt die Scherben zusammen.)

Der Mann (Tenor)

Fl.

Ob.

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Gr. Tr.

Tom-Toms

Stets gestoßen, etwas holperig

f

Stets gestoßen, etwas holperig

f

Stets gestoßen, etwas holperig

f

Stets gestoßen, etwas holperig

f

Stets gestoßen, etwas holperig

f

mf < ff mf ff mf mf < ff

115

Der Mann
(Tenor)

Intensiv und leise gesprochen.
Kalt berechnend, hämisch und heimtückisch.

Er
(Bariton)

Ich ha - be al - les ge - se - - - hen!

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

118

Der Mann
(Tenor)

se ge ge - se - hen!

(Schäumend vor Wut stößt er mit Fußtritten die Sessel um.)

Er
(Bariton)

Wie Wie du

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

121

Der Mann
(Tenor)

Al - - - les A

Er
(Bariton)

Wie du mich be - tro - gen ha hast!

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

124

Der Mann (Tenor)

(Haut auf den Tisch.)

Al - les,

al - les!

Er (Bariton)

du

be - - - tro - - - gen

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tom-Toms

127

Er (Bariton)

hast!

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tom-Toms

Verrat (Hast du nicht gesagt)

Anmerkung für den Dirigenten: sehr weicher Streicherklang im Gegensatz zum anklagenden Gesang.

127

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

Verhalten, sanft, weich

loco

mp

Verhalten, sanft, weich

loco

mp

Verhalten, sanft, weich

mp

Verhalten, sanft, weich

mp

Verhalten, sanft, weich

mp

130

Die Frau (Sopran)

mf

Ver - rat. du

Hast

rat. du

Das Gan - - - ze

nicht ge - sagt:

Es

ei - ne Ver - schwö - - - rung.

ist die Höl - - - le,

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

133

Die Frau (Sopran)

Ei - gent - lich nicht ü - ber - ra - schend.
und wa - rum ich bei ihr blei - be, Ein - mal hat das kom - men müs - - -
das wird kei - ner ver - ste - - -

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

(p)

(p)

(p)

(p)

(p)

136

Die Frau (Sopran)

sen.
hen?

Halb gesprochen

mp

Ich möch - te im In - ner - sten ver - ra - - - ten sein.
Mich er - schreckt nur, daß du noch im - mer da bist

Gesungen

f

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

(*mp*)

(*mp*)

(*mp*)

(*mp*)

(*mp*)

139

Die Frau (Sopran)

Ich lech - ze nach Ver - - - rat.
und daß ich dich an - sehn muß, Je - sus hat den Ver - rat be - - -
wäh - rend die letz - ten Se - kun -

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

mp

142 *f cresc. poco a poco al*

Die Frau (Sopran)

stellt, um in der Welt Ich wer - zu sein ... Ich nichts mehr

den kom-men. Ich bald

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

cresc. poco a poco al

(mf)

(mf)

(mf)

(mf)

(mf)

cresc. poco a poco al

145

Die Frau (Sopran)

Ich - - - - - ze nach Ver - - - - -

sein. War's zu En - - - - -

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

(f)

(f)

(f)

(f)

(f)

(f)

148 *ff*

Die Frau (Sopran)

rat. de.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

(sempre ff)

(sempre ff)

(sempre ff)

(sempre ff)

(sempre ff)

(sempre ff)

(Er will auf sie zugehen, um sie zu trösten, oder um sie nochmals in die Arme zu nehmen. Doch sie wendet sich ab und reißt sich los. Den Abschluß dieser Szene bildet die Pausen-Fermate in Takt 159.)

151

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

154

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

157

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

160 *con sord.
sehr weich*

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

ppp

*con sord.
sehr weich*

ppp

*con sord.
sehr weich*

ppp

*con sord.
sehr weich*

ppp

*con sord.
sehr weich*

ppp

163

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

G.P.

sord. via

G.P.

sord. via

G.P.

sord. via

G.P.

G.P.

166 (Stets die adäquaten Schlägel verwenden.)

Kl. Tr.

leicht

mp

Tamtam

weich

mp

169

Gr. Tr.

Tamtam

Gong

mp

p

172

Kl. Tr.

Tamtam

Gong

Becken

mp

mp

175

Gr. Tr.

Tamtam

Gong

mp

p

Die Liebe (*Rühr mich nicht mehr an*)

178

Die Frau (Sopran)

Gr. Tr.

Tamtam

Gong

con sord. trem.

ppp

con sord. trem.

ppp

con sord. trem.

Kb.

a due

ppp

p

Die
Rühr

Lie
mich

- - -

be
nicht

hat
mehr

(Auf jedem Trem.-Tonwechsel stets poco Akzent.)

181

Die Frau (Sopran)

mich
an.

nur
Ko

- - -

mit
(o)mm

mei
mir

3

3

3

Vc. div.

Kb.

184

Die Frau (Sopran)

nem nicht Wahn ver zu - - - - - eint. nah.

Vc. div.

Kb.

187

Die Frau (Sopran)

mf Ein Traum - - - - - *f* schreck bei *p* Tag. sein.

Ich würd Zun - - - - - der

Vle.

Vc. div.

Kb.

senza sord.

pp

sub. non trem.

sub. non trem.

sub. non trem.

190

Die Frau (Sopran)

Vle.

Vc. div.

Kb.

Eigentlich kein Quartett
(Abgesang-Arien als Quodlibet)

Während dem ganzen Teil mit den Solostimmen (bis zum Beginn des Quartetts) muß die Textverständlichkeit trotz der Instrumentalbegleitung stets unbedingt gewahrt bleiben.

193

Der Mann
(Tenor)

(Sie gehen auseinander.)

Für mich be - - - -

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vle.

Vc. div.

Kb.

al niente

al niente

al niente

al niente

al niente

martialisch
ff sempre
martialisch
ff sempre
martialisch
ff sempre
martialisch
ff sempre
martialisch
ff sempre

196

Der Mann
(Tenor)

ginnt ein an - - - - de - - res Le - - - - ben.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

199

Der Mann
(Tenor)

Wa - rum ist es im - mer

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

202

Der Mann
(Tenor)

heu - - - - - te? Wa - rum hat - - - - te

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

205

Der Mann
(Tenor)

es denn sein müs - - - - - sen?

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

208

Der Mann
(Tenor)

Es hat kei - nen Sinn, daß

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Der Mann (Tenor)

211

8

man sich wie - - - - - der - sieht, und ich möch - te dich wie -

Hrn. in F

211

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Der Mann (Tenor)

214

8

Ossia: der - - - - - se - - - - - hen. *dim.*

Er (Bariton)

Ich möch -

Hrn. in F

214

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Er (Bariton)

217

te nicht in

Fl.

217

dolce
mf sempre

Ob.

dolce
mf sempre

Kl. 1 in Bb

dolce
mf sempre

Kl. 2 in Bb

dolce
mf sempre

Fg.

dolce
mf sempre

220

Er (Bariton)

der Welt sein.

f

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

223

Er (Bariton)

Al - - - - - lein und jen - - - - - seits

mf

223

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

muta in Baßklarinette in B $\flat$

226

Er (Bariton)

der Zeit will

226

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

muta in Klarinette in B $\flat$

229

Die Frau (Sopran)

Er (Bariton)

ich sein.

Geh!
Geh!

Du
Tu

229

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

229

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

trem. "emotional"

mp *f*

244 *mp* *dim.*

Die Frau (Sopran)

tro - - - - gen.
letz - - - - tes Mal.

Sie (Mezzo)

ff Ich
Ich

mf weiß
oh - - - - - ne

pp nicht,
Schmerz.

Gr. Tr.

Tom-Toms

Tomtom-Schlägel (mittel)

ff *mf*

VI. 1 div.

244 *ff* *8va*

VI. 2 div.

ff *8va* *non trem.*

247 *weich* *mp* *3* *3*

Sie (Mezzo)

was
Wa - - - - - - - - - - - re

Gr. Tr.

pp

Tom-Toms

Große Trommel-Schlägel (weich)

p *mp*

250

Sie (Mezzo)

ich

los
oh - - - - - ne

ist.
mich.

Kl. Tr.

pp

Tom-Toms

Kleine Trommel-Schlägel (hart)

f

Tomtom-Schlägel (mittel)

mf

253

Sie (Mezzo)

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Für mich be - - - -

Ich möch -

253

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

martialisch

ff sempre

martialisch

ff sempre

martialisch

ff sempre

martialisch

ff sempre

martialisch

ff sempre

Gr. Tr.

Große Trommel-Schlägel (weich)

pp

Tom-Toms

ff

256

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

ginnt ein an - - - - de - - res Le - - - - ben.

te nicht in

256

Fl.

Ob.

Kl. 1 in Bb

Kl. 2 in Bb

Fg.

dolce

mf sempre

dolce

mf sempre

dolce

mf sempre

dolce

mf sempre

dolce

mf sempre

256

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

259

Die Frau
(Sopran)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

259

259

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

Wa - rum ist es im - mer

der Welt sein.

Gehl
Gehl

265

Die Frau (Sopran)

liebt.
weh.

Der Mann (Tenor)

es denn sein müs - - - - - sen?

Er (Bariton)

der Zeit will

All
Sprich

die - - - - - se
nicht - - - - - mehr

265

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

muta in Klarinette in B $\flat$

265

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

265

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

trem.

mp

f

non trem.

mp non cresc.

271

Die Frau (Sopran)

rel

mf Du hast mich

mp weich was Wa - - - - - re ich

Sie (Mezzo)

3

Der Mann (Tenor)

man sich wie - - - - - der sieht, und ich möch - te dich wie -

271

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

271

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

Kleine Trommel-Schlägel (hart)

pp

f

271

VI. 1 div.

mp *f*

VI. 2 div.

mp *f*

Vle. div.

mp *f*

Vc. div.

mp *f*

Kb. div.

mp *f*

Ossia: Vle. non div., je nach dynamischer Balance zu Vc. und Kb.

Bogen auf der Saite stoppen

tall. *non trem.* *ff*

Bogen auf der Saite stoppen

tall. *non trem.* *ff*

Bogen auf der Saite stoppen

tall. *non trem.* *ff*

Bogen auf der Saite stoppen

tall. *non trem.* *ff*

Bogen auf der Saite stoppen

tall. *non trem.* *ff*

274

Die Frau (Sopran)

be - kein

tro - letz - tes - gen. Mal.

mp

dim.

Sie (Mezzo)

los oh - - - - - ne

ist. mich.

Der Mann (Tenor)

Ossia

der - - - - - se - - - - - hen.

dim.

274

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

274

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

Große Trommel-Schlägel (weich)

pp

Tomtom-Schlägel (mittel)

mf

ff

274

VI. 1 div.

8^{va} non trem.

ff

8^{va} non trem.

ff

8^{va} non trem.

ff

8^{va} non trem.

ff

VI. 2 div.

8^{va} non trem.

ff

277

Fl. *sempre marcatisss.* (In der UA-Fassung von 2004 ist die Flöte T. 277-303 eine Oktave tiefer gesetzt.)
sempre f

Ob. *sempre marcatisss.*
sempre f

Kl. 1 in B $\flat$ *sempre marcatisss.*
sempre f

Kl. 2 in B $\flat$ *sempre marcatisss.*
sempre f

Fg. *sempre marcatisss.*
sempre f

Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

277

Hrn. in F *sempre marcatisss. cuivré*
sempre f

Trp. in C *sempre marcatisss. cuivré*
sempre f

Pos. 1 *Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.*
sempre marcatisss. cuivré

Pos. 2 *sempre f*
Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.
sempre marcatisss. cuivré

Tba. *sempre marcatisss. cuivré*
sempre f
Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

277

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

277

VI. 1 div. *sempre martellato*
sempre f

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div. *sempre martellato*
sempre f

Kb. div. *sempre martellato*
sempre f

279

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

279

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

279

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

279

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

sempre martellato

sempre f

sempre martellato

sempre f

sempre martellato

sempre f

281

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

8^{va}.....

281

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

281

VI. 1 div.

8^{va}..... loco

VI. 2 div.

Vle. div.

sempre martellato

sempre f

Vc. div.

Kb. div.

Unmittelbare Tonwiederholungen haben stets die gleiche Tonhöhe.

283

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

283

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

283

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

sempre f

283

Vi. 1 div.

Vi. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

285

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

285

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

sempre f

sempre f

8va

8va

287

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

287

8va

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

289

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

289

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

289

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

289

Vi. 1 div.

Vi. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

291

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

291

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 291 and 292. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 in B-flat (Kl. 1 in B $\flat$), Clarinet 2 in B-flat (Kl. 2 in B $\flat$), Bassoon (Fg.), Horn in F (Hrn. in F), Trumpet in C (Trp. in C), and two positions of Trombone (Pos. 1, Pos. 2). The brass section includes Trombone (Tba.). The percussion section includes Kettle Drum (Kl. Tr.), Gong (Gr. Tr.), and Tom-Toms. The string section is divided into Violins 1 and 2 (VI. 1 div., VI. 2 div.), Violas (Vle. div.), Cellos (Vc. div.), and Double Basses (Kb. div.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 291 shows various melodic and harmonic entries for the woodwinds and strings, while measure 292 features more active passages for the brass and woodwinds.

293

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

293

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

293

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

293

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

295

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

295

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

295

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

295

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

297

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

297

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

297

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

297

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

299

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

This system contains five staves for woodwinds and strings. The Flute (Fl.) staff is mostly silent. The Oboe (Ob.) and Clarinet 1 (Kl. 1 in B $\flat$) staves have melodic lines starting in measure 299. The Clarinet 2 (Kl. 2 in B $\flat$) and Bassoon (Fg.) staves have lower, more sustained lines. The system concludes with a double bar line at the end of measure 300.

299

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

This system contains five staves for brass instruments. The Horn in F (Hrn. in F) and Trombone (Tba.) staves have melodic lines. The Trumpet in C (Trp. in C) and Poses 1 and 2 (Pos. 1, Pos. 2) have more active, rhythmic parts. The system concludes with a double bar line at the end of measure 300.

299

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

This system contains three staves for percussion. The Keyboard Percussion (Kl. Tr.) and Gong/Tam-tam (Gr. Tr.) staves have complex, rhythmic patterns. The Tom-Toms staff has a simpler, more sustained pattern. The system concludes with a double bar line at the end of measure 300.

299

Vi. 1 div.

Vi. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

This system contains six staves for string instruments. The Violin 1 (Vi. 1 div.) and Violin 2 (Vi. 2 div.) staves have melodic lines. The Viola (Vle. div.) and Violoncello (Vc. div.) staves have lower, more sustained lines. The Keyboard (Kb. div.) staff has a complex, rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line at the end of measure 300.

301

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Eg.

301

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

301

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

301

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

This musical score page contains measures 301 and 302 of a symphony. The instrumentation includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinets 1 & 2 in B-flat, Bassoon, Horn in F, Trumpet in C, and Trombones 1 & 2), brass (Tuba), percussion (Kettledrums, Snare Drum, Tom-Toms), and strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Double Bass). The score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). Measure 301 begins with a key signature change from one flat to two flats (B-flat major to D minor). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. Measure 302 continues the melodic development with some instruments playing sustained notes or rests.

303

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Eg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

303

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 303 and 304. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet 1 in B-flat (Kl. 1 in B $\flat$), Clarinet 2 in B-flat (Kl. 2 in B $\flat$), English Horn (Hrn. in F), Trumpet in C (Trp. in C), Horn 1 (Pos. 1), Horn 2 (Pos. 2), and Trombone (Tba.). The percussion section includes Keyboard Percussion (Kl. Tr.), Gong (Gr. Tr.), and Tom-Toms. The string section is divided into Violins 1 and 2 (VI. 1 div., VI. 2 div.), Viola (Vle. div.), Violoncello (Vc. div.), and Keyboard (Kb. div.). Measure 303 shows various melodic and harmonic entries across the sections. Measure 304 continues the development with more complex textures and dynamic markings.

305

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

305

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

307

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

307

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

307

308

309

Fl.

Ob.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

309

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

309

Kl. Tr.

Gr. Tr.

Tom-Toms

309

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

Beziehungsutopieszene

[illegible]

25

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

(Forts. →)

Der Mann (Tenor)

sim.

Er (Bariton)

sim.

(Für das Publikum unhörbar (und unsichtbar) geflüstert, aber elektronisch um soviel verstärkt, daß es eben knapp verständlich wird. (So daß man nicht sicher ist, ob es sich um eine verständliche Sprache handelt.) ... Nicht gleichmäßig rezitieren, sondern abgeschackt, aperiodisch, gehetzt und künstlich stammeln. Silben/Phoneme mit Verlängerungsstrich etwas länger dehnen. Jeden Konsonanten einzeln anstoßen und absetzen.) ... siehe Vorwort

Chß_ntr,rß_chrbndstnlmddzdrdnrrnnSpch;ß_chknrfmbndknGschngnkn,nmntzsn dbrchrdmllm,dß_chgschdsllvllndm.DlltmrdrGekndltnmrzkkn,srdssn,lchdrddnStmmrgbn.NdndrnnSpch,ddstntBr,r dchdrmnLbrkrnd „m n S l“ n nn. Ds st n Rt, s ch nch n grt d tzt g fnd h b, nd s st h n B l d ng f_ch.

Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. Und sollte mir der Geschmack an der Welt nie mehr zurückkommen, so wird es sein, weil ich dir und deiner Stimme hörig bin. Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich „meine Seele“ nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich.

25

VI. 1 div.

VI. 2

Vle.

Vc. div.

sim.

Kb.

sim.

33

Die Frau (Sopran)

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

(Forts. →)

33

VI. 1 div.

VI. 2

VI. 2 div.

ppp < mf

Vle.

Vle. div.

ppp < mf

Vc. div.

Kb.

41

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

(Forts. →)

ppp < f

sim.

(Come sopra.)

N t r Br: nn d mr d n L
b rk rst, r d ch dr m n g
st n. M n S l -
Ein alter Brauch: wenn
du mir deine Liebe er-
klärst, werde ich dir
meine gestehen. Meine
Seele -

41 *Sehr weich*

Fl.

ppp < f (Stets allmählicher Einschwingvorgang mit anschließend gehaltener Lautstärke.)

sim.

B.-Kl. 1 in B $\flat$

Sehr weich

sim.

ppp < f (Stets allmählicher Einschwingvorgang mit anschließend gehaltener Lautstärke.)

B.-Kl. 2 in B $\flat$

Sehr weich

sim.

ppp < f (Stets allmählicher Einschwingvorgang mit anschließend gehaltener Lautstärke.)

41

VI. 1 div.

ppp < f

sim.

VI. 2 div.

ppp < f

sim.

Vle. div.

ppp < f

sim.

Vc. div.

ppp < f

sim.

Kb.

ppp < f

sim.

49

Die Frau
(Sopran)

sim.

Sie
(Mezzo)

(Forts. →)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

(Come sopra.)

Mn Gst, ch bn wn sn g vr L b z dr, nd w tr st nichts. Ds st dr N
 fing nd ds N d, ds L ph nd M g g ...
 Mein Geist, ich bin wahnsinnig vor Liebe zu dir, und weiter ist
 nichts. Das ist der Anfang und das Ende, das Alpha und Omega ...

49

Fl.

B.-Kl. 1
in B $\flat$

B.-Kl. 2
in B $\flat$

49

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb.

Die Frau
(Sopran)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Fl.

Ob.

B.-Kl. 1
in B $\flat$

B.-Kl. 2
in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tamtam

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb.

Kb. div.

57

(Forts. →)

Blech, Oboe und Fagott sollen mit dem Streicherklang "verschmelzen".

(Immer Mehrklänge spielen.)

ppp < ff

ff

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ff

sempre con sord.

ff

sempre con sord.

ff

sempre con sord.

ff

sempre con sord.

ff

sempre con sord.

ff

p / mp < poco > sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

ppp < ff

sim.

- 89 -

ppp < ff

sim.

Die Singstimmen stets "instrumental" in den Gesamtklang integrieren. Nicht solistisch.
Mit halb geöffnetem Mund

Die Frau (Sopran)

Die Singstimmen stets "instrumental" in den Gesamtklang integrieren. Nicht solistisch.
Mit halb geöffnetem Mund

Der Mann (Tenor)

Fl.

Ob.

B.-Kl. 1 in B $\flat$

B.-Kl. 2 in B $\flat$

Fg.

Hm. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Tamtam

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

70

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

(Asynchron, jeder für sich.)

Ch l b. Nd ch bn ß r mr. Ch br mn bs n m n Ng w d vr L b nd vr br nn d Zt z L b, n dr r hr sn wrd nd nch
neht hr st. Ch bn g sm lt b r dn g n blch hn s bs n m n l tztn nd l b hn.
*Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit
zu Liebe, in der er hier sein wird und noch nicht hier ist. Ich bin gesammelt über den Augenblick hinaus
bis in meinen letzten und liebe ihn.*

70

Fl.

Ob.

B.-Kl. 1
in Bb

B.-Kl. 2
in Bb

Fg.

70

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

70

Tamtam

70

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

76

Die Frau
(Sopran)

Sie
(Mezzo)

(Forts. →)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

(Forts. →)

die Bläser-Sextole
leicht und unbetont nehmen

76

Fl.

Ob.

B.-Kl. 1
in B $\flat$

B.-Kl. 2
in B $\flat$

Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

76

Tamtam

76

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

81 *attacca*

B.-Kl. 1
in B $\flat$

B.-Kl. 2
in B $\flat$

VI. 1 div.

VI. 2 div.

Vle. div.

Vc. div.

Kb. div.

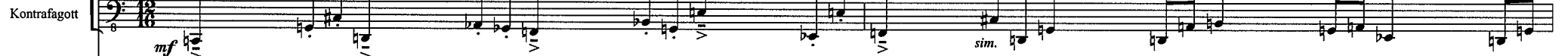
81 82 83 84 85

Eifersuchtsszene

$\text{♩} = 80$

12
16

1. (Aufteilung, falls diese Szene mit zwei Kontrafagotten alternierend gespielt wird.)
Die Achtel stets ein wenig quäkend gepreßt ("mäh").



Mein Name sei Gantenbein

(sempre attacca) $\text{♩} = 60$ (Allein, mit Blindenbrille und Stock.) *mf-f*

Der Mann (Tenor) 18 Mein

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

2

Der Mann (Tenor) 20 Na - - - - me sei 2. Gan - - ten - bein. Ich stel - le mir vor:

K.-Fg.

Der Mann (Tenor) 23 mein Le - - - - - ben mit 1. ei - ner Frau,

K.-Fg.

Der Mann (Tenor) 26 die ich lie - - - - - be und da - her glau - ben las - se,

K.-Fg.

Der Mann (Tenor) 29 2. ich sei blind; un - ser Glück

K.-Fg.

Der Mann (Tenor) 32 in - - - fol - - - ge - - - des - - - sen. 1. 12 16

K.-Fg.

$\text{♩} = 80$ Filmmusik

(Im Hintergrund läuft ein Film. Man sieht, wie die Frau mit einem anderen Mann herumschmüst und sich mit ihm erotisch vergnügt. Der Mann steht allein (mit Blindenbrille und Blindenstock) davor.
Ossia: Statt in einem Film kann die erotische Szene beispielsweise auch hinter einem halbtransparenten Vorhang live gespielt werden.)

Picc. *mf come sopra*

Ob. *mf come sopra*

K.-Fg. *come sopra*

Hrn. in F *mp come sopra*

Trp. in C *f come sopra*

36

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

2.

39

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

1-3 Durchgänge ad lib., je nach Film.

41

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Picc.

K.-Fg.

Trp. in C

Kb.

$\text{♩} = 120$

Sie betrügt mich

mf Sie be - - -

mf Ein

mf

mf *> sempre*

pizz.

p

43

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Picc.

Hrn. in F

Trp. in C

Kb.

trügt mich. Sie

dum - - - mes Wort. Ein

3 3 3 3

5

weiß nicht, daß

3 3 5 3

5

dum - mes Wort. Ein dum -

immer sehr weich

mp

46

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Picc.

Hrn. in F

Trp. in C

Kb.

ich es se - - - he. Nie wer - - -

mes Wort. Ein dum - - - mes

49

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Picc.

Trp. in C

Kb.

de ich fra - - - gen, wer

Wort. Es ist im - - - mer der - - - sel - - - be.

52

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Picc.

Hrn. in F

Trp. in C

Kb.

Es ist im - - - mer an - - - de - - - re

der - - - sel - - - be. Es ist

55

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Picc.

Hrn. in F

Trp. in C

Kb.

Herr ist. Ein Glück, daß je - - - mand

im - - - mer der - - - sel - - - be. Es

Ossia

58

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Picc.

Trp. in C

Kb.

sich für mei - ne Lieb -

ist im - mer der - sel -

61

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Hrn. in F

Trp. in C

ste wehrt, wenn ich nicht

be. Im - mer der - sel -

64

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Hrn. in F

Trp. in C

Tba.

da - bei bin. Ich se - he die bei -

be. Ich se - he die bei -

cuivré

f

67

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Trp. in C

Tba.

den wie im Film.

den wie im Film. Ich se - he die

70

Der Mann (Tenor)

Ich lie - - - be das War - ten auf

Er (Bariton)

bei - - - den wie im Film.

Hrn. in F

Trp. in C

VI. 1

VI. 2

pizz. *f* *8va*

73

Der Mann (Tenor)

zan - - - ke nicht. Ich weiß, daß ich

Er (Bariton)

Es sind die klei - - - nen

Hrn. in F

Trp. in C

VI. 1

VI. 2

8va

76

Der Mann (Tenor)

der glück - lich - - - ste Lieb - - - ha - - -

Er (Bariton)

Recht - - - ha - - - be - - - rei - en, die ei - - - ne gro -

Picc.

Trp. in C

Kb.

pizz. *p*

79

Der Mann (Tenor)

ber bin. Hof - - - fent - - - lich wer - de ich

Er (Bariton)

ße Lie - - - be zer - - -

Picc.

Kl. 1 in B $\flat$

Kl. 2 in B $\flat$

Kontrabaßklarinette muta in Klarinette in B $\flat$

mf *tenuto* *marc.* *marc.*

Hrn. in F

Trp. in C

Kb.

Ossia *8va*

82 *5 5 5* *3 3*

Der Mann (Tenor) *nie ei - fer - süch - tig.*

Er (Bariton) *mür - ben. zer - mü - ben.*

Picc.

Kl. 1 in B $\flat$ *marc. f tenuto marc.* Klarinette in B $\flat$ muta in Kontrabaßklarinette

Kl. 2 in B $\flat$ *marc. f tenuto marc.* Klarinette in B $\flat$ muta in Kontrabaßklarinette

Hrn. in F

Trp. in C

VI. 1 *arco f 5 3*

VI. 2 *arco f 5 3*

Vle. *arco f 5 3*

Vc. *arco f 5 3 pp*

Kb. *arco pp*

Ein Mann liebt eine Frau (*Mir scheint*)

85 $\text{♩} = 60$ (Gesprochen:) Ein Mann liebt eine Frau, diese Frau liebt einen andern Mann, der erste Mann liebt eine andere Frau, die wiederum von einem andern Mann geliebt wird, eine durchaus alltägliche Geschichte, die nach allen Seiten auseinander geht – (Gesprochen:) *Mir scheint, daß seine Ruhe davon herrührt, weil ich ein zu unwichtiges und bekanntes Ich für ihn bin, als hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung.*

Sie (Mezzo) *colla parte*

Vc. *colla parte* Ca. 5 Durchgänge

Kb. *colla parte* Ca. 5 Durchgänge

Hoffentlich falle ich nie aus der Rolle

87 *7 6 5 7 5*

Der Mann (Tenor) (Gesprochen:) Hof - fent - lich fal - le ich nie aus der Rol - le. Was

Ossia für Steeldrum: Gramorimba

Steel Dr. *mf*

90 *5 7 7*

Der Mann (Tenor) hilft Se - hen! Wenn sie wuß - te, daß ich se - he,

Steel Dr.

93 *7 10:7*

Der Mann (Tenor) sie wür - de zwei - feln an mei - ner Lie - be, und es wä - re die Höl - le,

Er (Bariton) sie wür - de zwei-feln an mei-ner Lie-be,

Steel Dr.

96

Der Mann (Tenor) ein Mann und ein Weib, a - ber kein Paar; erst das Ge - heim - nis, das

Er (Bariton) die Höl - le, das Ge - heim - nis,

Steel Dr.

99

Der Mann (Tenor) ein Mann und ein Weib vor - ein - an - der hü - ten, macht sie zum Paar.

Steel Dr.

12/16

$\text{♩} = 80$

(Die Frau im Film verabschiedet sich vom anderen Mann. Beide gehen aus dem Bild. Der Film erlischt.)

102

Picc. *mf come sopra*

Ob. *mf come sopra*

Steel Dr.

Die Streicher gesamthaft immer folgendermaßen artikulieren:

etc.

VI. 1 *mf*

VI. 2 *mf*

Vc. *mf*

Kb. *arco mf*

104

Picc.

Ob.

VI. 1 *loco*

VI. 2

Vle. *mf*

Vc.

Kb.

Ich bin ein Narr

Er (Bariton) *f* 114 Ich bin ein Narr und weiß es. Ih - - - - re Frei - - -

Ob. *mf come sopra*

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

Er (Bariton) 117 heit ge - hört zu ih - - - - rem Glanz. Die Ei - fer -

Ob.

K.-Fg. 2.

Hrn. in F *sim.*

Trp. in C *sim.*

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

120

Er (Bariton)

sucht ist der Preis von mei - ner Sei - te;

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

123

Die Frau (Sopran)

Ich bin eine unabhängige Frau
(Der Tag unserer ersten Begegnung)

(Kommt hinzu.)

Er (Bariton)

ich be - zah - - - le ihn voll.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

126 *mf*

Die Frau (Sopran)

ne un - ab hän - gi - ge Frau. Weit ab von der bür - ger - - li -
rer er - sten Be - geg - - nung: ein lee - - rer o - der aus - - ge -

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

129 *f* *mp*

Die Frau (Sopran)

chen E - - he. Die E - he ist ja auch nur ei - ne
raub - ter Tag, an dem ich mich nicht ge - wehrt ha - be

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

132

Die Frau (Sopran)

ver - kauf - te Un - ab - hän - - - - - gig - - - - - keit.
und et - was ge - - - - - sche - - - - - hen ließ.

Ob.

K.-Fg.

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

135

Er (Bariton)

(Gesprochen:) Manchmal scheint mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Kriegs, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.

Ob.

K.-Fg.

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Gr. Tr.

colla parte

mp

[Ca. 11 Durchgänge]

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

(♩ = 80)

12
16

138

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Xyl.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

140

Ob.

K.-Fg.

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Xyl.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

143

Ob.

K.-Fg.

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Xyl.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

146

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Xyl.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

$\text{♩} = 60$ Ich schließe die Augen
(Und ich kann nicht mehr schlafen)

149

Sie (Mezzo)

Ob.

K.-Fg.

Xyl.

Gr. Tr.

3/4

mp

Ich
Und

152

Sie (Mezzo)

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vl. 1

Vl. 2

Vle.

Vc.

Kb.

schlie - - - - - ße die Au - gen
ich kann nicht mehr schla - fen, wie wenn das so das Kind, - - -

155

Sie (Mezzo)

geht. *das Was ge - sagt hat, es die schlie - ße die*

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

158

Sie (Mezzo)

Au - - - gen *jetzt, da - mit 7 die Fin - ster - nis*
 ten an. *Es ist sinn - - - los, 7 mit Dir zu re - den. 7*

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

161

Sie (Mezzo)

der Nacht nicht in sei - ne Au - gen fal - - le und die Was Au - gen aus -
 Ich ha - - - be zu sehr ge - lit - ten, ich weiß nichts mehr. Was willst Du mir

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

164

Sie (Mezzo)

lö - - - re - den? *p* Ich war - sche ... *f* Ich ein -
 ein - - - re - den? Ich war nie

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Vi. 1

Vi. 2

Vle.

Vc.

Kb.

167

Sie (Mezzo)

weiß nicht, was ich
ver - stan -

Ob.

K.-Fg.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

170

Sie (Mezzo)

ma - chen soll. den.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

4

Gantenbein (Ihr mit eurer Eifersucht [Rache-Arie])

179 $\text{♩} = 120$ *mf-ff colla parte*

Die Frau (Sopran)

Gan - mit - ten - bein, seit du nicht mehr den Blin - den spielt, bist du
Ihr mit eu - rer Ei - fer - sucht auf mehr eu - re Frau - en, mit eu - rer hoch -

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Xyl. *sempre legato*

mp-f colla parte

181

Die Frau (Sopran)

un - mög - lich. Ein Nach - sicht E - kel. Du bist ver - rückt.
mü - ti - gen gen Nach - sicht eu - rer Ty - ran nei,

Xyl.

183

Die Frau (Sopran)

Wie kann ein Mann so bei ö - de wer - den! Nichts
eu - rem Schutz zu - Mann chen eu - ren Frau - en, ihr

Xyl.

185

Die Frau (Sopran)

wird sein, eu - rem Herr Wirt - gott im Him - mel, ü - ber - haupt nichts!
mit eu - rem schaffs - geld und eu - ren ge - mein - sa - men

Xyl.

187

Die Frau (Sopran)

Und es ist auch nichts ge - sen we - sen, nichts ge - we - ten
Gu - te nacht - ge - sen, die - sen Stür - kun - gen, dem Recht - be - hal - ten

Xyl.

189

Die Frau (Sopran)

ge - gen drau - sen. Was ihr mit kann - ren ich hilf - da los für - kann -
gen drau - sen. Was ihr mit kann - ren ich hilf - da los für - kann -

Xyl.

191

Die Frau (Sopran)

daß ten, mir hilf - los zer - streu - ten ein Um Ir - rer be - geg -
ten, mir hilf - los zer - streu - ten ein Um Ir - rer be - geg -

Xyl.

193

Die Frau (Sopran)

net? Ich will die sen muß Ich - la - ren
gen. net? Ich will die sen muß Ich - la - ren

Xyl.

195

Die Frau (Sopran)

nicht se - hen, wer - de sei - ne De - pe - schen so - fort in Fet - zen zer -
Ihr se - hen, wer - de sei - ne De - tro - gen en. Ver - sucht das nicht mit mir.

Xyl.

197 *f* *ff* *mf* *mp*

Die Frau (Sopran)

rei Mit mir Ben. nicht! Wie Mit so mir machst nicht! du es

Xyl.

(Ossia ab hier: Glockenspiel)

199 *mf* *f* *p* *mf* *f*

Die Frau (Sopran)

mir Mit so mir schwer? nicht! Nie Mit wie mir der nicht! ein Mit

Xyl.

201 *ff*

Die Frau (Sopran)

Ge - schrei! mir ...

Xyl.

3/4

(♩ = ♩)

♩ = 60

204 3/4 *stets gestoßen* *mf* *f* *sempre non legato* *immer sehr weich* *mp*

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

207 *tenuto* *mf*

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

210

K.-Fg.

Hrn. in F

213

Picc.

K.-Fg.

216

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

219

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

222

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

225

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

228

K.-Fg.

Hrn. in F

Wir wollten (*Es ist immer Krieg*)

231

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

Wir
Ihr

woll
Be

ten,

Kein
Es

234

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

was
Irü

nur
ger

ein - mal
und

Ge
ist

237

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

mög
Ihr

stern,
im

mer

240

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

lich
Be - - - - -

ist:
tro - - - - -

kein
Krieg.

243

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

Das
ge - - - - -

Jetzt...
nen.

Heu - te,
Hier ist

kei - ne,
im mer

Kei - ne
Ihr

246

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

Wie - - - - - der - - - - - ho - - - - -

Be - - - - - trü - - - - - ger,

(kei - ne)
Ge - walt.

Ver - - - - - gan - - - - -

Hier ist

gen - - - - -

im

heit:
mer Kampf.

249

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

lung,
ihr

Wie - - - - - der - - - - -

Be - - - - - tro - - - - -

al
Es ist

252

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

ho - - - - -

ge - - - - -

les
der

ist
e - wi - ge

255

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

K.-Fg.

lung -
nen.

jetzt.
Krieg.

258

K.-Fg.

2.
(f)

arco
détaché

f

arco
détaché

f

arco
détaché

f

arco
détaché

f

261

K.-Fg.

VI. 1

Vc.

264

K.-Fg.

VI. 1

VI. 2

Vc.

Kb.

267

K.-Fg.

VI. 1

VI. 2

Vc.

Kb.

270

K.-Fg.

VI. 1

Vle.

Vc.

Kb.

arco détaché

f

273

K.-Fg.

VI. 1

VI. 2

Vle.

276

K.-Fg.

VI. 1

VI. 2

Kb.

279

K.-Fg.

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

282

K.-Fg.

VI. 2

Vle.

Kb.

285

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

sempre tenuto

mf

stets gestoßen

mp

immer sehr weich

(f)

288

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

sim.

291

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

294

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

297

K.-Fg.

Trp. in C

300

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

303

Picc.

K.-Fg.

Hrn. in F

306

K.-Fg.

309

Picc.

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

muta in Flöte

312

Ob.

K.-Fg.

Hrn. in F

315

Hrn. in F

Ausleitung / Erinnerungsszene 2

Ab hier alle Instrumente tonlos. Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
Anblasloch stets vollständig umschließen.

Flz. (allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

Flöte

Kontrabaßklarinette 1 in B $\flat$

Kontrabaßklarinette 2 in B $\flat$

Kontrafagott

Horn in F

Trompete in C

Posaune 1

Posaune 2

Tuba

Schlagzeug

Violinen I

Violoncelli

Kontrabässe

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 Luft-Klangfarbentriller (starker Klangunterschied), Übergang zu più presto
p sempre
poco

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 Luft-Klangfarbentriller (starker Klangunterschied), Übergang zu più presto
p sempre
poco

Mehrklang-Übersteuerung

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 «sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 Luft-Klangfarbentriller mit starkem Klappengeräuschteil (viel hörbare Luft!)
p sempre
 Flz. (allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 «sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 «sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)
sempre p

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos.
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
Die Kräfte stets so dosieren, daß man pro Phrase in einem Atem durchkommt.
Alle Aktionen stets ins Mundstück (d.h. ins Instrument) hinein blasen, sprechen usw.
 «a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)
p sempre

Große Trommel
 trem.
ff
pp sub.
 pochiss.
sempre p

Großes Glas am Rand gerieben

Großes Becken mit Kontrabaßbogen gestrichen

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos: *sempre sul pont. estr.*
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
 arco tratto, allmählicher Übergang zu legno trem.

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos: *sempre sul pont. estr.*
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
 arco tratto, allmählicher Übergang zu legno tratto
 tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

Ab hier bis Ende Stück stets tonlos: *sempre sul pont. estr.*
Die dynamischen Angaben bezeichnen stets die Aktionsdynamik.
 arco trem., allmählicher Übergang zu legno trem.

div. (übertriebener Bogendruck)

Stille

↓

24

Die Frau
(Sopran)

Der Mann
(Tenor)

Er
(Bariton)

Ich hocke vergeblich. Ich kann es mir nicht vorstellen, wie hier gelebt worden ist, weniger als in Pompeji. ... vielleicht ist es besser, daß ich keine Streichhölzer habe. Es genügt, daß ich es mir vorstelle: wie der Mann, der hier gewohnt hat, ein Streichholz anzündet, wie er's an den Vorhang hält.

24

Fl.

Ob.

Kb.-Kl. 1
in B $\flat$

Kb.-Kl. 2
in B $\flat$

K.-Fg.

Klappengeräusch-Triller (mit viel Luft!) → più presto

nur Luft (hörbare Blasgeräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

nur Luft (hörbare Blasgeräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

nur Luft (hörbare Blasgeräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

nur Luft (hörbare Blasgeräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

nur Luft (hörbare Blasgeräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

24

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Polsterzunge (starkes Lippenvibrieren) (locker/langsam → gepreßt/schnell) → Flz.

Polsterzunge (starkes Lippenvibrieren) (locker/langsam → gepreßt/schnell) → Flz.

Polsterzunge (starkes Lippenvibrieren) (locker/langsam → gepreßt/schnell) → Flz.

24

Schlgz.

Tamtam mit Superball gerieben

24

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

arco trem. sempre

arco trem. alla punta, Übergang zu arco tratto mit mehr Druck und al tallone

arco trem. sempre

arco trem. sempre

35

Die Frau (Sopran)

«sch» «ss» «ss» «sch»

Sie (Mezzo)

Was ist nun eigentlich geschehen in meinem Leben, das zu Ende geht? Ich will nicht einmal meinen Namen hinterlassen, geschweige denn eine Geschichte.
Ich will nicht mehr sein. Ich will nicht mehr hassen, ich will, ich will ... Schläfre mich ein. Sorg für das Ende.

Der Mann (Tenor)

«sch» «f»

Er (Bariton)

(Forts. ➔)

35

Fl.

Luft-Klangfarbentriller (starker Klangunterschied), Übergang zu più presto

poco

sempre f

«sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)

Ob.

ff

k k k t k t k t k p k k k t p k t p t t t

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

sempre f

«a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

K.-Fg.

ff

t t p k p t k t k t k k k t

35

Hrn. in F

nur Luft (hörbare Bläseräusche, allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

f sempre

poco

«a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Trp. in C

«sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)

f sempre

Flz. (allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

sempre f

«a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Pos. 1

Flz. (allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

sempre f

Klappengeräusch-Triller (mit viel Luft!) -> più presto

«a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Pos. 2

Luft-Klangfarbentriller mit starkem Klappengeräuschanteil (viel hörbare Luft!)

f sempre

«sch», Übergang zu «ss» (stimmlos ins Instrument)

«a» -> «o» -> «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Tba.

35

VI. 1

arco trem., Übergang zu legno tratto

f sempre

arco trem., allmählicher Übergang zu legno trem.

poco

VI. 2

arco trem., Übergang zu legno tratto

f sempre

arco tratto, allmählicher Übergang zu legno trem.

Vle.

arco trem., allmählicher Übergang zu legno trem.

sempre f

poco

Vc.

arco trem., Übergang zu legno tratto

f sempre

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

arco trem., Übergang zu legno tratto

Kb.

arco trem., Übergang zu legno tratto

f sempre

arco tratto, allmählicher Übergang zu legno trem.

42

Die Frau (Sopran)

Sie (Mezzo)

Der Mann (Tenor)

Fl.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

K.-Fg.

Hrn. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Schlgzg.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

«ch» «sch» «ch» «f» «ch» «f» «ss» «f» «ss»

(Forts. ➔)

(Sie raucht, schläft ein, die noch brennende Zigarette zündet die Wohnung an.)

«sch» «ch» «sch» «ch» «f» «ch» «f» «ss» «f»

Klappengeräusch-Triller (mit viel Luft!) → più presto

ff *sempre*

o/+-Triller (stoßweise Luft & «sch») → molto/più → meno (Schall-Loch mit der Hand)

poco

Lippen sehr stark zusammenpressen („gequältes Windheulen“), dunkler Klang

f *sempre*

t t t p t k t k p k k p t k k t k t k k t t t p t k t k t p k t k t k t k t p k k k t

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Lippen sehr stark zusammenpressen („gequältes Windheulen“), dunkler Klang

«ss», Übergang zu «sch» (stimmlos ins Instrument)

ff *sempre*

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Lippen sehr stark zusammenpressen („gequältes Windheulen“), dunkler Klang

«ss», Übergang zu «sch» (stimmlos ins Instrument)

ff *sempre*

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Lippen sehr stark zusammenpressen („gequältes Windheulen“), dunkler Klang

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Polsterzunge (starkes Lippenvibrieren) (locker/langsam → gepreßt/schnell) → Flz.

ff *sempre*

Großes Becken gewischt (mit Zweigruten oder Besen oder Bürste), kreisende Bewegung

f *sempre*

arco trem., allmählicher Übergang zu legno trem.

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

ff *sempre*

arco trem., allmählicher Übergang zu legno trem.

arco tratto, allmählicher Übergang zu legno trem.

ff *sempre*

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

ff *sempre*

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

ff *sempre*

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

ff *sempre*

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

ff *sempre*

48

Die Frau (Sopran)

Der Mann (Tenor)

Er (Bariton)

Wenn man aus den finstern und gar nicht kühlen Gräbern wieder ans Licht kommt, blinzeln wir ...

Fl.

Ob.

Kb.-Kl. 1 in B $\flat$

Kb.-Kl. 2 in B $\flat$

K.-Fg.

Hm. in F

Trp. in C

Pos. 1

Pos. 2

Tba.

Schlgz.

VI. 1

VI. 2

Vle.

Vc.

Kb.

«ss», Übergang zu «sch» (stimmlos ins Instrument)

«a» → «o» → «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

sempre *ff*

poco

p

«ss», Übergang zu «sch» (stimmlos ins Instrument)

«a» → «o» → «u» (stimmlos ins Instrument hauchen)

poco

p

Doppelzunge tonlos, presto poss. (tugetuge) → staccatiss. (tigetige) → meno (tagetage)

Flz. (allmähliche Klangfarbenänderungen hell-dunkel)

p

Tamtam gewischt (mit Zweigruten oder Besen oder Bürste), kreisende Bewegung

Großes Glas am Rand gerieben

tratto norm., Übergang zu übertriebenem Bogendruck

arco trem., Übergang zu legno tratto

poco

arco trem., Übergang zu legno tratto

poco

arco trem., Übergang zu legno tratto

poco

arco trem., Übergang zu legno tratto

poco

arco trem. alla punta, Übergang zu arco tratto mit mehr Druck und al tallone

p

55

Er (Bariton)

Alles ist wie nicht geschehen.

(Eine Frau betritt den Raum. Er erhebt sich, beide stehen einander gegenüber, fremd, sehen sich an. Black.)

Ende der Oper

Gantenbein – oder die Absurdität der Existenz

(Erschienen in der Musikzeitschrift „Dissonanz“ # 87, September 2004.)

Das Thema der Oper ist die Beziehung zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann. (In einer Oper muß es ja um die Liebe gehen ...)

Das Libretto habe ich aus ihren beiden Romanen zusammengestellt, in denen sie diese Beziehung literarisch verarbeitet haben: „Mein Name sei Gantenbein“ von Max Frisch und „Malina“ von Ingeborg Bachmann. Und zwar ging es mir nicht darum, im Sinne eines konventionellen Konversationsdramas einfach die Geschichte nachzuerzählen, sondern ich habe versucht, gegenüber der Vorlage eine Perspektive einzunehmen und bewußt jene Stellen auszuwählen, in denen die Verästelungen des individuellen Erlebens der Beziehung ins Zentrum gerückt und aus verschiedenen Sichtweisen heraus beleuchtet wurden (ein Psychodrama der Seelenspiegelungen). Daraus entstanden fiktive Dialoge mit einer tendenziell surrealen Struktur.

Er: „Ich weiß nicht, was geschehen ist ...“ (Gantenbein, S. 17)

Sie: „Es wird einiges nie gewesen sein.“ (Malina. Werke, Bd. III, S. 174)

Das Mißtrauen gegenüber der eigenen Wahrnehmung durchzieht den ganzen Text und steht in kausalem Zusammenhang mit der diesen beiden Schriftstellern wesenseigenen Suche nach ihrer Identität.

Die Problematisierung der Identitätsbildung hat im spätmodernen Lebensumfeld nichts von ihrer Aktualität verloren, sondern hat nur ihre Gewichte verschoben. Wie kann Kunst ihre kritische Autonomie bewahren und weiterhin Visionen einer Gegenwelt entwerfen, ohne gesellschaftlich marginalisiert zu werden? Vielleicht indem sie durch Einmischung in den öffentlichen Diskurs den Stachel des Andersdenkens ins allgemeine Bewußtsein stößt und in emphatischem Sinne durch kompromißlose Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel den Primat der Ökonomie in Frage stellt und damit die Würde des Individuums wiederherzustellen versucht. Kunst nicht als bloße Produktion ästhetischer Valeurs, die sich vom Markt verinnahmen und kontrollieren lassen, sondern als existenzielle Haltung des Widerspruchs und der Herausforderung, die am Begriff des Utopischen festhält und versucht, aus dem postmodernen Sumpf eine Perspektive in die Zukunft hinein zu entwerfen.

Die Textgegenüberstellung führte jedoch zum Skandal, da für die Bachmann-Erben die Beziehung zwischen Frisch und Bachmann offenbar immer noch ein Tabu darstellt. Sie halten Frisch für den Bösewicht, der den Tod von Ingeborg Bachmann verschuldet habe.

Die Weigerung der Bachmann-Erben, die Textrechte freizugeben, führte dazu, daß Ingeborg Bachmann in dieser Oper nicht mit ihrer eigenen Stimme reden und sich verteidigen darf, sondern daß ihre Dialoganteile (bis zu einer allfälligen Textfreigabe) durch den Spiegel und den Gedankenstil von Max Frischs Sichtweise reflektiert und in seiner Diktion formuliert werden, indem diese Passagen nun ebenfalls seinem Buch entnommen sind.

Ironischer Bezugspunkt in diesem Verwirrspiel der Geschichten und Haltungen ist das Prinzip Gantenbein: Die Welt im allgemeinen und das Zusammensein mit einer Frau im speziellen sind nur auszuhalten, wenn man sich blind stellt. (Was aber glücklicherweise auch Gantenbein nicht durchhält, sonst hätte ich ja keine Eifersuchtsszene komponieren können ...) Gleichzeitig wird durch die Ausblendung der optischen Dimension die akustische Wahrnehmung geschärft und die Weltsicht in den Innenraum umgelenkt.

Die nicht-narrative (und in der Chronologie der Ereignisse umgestellte) Handlung, die Reflexionsebene und die erträumte Gegenwelt überlagern sich gleichzeitig in mehreren Zeitschichten, so daß, im Sinne der Aufbrechung des personifizierten Gesangs in alter egos, die gespaltenen Figuren aus verschiedenen Perspektiven heraus sich selber gegenseitig kommentieren können. (Aber nicht in fünf verschiedenen Sprachen, wie dies heute im Musiktheater vielfach üblich ist ...) Dies entspricht meinen musikalischen Vorstellungen einer perspektivischen Musik, in der auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig lineare Verläufe zeitlicher Verdichtung und zeitlicher Dehnung sich voneinander abheben und so zu einer reliefartigen Strukturierung der Wahrnehmung führen.

Die Musik durchläuft auf ihrer Suche nach einem schlichten (jedoch substanziell unterfütterten), unmittelbar berührenden Tonfall und einem starken sinnlichen Ausdruck in spannungsgeladener Dialektik zu kritischer intellektueller Reflexivität einen Prozeß der Verwandlung, von opernhaftem Reagieren auf Textstellen, über die beklemmende Expressivität, wenn die Musik mit objektiver Unbeirrbarkeit über die Katastrophen der Handlung hinwegzieht (z.B. in der Eifersuchtsszene), bis hin zu jenen Stellen, an denen die Musik durch gegenteilige Akzentuierungen und Beleuchtungen die semantischen Implikationen des Textes kontrapunktiert. Ein innerer, verbindlicher Zusammenhang wird dabei durch die Radikalität des obsessiven Insistierens gewonnen.

Dabei galt ein spezielles Augenmerk dem Bestreben, durch algorithmische Verfahren wie Iteration und Rekursion eine einheitsstiftende Grammatik zu entwickeln, indem die Interaktion der Teile des Gesamtsystems auf der Makroebene durch Analogiebildungen auf der Mikroebene gespiegelt wird und zur Emergenz neuer Ordnungsprinzipien und damit zu Erscheinungsformen von Selbstorganisation führt, also auf verschiedenen musikalischen Raum- und Zeitskalen ein ähnliches Muster bilden und daher im Sinne der Selbstähnlichkeit skaleninvariant sind, und somit als Ganzes am dramaturgischen Zeitknoten der Peripetie in ein konträres dynamisches Wirkungsfeld kippen und damit die Fiktionalität von künstlerisch reflektierter Wirklichkeit aufzeigen.

Frisch selbst hat erklärt, es gehe ihm darum, „die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind“.

Die Renaissance des Musiktheaters mag ein Indiz dafür sein, daß der metaphysische Hohlraum, den die technologisch-kapitalistisch dominierte Lebensumwelt in unser Dasein geschlagen hat, die Suche nach Sinn und nach Transzendenz nicht zufälligerweise in einem Medium forciert, in dem einerseits die Musik als Parameter der Erlebniszeit in ihrer Flüchtigkeit metaphorisch die Vergänglichkeit repräsentiert, und andererseits der Mensch als Träger von Ideen und Entwürfen gleichsam symbolisch in seiner Verlorenheit vor die Aporien und Absurditäten der Existenz gestellt wird.

René Wohlhauser

Werkkommentar:**Gantenbein (2002-04)**

Das Thema der Oper sind die verschiedenen Sicht- und Betrachtungsweisen der Beziehung zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann. (In einer Oper muß es ja um die Liebe gehen ...) Geplant war eine Textzusammenstellung aus ihren beiden Romanen, in denen sie diese Beziehung literarisch verarbeitet haben (ein Psychodrama der Seelenspiegelungen): „Mein Name sei Gantenbein“ von Max Frisch und „Malina“ von Ingeborg Bachmann. Diese Stellen habe ich im Libretto zu einer fiktiven Handlung und zu fiktiven Dialogen montiert. Dies führte jedoch zum Skandal, da für die Bachmann-Erben die Beziehung zwischen Frisch und Bachmann offenbar immer noch ein Tabu darstellt. Sie halten Frisch für den Bösewicht, der am Tod von Ingeborg Bachmann schuld sei.

Die Weigerung der Bachmann-Erben, die Textrechte freizugeben, führte dazu, daß Ingeborg Bachmann in dieser Oper nicht mit ihrer eigenen Stimme reden und sich verteidigen darf, sondern daß ihre Dialoganteile (bis zu einer allfälligen Textfreigabe) durch den Spiegel und den Gedankenstil von Max Frischs Sichtweise reflektiert und in seiner Diktion formuliert werden, indem diese Passagen nun ebenfalls seinem Buch entnommen sind.

Ironischer Bezugspunkt in diesem Verwirrspiel der Geschichten und Haltungen ist das Prinzip Gantenbein: Die Welt im allgemeinen und die Frauen im speziellen sind nur auszuhalten, wenn man sich blind stellt. (Was aber glücklicherweise auch Gantenbein nicht durchhält, sonst hätte ich ja keine Eifersuchtsszene komponieren können ...) Die Figur Gantenbein, die sich blind stellt, um die Probleme nicht sehen zu müssen, und die trotzdem ganz genau wahrnimmt, was abläuft, repräsentiert für mich in modellhafter Form die Gespaltenheit des modernen Menschen und ist eine Metapher für uns, die wir täglich sehen, was auf der Welt geschieht, und trotzdem weiterleben, als sähen wir es nicht. Gleichzeitig wird durch die Ausblendung des optischen Sinneseindrucks die akustische Wahrnehmung geschärft und die Weltsicht verändert.

Die Handlung läuft gleichzeitig auf mehreren Zeitebenen ab, so daß die Personen und ihre alter egos aus verschiedenen Perspektiven heraus sich gegenseitig kommentieren können. (Aber nicht in fünf verschiedenen Sprachen, wie dies heute im Musiktheater vielfach üblich ist ...) Dies entspricht meinen musikalischen Vorstellungen einer perspektivischen Musik, in der auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig lineare Verläufe zeitlicher Verdichtung und zeitlicher Dehnung sich voneinander abheben und so zu einer reliefartigen Strukturierung der Wahrnehmung führen.

Dies führt mich zu einem kurzen Überblick über einige Tendenzen im heutigen Musiktheater-Schaffen und zur Situierung meiner Oper darin.

Im heutigen Musiktheater-Schaffen beobachte ich grundsätzlich zwei gegensätzliche Tendenzen:

1. Entweder gehen die Komponisten bewußt traditionell vor, machen narratives Musiktheater, erzählen eine Geschichte nach, mit Dramatik, Theaterdonner und naturalistischen Effekten, und vorallem mit traditionellem Belcanto.
2. Oder sie versuchen um jeden Preis ein Konversationsdrama zu verhindern,
 - (1) indem die Linearität der Handlung aufgebrochen wird (die Chronologie der Ereignisse wird umgestellt),
 - (2) indem die Tradition des personifizierten Gesangs aufgebrochen wird (u.a. durch die Aufsplitterung der Personen in alter egos),
 - (3) indem Texte ohne dramaturgische Qualitäten verwendet werden (philosophische Geschichtshypothesen beispielsweise),
 - (4a) indem die Textunverständlichkeit durch Stottern und Zischen von Sprachpartikeln und
 - (4b) durch simultane Mehrsprachigkeit akzentuiert wird.
 - (5) Dem entspricht dann in der Musik eine der traditionellen Operauffassung entgegenstehende Verinnerlichung und eine (ebenfalls nicht operntypische) hoch-komplexe Ausdifferenzierung.
3. Demgegenüber versuche ich einen dritten Weg zu gehen.
 - (1) Ich behalte einerseits die Textverständlichkeit bei, damit die literarische Sprache erhalten bleibt.
 - (2) Ich habe aber andererseits nicht einfach das Buch von Frisch nacherzählt, sondern ich nehme gegenüber der Vorlage eine Perspektive ein, indem ich bewußt jene Stellen ausgewählt habe, in denen der Beziehungsaspekt ins Zentrum gerückt und beleuchtet wird. (Frischs „Gantenbein“ besteht sowieso nicht aus einer Geschichte im traditionellen Sinne, sondern vielmehr aus einem Aggregatzustand, d.h. aus einer vielfach gegliederten Gemengelage verschiedener aufeinander wirkender Anschauungsweisen und Haltungen gegenüber bestimmten Situationen. Und notabene ist es auch ein frühes Beispiel nicht-linearen Erzählens, was heute bekanntlich hoch im Kurs steht, das hier aber sehr sinnlich daherkommt, und nicht als abstrakte Konstruktion.)
 - (3) Die ausgewählten Stellen habe ich mit entsprechenden Passagen aus den Werken von Bachmann kontrastiert, an denen sie zu den gleichen Motiven (wie Vergänglichkeit oder Eifersucht, Zeit oder zwischenmenschliche Verletzungen) Aussagen macht. Diese Ebene der Wechselwirkungen wird nun nochmals gebrochen, indem diese Stellungnahmen Bachmanns wieder auf Frisch zurückgeworfen und in seinen Worten, d.h. aus seiner Blickrichtung des Erlebten, wiedergegeben werden. Dies widerspiegelt sein Bemühen, nicht in der eigenen Identität verhaftet zu bleiben, sondern sich auch in die entgegengesetzte weibliche Denk- und Auffassungsweise hineinzuversetzen.

Durch diese in ihrer Betrachtungsweise mehrfach abgebogene, mit sich selbst konfrontierte Gegenüberstellung werden die Beziehungsaspekte fokussiert und die Texte gewinnen in verändertem Kontext eine neue Gewichtung und werden dadurch in ihrer Bedeutung gewendet.

Das Resultat sind nur scheinbare Dialoge, bei denen man, äußerlich gesehen, glauben könnte, die Protagonisten würden miteinander reden. Aber bei näherem Hinhören stellt es sich heraus, daß sie aneinander vorbeireden. Es ergibt sich also eine surreale Dialogstruktur.

Diese Dialogstruktur erhält nun noch eine weitere Dimension, indem durch die Überlagerung der Zeitebenen und durch die Aufsplitterung in ihre alter egos sich die Personen in der Distanz zur eigenen Geschichte selbst kommentieren. Somit wird durch Gegenüberstellungen von Aussagen der beiden verdeutlicht, wieso die Beziehung zwischen ihnen nicht gelingen konnte.

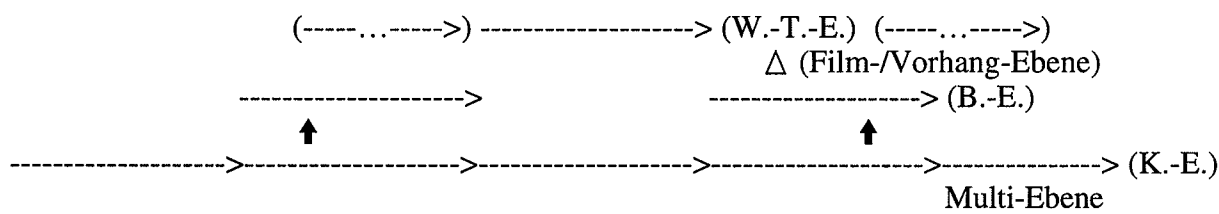
Dies ist die eine Perspektive, die ich gegenüber der Textvorlage einnehme. Eine andere besteht darin, daß, entsprechend dem Konzept der Romanvorlage, Ereignisse aus verschiedenen Sichtweisen heraus dargestellt und kommentiert werden. Damit wird dokumentiert, wie das Erleben gleicher Situationen in unterschiedlicher Weise subjektiv gefärbt bleibt. Es geht dabei aber nicht nur um eine Darstellung der Relativität, sondern auch darum zu zeigen, wie die beiden Protagonisten trotz hohem Reflexionsniveau und ständiger Selbstinfragestellung dem Gefängnis ihrer eigenen Position und ihrer subjektiven Lebenswelt nicht zu entfliehen vermochten und daß deshalb die Beziehung scheitern mußte.

Musikalisch entspricht dem eine kontrastierende Palette von Ausdrucksmöglichkeiten, von opernhaftem Reagieren auf Textstellen, über die beklemmende Expressivität, wenn die Musik mit objektiver Unbeirrbarkeit über die Katastrophen der Handlung hinwegzieht (z.B. in der Eifersuchtsszene), bis hin zu jenen Stellen, an denen die Musik den Text durch gegenteilige Akzentuierungen und Beleuchtungen kontrapunktiert. Ein innerer, verbindlicher Zusammenhang wird dabei durch die Radikalität des obsessiven Insistierens gewonnen.

Die konzeptionelle Grunddisposition der Oper besteht aus mehreren Zeitebenen, die sich permanent überlagern. Dies wird dadurch erreicht, daß die beiden Hauptpersonen in alter egos aufgespalten werden, so daß sie sich gegenseitig aus verschiedenen (zeitlichen und emotionalen) Perspektiven

heraus kommentieren können. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, mehrere Szenen auf verschiedenen zeitlichen Ebenen gleichzeitig spielen zu lassen. Wie im Traum fließen Gegenwart und Vergangenheit ineinander.

Daraus resultiert folgende
formale Anlage:



W.-T.-E.: Wunschtraum-Ebene
B.-E.: Begegnungs-Ebene
K.-E.: Kommentar-Ebene

1. Während der Einleitung entsteht auf einem Teil der Bühne, sozusagen als nachgeordnete Gegenwart, eine **Kommentar-Ebene** (die sogenannte „Erinnerungsszene 1“), auf der sich die beiden Protagonisten im Rückblick an Momente aus der gescheiterten Beziehung erinnern.
2. Diese rückblickende Kommentar-Ebene läuft nun durch das ganze Stück hindurch, während gleichzeitig auf einem anderen Teil der Bühne, auf der sogenannten **Begegnungs-Ebene**, der Vergangenheit, zwei Szenen aus dieser Beziehung von den alter egos gespielt werden. Und zwar sind dies in nicht-chronologischer Folge zuerst die Trennungsszene und dann die Eifersuchtsszene. (Durch die weiterlaufende Kommentar-Ebene werden die Ereignisse dieser beiden Szenen aus der Erinnerung heraus gedeutet und uminterpretiert.)
 - So können sich die Personen aus verschiedenen Perspektiven heraus selbst kommentieren.
 - Das heißt: die eine Szenen-Ebene weiß von der anderen, während diese aber nichts von der einen weiß.
3. Zwischen diese beiden Hauptszenen ist eine **fiktive Szene** eingelassen, die nur in der Wunschwelt, sozusagen in einer utopischen Zeit existiert: die Beziehungsutopie (der Traum, wie eine Beziehung idealiter sein könnte). Also eine dritte Zeitebene, die im Grunde genommen auch permanent in Gedanken vorhanden ist, die aber nur in diesem einen Moment aufscheint. Zeitlich ist dies quasi eine Zukunftsvision.
4. Zeitweilig flackert in der Eifersuchtsszene noch eine **Neben-Zeitebene** auf (wahlweise entweder als Film oder hinter einem beleuchteten oder einem halbtransparenten Vorhang gespielt). Während die Kommentar-Ebene in der historischen Gegenwart der 60er-Jahre spielt und die Eifersuchtsszene von dort aus gesehen die Vergangenheit darstellt, ist im Film eine Szene aus einer noch früheren Vergangenheit zu sehen, die dann Anlaß zur Eifersuchtsszene, und damit wieder zur Kommentar-Ebene, gibt.
5. In der Ausleitung schließlich sinkt die virtuelle **Übereinanderschichtung** der verschiedenen Szenen und Zeitebenen ins Geräuschhafte ab.

Formales Spiegelbild der Solistenbesetzung:

Eine zusätzliche Verdeutlichung der formalen Anlage ergibt sich durch die Verteilung der Solisten auf die fünf Szenen, so daß ein formales Spiegelbild entsteht:

In den Außenszenen kommen nur die **Erinnerungsträger Mezzosopran und Bariton** vor. In der Mittelszene (Beziehungsutopie) agieren nur die **Alter egos Sopran und Tenor**. In den dazwischen liegenden Szenen singen alle vier.

Hauptinstrumente in den einzelnen Teilen und musikalischer Ablauf

Zur besseren Charakterisierung sind den einzelnen Teilen jeweils Hauptinstrumente zugeordnet.

- Die beiden Kontrabaßklarinetten stellen die Hauptinstrumente in der *Einleitung* dar. Sie beginnen in der tiefsten, tonhöhenmäßig kaum mehr erkennbaren Lage als Ausdruck für die tiefgründige Trauer im Randbereich des Bewußtseins. Diese Trauerstimmung wird erst ins Flattern gebracht, als sich Gantenbein zu überlegen beginnt, ob es vielleicht nicht besser wäre, alles anzuzünden (ab T. 91). Diese, zuerst niedergehaltene, Verzweiflung kommt dann (ab T. 102) in den Blechbläsern zum Ausbruch (die in dieser Oper das männliche Prinzip darstellen, im Gegensatz zu den Streichern, die für das weibliche stehen), indem sie schier Unmögliches zu spielen haben und dabei wie außer sich geraten (Verzweiflungsmusik). (Die Einleitung ist einer der für diese Oper typischen Momente, an denen die Musik sich staut und anschließend in gewisser Weise explodiert und außer Kontrolle gerät.) Die Antwort der Frau mit dem ursprünglichen Bachmann-Text „Du machst mich noch ganz krank“ ab T. 111 besteht aus Streicherflageoletts in der höchsten Lage, die sich wie ein Tinnitus ins Gehirn bohren. Die Antwort auf die sich womöglich stellende Frage, worin denn diese Krankheit wohl bestehe, gibt die Musik ab T. 127 mit der Antizipation der Eifersuchts-Musik aus der 4. Szene.
- Blech und Streicher fungieren als Hauptinstrumente zu Beginn der *Trennungsszene* als Versinnbildlichung des Antagonismus' zwischen männlichem und weiblichem Prinzip. Während das weibliche Material (die Streicher) konstant bleibt (T. 1-47, achtfacher Kontrapunkt ohne Oktaven), sieht sich das anfänglich selbstgefällig daherkommende Männliche (das Blech) ab T. 21 zunehmend einem Auflösungsprozeß ausgesetzt. (Fünffacher Kontrapunkt ohne Oktaven. Zwischen Blech und Streichern hingegen existieren durchaus Oktaven, da es sich um verschiedene Welten handelt, die jeweils in sich stimmig organisiert, aber vollkommen voneinander getrennt sind, also eben nicht zueinander kommen können und somit den Aspekt der Trennung kompositionstechnisch darstellen.) Die weibliche Welt gerät erst ins Schlingern, nachdem die männliche sich aufgelöst hat (ab T. 48).
Ein Moment der Identitätssuche entwickelt sich ab T. 194, indem jede Person sich zur Festigung eine andere Orchestergruppe zuordnet: Tenor mit Blech, Bariton mit Holz, Sopran mit Streichern und Mezzosopran mit Schlagzeug. Daß die Identitäten dann aber doch ineinander verfließen, erfahren die Figuren ab T. 253, indem die kontrastierenden Schichten zu einem Ganzen verschmelzen (siehe weiter unten).
Am Ende der Trennungsszene, als die beiden Protagonisten am liebsten aus der Realität flüchten und vor sich selbst davonrennen möchten, jagt das ganze Orchester in einem irrsinnigen Tempo wie in einem Höllenritt durch den Orchestergraben. (Dies ist gleichzeitig ein Leistungsausweis des hohen spieltechnischen Könnens und des Engagements des hervorragenden Luzerner Sinfonieorchesters unter der Leitung von Mark Foster.)
- Das Irisierend-Unbestimmte (das sonst in diesem Stück weitgehend ausgespart bleibt und deshalb wie eine andere Welt wirkt), hier dargestellt durch die sozusagen schwebenden Streicher (mittels einer speziellen, der elektronischen Musik abgelauchten Spieltechnik), ist der Hauptparameter in der *Beziehungsutopie* und entlarvt so die Wunschwelt als Illusion. Dazu vernimmt man wie aus einer andern Sphäre Zischlaute, bei denen man nicht sicher ist, ob es sich um eine Sprache handelt, die man nicht versteht. Es sind die letzten Reste und Scherben, die vom abgehobenen anhimelnden Text übriggeblieben sind, in dem sich die beiden Protagonisten die höchsten Gefühle der Liebe erklären (aus Ingeborg Bachmann: „Gott in Manhattan“).
- Das Kontrafagott als roter Faden in der *Eifersuchtsszene* bringt die traditionell mit diesem Instrument verbundenen ironischen und humoristischen Elemente hinein und macht damit die Eifersucht in ihrer Verbohrtheit lächerlich.
Zudem: das Ostinato wird in der zeitgenössischen Musik nun schon seit langer Zeit tabuisiert. Deshalb ist eine Neudefinition überfällig.
Vier Instrumente zeichnen zu Beginn der Eifersuchtsszene Karikaturen der vier Figuren: das quäkende Kontrafagott humpelt wie der tolpatschige, blinde Gantenbein durch die Szene, gefolgt vom geifernden, fast ein wenig mickrigen Piccolo. Die um Ausgleich bemühten Protagonisten auf der Kommentar-Ebene aktivieren auf der weiblichen Seite die flötende Oboe und auf der männlichen das kuhfladenwarme Horn. Dazwischen steht der verwirrte Zuschauer (Trompete), der nicht weiß, auf welche Seite er blicken soll.

Einen Höhepunkt der Oper stellt sicher die Rachearie gegen Ende der Eifersuchtsszene dar, in der der Sopran, nur vom sehr virtuosen Xylophon begleitet, bis an seine Grenzen gefordert wird. (Auch die vier Solisten erbringen in diesem Stück ganz Außergewöhnliches.)

- In der *Ausleitung* neutralisieren sich sozusagen alle Instrumente im gemeinsamen Geräusch (Identitätsverlust und Zerfall der musikalischen Sprache). Wie aus dem Grab erklingt im Rücken des Zuschauers die Sprechstimme der beiden Protagonisten aus Lautsprechern.

Daraus ergibt sich die Großform der Bilder.

Die Frage der Figurenidentität oder das Problem der Leitmotivik

Die Singstimmen-Behandlung je nach Figur und die Material-Behandlung je nach Ebene zu unterscheiden, ist das, was alle erwarten oder machen würden, um vermeintlich vorhandene Identität zu behaupten. Und genau das geht bei Frisch und auch bei Ingeborg Bachmann nicht, weil bei ihnen die **Suche nach der Identität** stets ein zentrales Thema war.

Das mit sich selbst identische Selbst existiert hier nicht. Deshalb muß die Identität als Problem auch in der Oper künstlerisch in Frage gestellt und thematisiert werden. Identität kann nicht festgemacht, sondern muß ständig neu erkämpft werden. Und gerade dieses **Suchen nach Identität** ist das, was die Behandlung der Singstimmen im individuellen Bereich, aber auch die Behandlung der Ebenen zueinander im übergeordneten Bereich kennzeichnet.

Die **Problematisierung der Identitätsbildung** hat im spätmodernen Lebensumfeld nichts von seiner Aktualität verloren, sondern hat nur seine Gewichte verschoben. Wie kann Kunst ihre kritische Autonomie bewahren und weiterhin Utopien einer Gegenwelt entwerfen, ohne gesellschaftlich marginalisiert zu werden? Vielleicht indem sie durch Einmischung in den öffentlichen Diskurs den Stachel des Andersdenkens ins allgemeine Bewußtsein stößt und in emphatischem Sinne durch kompromißlose Weiterentwicklung der künstlerischen Mittel den Primat der Ökonomie in Frage stellt und die Würde des Individuums wiederherzustellen versucht. Kunst nicht als ästhetische Valeurs, die sich vom Markt vereinbaren und kontrollieren lassen, sondern als Widerspruch und Herausforderung.

Deshalb gibt es in dieser Oper keine traditionelle **Leitmotivik**, sondern es handelt sich bei der Figur Gantenbein um einen Menschen in verschiedenen Seelenzuständen (dem würde eine Leitmotivik widersprechen, die Identität suggeriert). Manchmal befinden sich auch zwei Figuren im gleichen Seelenzustand (da müßten beide das gleiche Leitmotiv haben).

Das Problem der Identität wird in diesem Stück dahingehend akzentuiert, daß bewußt keine identitätsstiftende musikalische Material-Zuordnung zu Personen stattfindet, so wie dies normalerweise erwartet wird, sondern daß ihre Unterscheidung objektiv nur durch ihre äußeren Funktionen definiert ist, subjektiv aber immer wieder neu gesucht wird.

Das heißt: Bei jeder Begegnung müssen die Beziehungen zueinander neu definiert werden, indem sich jede Figur je nach Situation an den ihr adäquaten Ton und Duktus wieder neu herantastet.

Als Beispiel: am Ende der Trennungsszene versuchen sich die vier Figuren über ihre Art des Singens gegeneinander abzuheben. Dies wird unterstützt, indem jeder Person spezielle Instrumenten-Kombinationen zugeordnet werden. Aber trotz dieser mehrfach übereinander gelagerten und sich gegeneinander kontrastierenden Schichten erliegen die verschiedenen Ebenen im abschließenden Quartett dem Sog der Schicksalsgemeinschaft und verschmelzen ineinander.

An die Stelle der traditionellen Leitmotivik tritt eher eine Art „Leitmotivik“ für bestimmte Zustände und Affekte bzw. für musikalische Vorstellungen:

- wie *Trauer und Trostlosigkeit*, in der Einleitung durch sehr tiefe Instrumente (zwei Kontrabaßklarinetten) dargestellt, die auch für die aus dem Unbewußten aufsteigende Erinnerung stehen (gleichzeitig der Versuch eines neuen, schlichten Tonfalls, der aber nicht in die Banalität abgeleitet, sondern der je nach musikalischer Notwendigkeit Einfachheit und Komplexität (als Stilmittel) miteinander in Beziehung setzt);
- wie *Wut*, in der Trennungsszene mit harten Blechbläserakzenten gestaltet (gleichzeitig das Prinzip vollkommen voneinander getrennter, nur in sich selbst stimmiger und geschlossener Welten bzw. Schichten, die nicht miteinander kommunizieren und doch in intensiver musikalischer Beziehung zueinander stehen),
- wie *Harmonie*, in der Beziehungsutopie-Szene durch die vermeintliche Aufhebung des dialektischen Prinzips repräsentiert (was zu einem musikalischen Schwebezustand führt);
- wie *Eifersucht*, in der Eifersuchtsszene durch Repetitives (als Metapher für die immer wiederkehrenden gegenseitigen Vorwürfe), In-sich-drehendes, Delirierendes, nur um das eigene Ich Kreisendes (Hauptinstrument: Kontrafagott) ausgedrückt (gekoppelt mit der musikalischen Vorstellung einer unendlichen Dehnung der Zeit, eines quasi-Stillstandes bzw. eines In-sich-verfangen-seins von Zeit).

Einzig in der Trennungsszene scheint eine allgemeine geschlechtsspezifische Zuordnung auf, indem die Streicher der weiblichen und das Blech der männlichen Seite zugeordnet werden, um damit die Dichotomie der simultanen Schichten und der sukzessiven Gegenüberstellungen auch im Klanglichen zu verdeutlichen.

Durch die Aufspaltung der Personen entsteht objektivierende Distanz (die die Geschichte gleichsam auf eine wertneutrale und damit auf eine allgemeinverbindliche Ebene stellt).

Während auf der Begegnungs-Ebene die äußeren Ereignisse vorgetragen werden, fällt den Personen auf der Kommentar-Ebene die Aufgabe zu, die emotionale Dimension auszudrücken. Dadurch ergeben sich folgende Funktionen: Die Begegnungs-Ebene als die gelebte Ebene, die Kommentar-Ebene als erinnerte Ebene und die Wunschtraum-Ebene als die erhoffte Ebene.

Die Frage nach der **kompositorischen Distanz** der Figuren von Kommentar- und Begegnungs-Ebene ist wiederum eine andere, als die prinzipielle Frage nach der personalisierten Leitmotivik allgemein: Inwiefern unterscheiden sich die Figuren der verschiedenen Ebenen im gesanglichen Gestus voneinander? Da gibt es verschiedene Grade der Annäherung und Entfernung (es entsteht eine Dialektik von Verschmelzung und Trennung). Manchmal werden die Figuren der Kommentar-Ebene im Strudel der Erinnerung ganz in die Begegnungs-Ebene hineingesogen. (Zum Beispiel im Duett: „Sie betrügt mich“.) Manchmal halten sie musikalische Distanz, indem auf der einen Ebene die Texte gesprochen werden, während auf der andern Ebene die Figuren singen. Eine strikte und gleichbleibende Trennung würde der Konzeption dieses Stückes widersprechen. (Siehe auch: „Mir scheint“ und „Manchmal scheint mir“ in der Eifersuchtsszene.)

Die Frage der Gestaltung der Ebenen

Nach dem Problem der generellen Figurenidentität und der ebenenspezifischen Figurenidentität bleibt noch die Frage, ob **unabhängig von den Figuren das musikalische Material der verschiedenen Ebenen** (als selbstwirkende Kraft) sich voneinander unterscheidet. Die Logik der Prämisse, daß es in dieser Oper eine geschlossene personelle Identität durch Leitmotivik nicht gibt, führt dazu, daß auch die Ebenen sich musika-

lisch gegenseitig durchdringen. Eine klare Trennung der Ebenen würde nämlich bedeuten, daß für die agierenden Personen die Gefühls-Ebenen geklärt seien. Demgegenüber fließt jedoch alles ineinander. Die Ebenen werden einzig durch ihre **zeitliche Funktion** voneinander getrennt, indem die **Kommentar-Ebene** in der **Gegenwart** spielt, die **Begegnungs-Ebene** in der **Vergangenheit**, die **Beziehungsutopie** in der **Zukunft** und die **Neben-Zeitebene** in der Vorvergangenheit, im **Plusquamperfekt**. Im konkreten Erleben und in den Gedanken der Figuren vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, so daß (wie es gleich zu Anfang im Libretto heißt) nicht klar ist, was gestern war und ob es überhaupt gewesen ist.

Die Probleme der Kommunikation werden beispielsweise in der Trennungsszene musikalisch einerseits durch die nicht-kommunizierende Simultaneität der verschiedenen in sich geschlossenen Schichten von Blechbläsern, Schlagzeug und Streichern dargestellt, andererseits durch das ebenso nicht-kommunizierende Nacheinander der verschiedenen, jeweils von einer Orchestergruppe geprägten Teile, die am Ende trotz Überlagerung nicht zu einer Einheit finden. (Dies drückt die Verlorenheit der Personen aus, die durch die zerbrochene Beziehung wie entwurzelt erscheinen.)

Die Dichotomie zwischen innerer und äußerer Lebenswelt spiegelt sich auch in der Kompositionstechnik wider. Während ich den Gesang weitgehend in traditioneller Weise komponiert habe, entstanden die Instrumentalstimmen zu einem überwiegenden Teil algorithmisch. In diesem Sinne steht die Konfrontation zwischen verschiedenen kompositionstechnischen Herangehensweisen als Sinnbild für die verschiedenen Erlebnis- und Sichtweisen der Figuren.

Der Roman „Mein Name sei Gantenbein“ wurde «aufgrund seiner neuartigen Konzeption zu einem Dreh- und Angelpunkt für die Entwicklung des deutschsprachigen Romans der Nachkriegsliteratur.

Anders als in traditionellen Erzählungen ist in diesem Roman weder von einer fest umgrenzbaren Figur die Rede, noch existiert jener Rahmen der Fiktionalität, der das Erzählte als wirklich vorgefallen sichert, nicht einmal der Erzähler läßt sich identifizieren. Das Buch handelt nicht von Ereignissen, sondern nur von Phantasien, erfundenen Geschichten und Selbstprojektionen.

Den Orientierungspunkt bildet ein Ich, von dem weder Name, Alter, Charaktereigenschaften oder Elemente einer Biographie bekannt werden: Es tritt dem Leser ausschließlich in seinen Vorstellungen entgegen. Frisch selbst hat erklärt, es gehe ihm darum, „die Wirklichkeit einer Person zu zeigen, indem sie als weißer Fleck erscheint, umrissen durch die Summe der Fiktionen, die dieser Person möglich sind“. So kommt es, daß der Roman nicht von (fiktionalen) Realitäten, sondern von Möglichkeiten handelt: Das Buch-Ich stellt sich vor, es sei ein Gelehrter, es sei der Gatte einer rauschgiftsüchtigen Contessa, oder es sei der nur anscheinend blinde Ehemann einer berühmten Filmschauspielerin, es spielt in Gedanken die Rolle des betrogenen Ehemannes wie die des betrügenden Liebhabers und konfrontiert den Leser mit einer Fülle von Daseinsvarianten, Lebensentwürfen und Existenzmöglichkeiten.» [Prof. Dr. Jürgen H. Petersen in „Harenbergs Lexikon der Weltliteratur“, Dortmund 1989, S. 1958.]

In den Jahren 1960 bis 1963 schrieb Max Frisch an einem Manuskript mit dem Titel „Lila oder Ich bin blind“. Diese Arbeit erschien 1964 als Roman unter dem Titel „Mein Name sei Gantenbein“.

Eine Episode daraus gab den Anstoß für eine Filmgeschichte. Titel: *Transit*. Nach der Erkrankung des Regisseurs Bernhard Wicki mußten die Dreharbeiten Mitte Dezember 1965 abgebrochen werden.

1992 (ein Jahr nach Frischs Tod) entstand nach einem Drehbuch von Hilde Bechert und Klaus Dixel im Auftrag des Bayerischen Rundfunks München der Fernsehfilm „Zürich-Transit“. Regie: Hilde Bechert; in der Rolle des Theo Ehrismann: Dieter Kirchlechner. [Aus: „Jetzt: Max Frisch“, S.174, Suhrkamp Frankfurt a.M. 2001.]

René Wohlhauser

Pressemitteilungen

Oper „Gantenbein“ von René Wohlhauser

... Szenen aus der nach wie vor in gewissen Kreisen tabuisierten Beziehung zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann, literarisch durch ihre eigenen Werke gespiegelt ...

Das Musiktheater „Gantenbein“ des Schweizer Komponisten René Wohlhauser wird am 4. November 2004 im Rahmen der World New Music Days im Luzerner Theater Premiere haben.

Das Thema der Oper ist brisant, denn es geht um die von den Bachmann-Erben nach wie vor tabuisierte Beziehung zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann. Die Beziehung hat von 1958 bis 1963 gedauert, und beide haben darunter sehr gelitten. Bis zu ihrem Tod findet man in ihren Werken immer wieder Spuren und direkte Bezüge auf diese Zeit. (Sogar direkte Antworten findet man: Wenn in Frischs „Mein Name sei Gantenbein“ ein Mann nach der zerbrochenen Liebe allein in der ehemals gemeinsamen Wohnung sitzt und denkt: „Der Herr meines Namens ist verweist“, so antwortet Bachmann am Ende von „Malina“: „Hier war nie jemand dieses Namens“.) Auch nach dem Tod schwelt der Konflikt weiter. Die Bachmann-Seite hält Frisch auch heute noch für den Bösewicht, der Ingeborg ruiniert und ihren späteren, bis heute unaufgeklärten Tod verschuldet habe.

Die Weigerung der Bachmann-Erben, die Textrechte im Zusammenhang mit Frisch-Texten freizugeben, weil sie Ingeborg immer noch dafür verurteilen, sich mit Frisch eingelassen zu haben, ist eigentlich ein Skandal und führte dazu, daß Ingeborg Bachmann in dieser Oper nicht mit ihrer eigenen Stimme reden und sich verteidigen darf, sondern daß ihre Dialoganteile (bis zu einer allfälligen Textfreigabe) durch den Spiegel und den Gedankenstil von Max Frischs Sichtweise reflektiert und in seiner Diktion formuliert werden, indem diese Passagen nun ebenfalls seinem Buch entnommen sind (Libretto vom Komponisten).

Ironischer Bezugspunkt in diesem Verwirrspiel der Geschichten und Haltungen ist das Prinzip Gantenbein: Die Welt im allgemeinen und das Zusammensein mit einer Frau im speziellen sind nur auszuhalten, wenn man sich blind stellt. Was aber glücklicherweise auch Gantenbein nicht durchhält, sonst hätten ja keine Eifersuchtsszenen komponiert werden können ...

Ausschnitte aus Rezensionen

Der in Basel lebende Komponist René Wohlhauser geht in *Gantenbein* vom Besonderen der Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch aus und schreitet zum Allgemeinen der Identitätssuche und der Schwierigkeit gegenseitiger Anerkennung und Achtung weiter.

René Wohlhauser hat für die Vereinzelung des Individuums eine wundervolle kompositorische Metapher gefunden: Die Musik des von Mark Foster geleiteten Luzerner Sinfonieorchesters bewegt sich meist parallel auf verschiedenen Ebenen und dort in unterschiedlichen Geschwindigkeiten: hohes Tempo in den hohen Streichern etwa, lähmender Stillstand in der Tiefe, dazwischen die je individuellen Zeitverläufe von Bläsern und Schlagzeug – die musikalischen Schichten geraten so in einen Dialog miteinander, streben auseinander oder erlauben gegenseitige Spiegelungen und Reflexionsebenen. Nicht nur ist dies äußerst gekonnt ins Orchester gesetzt, in reihender, aber kluger Dramaturgie, bisweilen ist es von urtümlicher Härte oder auch von unerhörter Schönheit.

(Patrick Müller im „Tages-Anzeiger“ vom 6. November 2004 und in der „Dissonanz“ # 89 vom März 2005.)

Die Oper heißt „Gantenbein“. Der Basler Komponist René Wohlhauser läßt den Vorsatz „Mein Name sei“, der bereits Zweifel an der Identität wachruft, weg – den Konjunktiv der textgebenden Vorlage komponiert er aus. Max Frisch und Ingeborg Bachmann reden in ihren jeweils hochentwickelten Sprachen herrlich und dämlich aneinander vorbei. Beide sind aufgespalten in jeweils zwei Darstellerinnen und Darsteller; Wohlhauser verweist damit geschickt auf den Unterschied zwischen vorgekehrter und innerer, gespielter und echter Person.

Das Konzept geht auf: Die Musik bezieht sich motivisch nicht auf die Figuren, sondern auf deren Bewußtseinssebenen. Damit nimmt der Komponist die beiden verletzlichen, eifersüchtigen, verliebten, verlorenen Personen in Schutz. Wer bin ich – im Angesicht des Anderen und in meiner eigenen Schau? Diese Frage wird feinsinnig differenziert – und selbstverständlich nicht beantwortet.

(David Wohnlich in der „Basler Zeitung“ vom 8. November 2004.)

„Gantenbein“ handelt von der schwierigen Liebesbeziehung der Schriftsteller Max Frisch und Ingeborg Bachmann. In der Musik von René Wohlhauser malen üppige Streicherfarben Atmosphäre, die Bläser erzählen pointiert die Geschichte.

(Hans Uli von Erlach im „Blick“ vom 8. November 2004.)

„Es ist nicht die Zeit für Ich-Geschichten, und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.“ Der Satz aus Max Frischs Roman „Mein Name sei Gantenbein“ – der Grundlage für René Wohlhausers Gantenbein-Oper – gibt das heimliche Motto vor für das originelle Uraufführungsprojekt des Luzerner Theaters, das am Donnerstag Premiere hatte. Denn die Ich- und Identitäts-Thematik spielt eine Rolle in allen drei Kurzoperen.

Das von Anfang an zentrale Spiel mit der Ich-Verdoppelung zieht sich durch alle drei Werke. René Wohlhauser setzt damit Frischs Erzähltechnik direkt um: Die Verdoppelung des Protagonistenpaars erlaubt es, die reale Beziehungsgeschichte zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann (unverkennbar im Sechzigerjahrelook der Kostüme von Chalune Seiberth) aus verschiedenen Zeitperspektiven simultan umzusetzen. Zusammengehalten wird die surreale Text- und Dialogmontage durch eine Musik, die immer wieder zu erstaunlich süffigen Operngesten ausholt (Simone Stock und Caroline Vitale als Frau, Alexander Kaimbacher und Howard Quilla Croft als Mann; das Luzerner Sinfonieorchester unter Mark Foster): Zweifellos das konventionellste, aber orchestral ausgefeilteste Werk des Abends.

(Urs Mattenberger in der „Neuen Luzerner Zeitung“ vom 6. November 2004.)

René Wohlhauser, Komponist

1954 geboren und in Brienz aufgewachsen. Langjährige Erfahrungen als Rock- und Jazzmusiker und als Komponist von Hörspielmusik.

1975-79 Konservatorium (Musikhochschule) Basel: Kontrapunkt, Harmonielehre, Analyse, Partiturspiel, Improvisation, Instrumentation und Komposition bei Thomas Kessler, Robert Suter, Jacques Wildberger und Jürg Wyttenbach. Dazu weitere Kurse in Elektronischer Musik, Filmmusik, Außereuropäischer Musik und Dirigieren, sowie in Philosophie (bei Hans Saner). Lehrdiplom als Musiktheorielehrer. Anschließend Kompositionskurse bei Kazimierz Serocki, Mauricio Kagel, Herbert Brün und Heinz Holliger; eingehende Kompositionsstudien bei Klaus Huber und bei Brian Ferneyhough.

1978 Kompositionspreis Valentino Bucchi, Rom, für „Souvenirs de l'Occitanie“ für Klarinette.

1981 Kompositionspreis des Verbandes Deutscher Musikschulen, Bonn, für „Stilstudien“ für Klavier, 4 Gitarren und 2 Schlagzeuger.

1983 Kompositionspreis VJMZ, Zürich.

1984 Kompositionspreis von Stadt und Kanton Fribourg für „Fragmente für Orchester“.

1987 Kompositionspreis des Domkapitels Salzburg für das „Orgelstück“.

1988 Kranichsteiner Stipendienpreis der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt für „Adagio assai“ für Streichquartett (UA durch das Arditti-Quartett).

1990 Kompositionspreis der Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater, St. Gallen: 1. Preis für das „Klarinetten trio Metamusik“.

1991 Kulturförderpreis des Kantons Luzern.

1992 Anerkennungspreis der Schweizer Gesellschaft für musikpädagogische Forschung, Zürich, für den mehrfach publizierte Aufsatz „Von einfachen graphischen Notationen und Verbalpartituren zum Denken in Musik“.

1996 Auswahlpreis „Selection“ von Swiss Radio International für die Porträt-CD „in statu mutandi“.

1998 Kulturförderpreis des Kantons Basel-Landschaft.

Komponiert vorwiegend Solo-, Kammer- und Orchestermusik.

Zahlreiche Aufführungen im In- und Ausland, so u.a. im Schauspielhaus Berlin, Nôtre-Dame-de-Paris, Concertgebouw Amsterdam, Tokyo, Rom, Toronto, New Castle, Aserbaidzhan, Skandinavien, Basel, Zürich, Frankfurt, Speyrer Dom, Klangforum Wien, Glinka-Saal St. Petersburg, Herkules-Saal der Residenz in München, sowie öfters an Festivals wie den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik, den Tagen für Neue Musik Zürich, den internationalen Festivals in Odessa, Sofia, Cardiff, Brisbane und dem Schweizerischen Tonkünstlerfest. Etliche Porträtkonzerte.

Gastdozent für Komposition an den Int. Ferienkursen Darmstadt (1988-94), am Festival in Odessa (1996-98) und am int. Komponisten-Atelier in Lugano (2000).

Umfangreiche Vortragstätigkeit vor allem über eigene Werke, auch in Rundfunksendungen.

Publikationen über kompositorische, ästhetische und philosophische Aspekte der Neuen Musik u.a. in: „MusikTexte“ Köln, „Neue Zürcher Zeitung“, „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“, „New Music and Aesthetics in the 21st Century“.

Kompositionsaufträge aus dem In- und Ausland. Werkproduktionen durch in- und ausländische Rundfunkanstalten, sowie Porträtsendungen und Gastvorträge beim Radio.

Portrait-CDs, Lexikon-Einträge und Artikel von verschiedenen Musikwissenschaftlern dokumentieren seine Arbeit.

Kulturpolitisches Engagement (Komponistenforum Basel, Schweizerisches Komponisten-Kollegium, weltweites Partiturenvertriebssystem „Adesso“).

Unterrichtet seit 1979 Komposition und Musiktheorie an der Musikakademie Basel (und von 1979 bis 1991 an der Akademie Luzern). Lebt als freischaffender Komponist in Basel.

Ausschnitte aus Rezensionen:

Zu den interessantesten jüngeren Schweizer Musikerfindern zählt der 1954 geborene René Wohlhauser, dessen Ästhetik sich gleichermaßen an der Tradition der Moderne (am stärksten wohl der Wiener Schule) wie an naturwissenschaftlichen Theoremen der Gegenwart herausbildet. (Sigfried Schibli in der „Basler Zeitung“, 28. Februar 1996.)

Bei näherem Hinhören entpuppt sich seine Musik als komplexes Geflecht von Bewegungen, von Energien, von Kraftlinien. Der in Basel lebende Komponist René Wohlhauser, Schüler von Jacques Wildberger und Brian Ferneyhough, läßt sich immer wieder von philosophischen, künstlerischen und naturwissenschaftlichen Ideen inspirieren, von Hegels Zeitbegriff, Monets Wirklichkeitsauffassung oder Leonhard Eulers Unendlichkeitsbegriff. Wohlhauser strebt in die Tiefe. Davon ausgehend aber gelangt er zu einer genuin musikalischen Darstellung. Sein ästhetisches Ziel ist: nicht modisches Gewerbe, sondern Authentizität. Die vielschichtigen Prozesse in seiner Musik können so auch als Parabel auf die komplexen Vorgänge in dieser Welt aufgefaßt werden. (Thomas Meyer im „Tele“ zum Komponistenporträt auf Radio DRS 2 am 27. September 1995.)

Werkauswahl chronologisch von René Wohlhauser

— nebst über 500 Jugendkompositionen und einigen hundert Parerga:

Vertrieb der Werke von René Wohlhauser: Adesso, CH-6958 Corticiasca, Tel./Fax 0041/91/944 13 26

<http://www.musicedition.ch/composers/58d.htm> (dt.)

<http://www.musicedition.ch/composers/58e.htm> (engl.)

- **Lemuria** für 2 Flöten und Zuspieldband (1977), Ergon 1, 17 Min. (MC)
UA: 18.5.1977, Basel, Großer Saal der Musikakademie (David Johnson und Ueli Derendinger, Flöten; Jane Koopmann und Daniel Weissberg, Synthesizer). Aufnahme: Radio DRS 2, Basel 1990.
- **Nesut** für Klavier solo (1977), Ergon 2, 8 Min. (MC)
UA: 4.7.1978, Basel, Großer Saal der Musikakademie (Jürg Henneberger, Klavier).
Aufnahmen: Radio DRS 2, Basel 1990 und 1991.
- **cemaltorz** für Sopran und Klavier (1977), Ergon 3, 11 Min. (MC)
UA: 23.2.1978, Basel, Jsaak Iselin-Schulhaus (Franziska Richner, Sopran und Jürg Henneberger, Klavier).
- **Souvenirs de l'Occitanie** für Klarinette solo (1978), Ergon 4, Kompositionspreis Valentino Bucchi, Rom 1978, 9 Min. (CD)
UA: 19.1.1981, Freiburg/Brsg., Galerie Schwarzes Kloster (Wolfgang Stryi, Klarinette). Aufnahme: Radio DRS 2, Basel 1990.
- **Modulaltica** für Altblockflöte und Synthesizer (1978), Ergon 5a, 15 Min.
UA: 24.11.1978, Bonn, Bonncenter (Chantal Mathez, Altblockflöte und René Wohlhauser, Synthesizer).
- **Fragmente für Orchester** (1979), Ergon 6 (3 (anche 1., 2., 3. Fl. picc.), 2 (2. anche C. ingl.), 3 (3. anche Cl. b.), 2; 2 Cor., 2 Tr., 2 Pos.; 3 Perc., Pfte., Arpa; 12, 12, 8, 8, 4), Kompositionspreis von Stadt und Kanton Freiburg 1984, 10 Min. (MC)
UA.: 27.6.1979, Basel, Großer Musiksaal des Stadtcasinos (Basler Sinfonieorchester unter der Leitung von Thüring Bräm).
Aufnahme: Radio RSR 2, Genf 1984.
- **flautando** für 2 Flöten (1980/81, rev. 1987), Ergon 7, Verlag Müller und Schade, 13 Min. (MC)
UA der deutschen Fassung: 17.12.1982, Basel, Kellertheater Jsaak (Jürg Zurmühle und Ueli Derendinger, Flöten).
UA der französischen Fassung: 19.5.1984, Delémont, Schweizerisches Tonkünstlerfest (Mathieu Schneider und Olivier Rouget, Flöten).
Aufnahmen: Radio RSR 2, Genf 1984; Radio DRS 2, Bern 1987.
- **Musica Assoluta e Determinata** für Stimme und Kammerensemble (1981), (Trompete in C, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Klavier), Ergon 8 / Nr. I, 3 Min. (MC)
UA: 17.12.1982, Basel, Kellertheater Jsaak (ad hoc-Ensemble unter der Leitung von René Wohlhauser).

- **Largo elettrificato** für Stimme und Kammerensemble mit elektronischer Klangverfremdung (1981), (Trompete in C, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Klavier; Vocoder, Harmonizer, Ringmodulator, Tonbandschlaufe, Zuspieldband), Ergon 8 / Nr. II, 1 Min. (MC)
UA: 19.3.1982, Basel, Kulturwerkstatt Kaserne (Ensemble der IGNM Basel unter der Leitung von René Wohlhauser).
- **Klavierquartett** für Streichtrio (Violine, Viola, Violoncello) und Klavier (1979/83-84, teilrev. 1987), Ergon 9, 9 Min. (MC)
UA: 19.3.1984, Basel, Museum für Gegenwartskunst (Andreas Preißer, Violine; Monika Clemann, Viola; Oliver Faller, Violoncello; Jean-Jacques Dünnli, Klavier).
Aufnahmen: Radio DRS 2, Zürich 1984 und Bern 1989.
- **Schlagzeugtrio** (1984/85), Ergon 10, Auftragswerk von Paul Sacher, 9 Min. (CD)
UA: 10.6.1985, Basel, Kunsthalle (Basler Schlagzeugtrio). Aufnahmen: Radio DRS 2, Basel 1986 und Basel 1990.
- **CI-IC** für Flöte und Viola (1985), Ergon 11, 3 Min. (CD)
UA: 5.5.1986, Zürich, Theater an der Winkelwiese (Ueli Gasser, Flöte und Daniel Corti, Viola).
- **Duometrie** für Flöte und Baßklarinette (1985/86), Ergon 12, 5 Min. (CD)
UA: 24.5.1986, Zürich, Studiobühne des Opernhauses (Philippe Racine, Flöten und Ernesto Molinari, Baßklarinette).
Aufnahmen: Radio DRS 2, Bern 1987 und Basel 1990.
- **Orgelstück** (1986), Ergon 13, Kompositionspreis des Domkapitels Salzburg 1987, 8 Min. (CD)
UA: 12.8.1988, Dom zu Speyer (Odile Pierre, Orgel). Aufnahme: Radio DRS 2, Zürich 1989.
- **Drei Stücke für Klavier** (1986/87), Ergon 14, 5 Min. (CD)
UA von „Pagnetta“ und „Adagio“: 24.5.1988, Winterthur, Musikhochschule (Daniel Cholette, Klavier).
UA von „Déploiment“: 27.3.1988, Unterentfelden, Kirchgemeindehaus (Doris Huber, Klavier).
Aufnahmen: Hessischer Rundfunk, Frankfurt 1989; Radio DRS 2, Bern 1989, Basel 1990 und Basel 1995; CBC, Toronto (Canada) 1991; Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart 1991.
- **Klarinettenrio Metamusik** für 3 B-Klarinetten (1986/87), Ergon 15, Auftragswerk der Pro Helvetia, 1. Preis im Kompositionswettbewerb der Ostschweizer Stiftung für Musik und Theater, St. Gallen 1990, 11 Min. (CD)
UA: 1.11.1991, St. Gallen, Kirche St. Mangen (Schweizer Klarinettenrio).
Aufnahme: Südwestfunk Baden-Baden 1994.
- **Adagio assai** für Streichquartett (1982/83/85/87/88), Ergon 16, Auftragswerk der Musikkreditkommission Basel, Kranichsteiner Stipendienpreis, Darmstadt 1988, 4 Min. (CD)
UA: 7.8.1988, Darmstadt, Internationale Ferienkurse für Neue Musik (Arditti-Quartett).
Aufnahmen: Südwestfunk Baden-Baden 1988; Radio DRS 2, Basel 1993 und Zürich 1993; Hessischer Rundfunk Frankfurt 1994; Radio RSI 2, Lugano 1995.
- **Atemlinie** für Horn solo (und Tamtam, gleicher Spieler) (1988), Ergon 17, Auftragswerk des Konservatoriums Luzern, 8 Min. (CD)
UA: 29.11.1988, Luzern, Kunsthhaus (Jakob Hefti, Horn und Tamtam).
Aufnahmen: Radio DRS 2, Basel 1990 und Basel 1991; Tschechischer Rundfunk, Prag 2000.
- **Lumière(s)** für Orgel (1989), Ergon 18, Auftragskomposition anlässlich des 20-jährigen Jubiläums des „Festival international de l'orgue ancien“ in Valère 1989, 8 Min. (CD)
UA: 19.8.1989, Valère, Festival international de l'orgue ancien (Kei Koito, Orgel).
Aufnahmen: Radio RSR 2, Genf 1989; Radio DRS 2, Zürich 2000.
- **in statu mutandi** für Orchester (1991-93), Ergon 19 (Fl. alto in Sol, Fl. basso in Do, 2 (2. anche C. ingl.), 1 Cl. b., 1 Cl. cb., 1 Fg., 1 C.-Fg.; 3, 2, 2, 1; 2 Perc.; 8, 6, 4, 4, 2), Auftragskomposition des Sinfonieorchesters der AML Luzern, 8 Min. (CD)
UA: 21.4.1993, Luzern, Kunsthhaus (Sinfonieorchester Luzern unter der Leitung von Olaf Henzold).
Aufnahmen: Radio DRS 2, Basel 1993; Bayerischer Rundfunk, München 1995.
- **vocis imago** für Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Klavier, Violine und Violoncello (1993-95), Ergon 20, Auftragswerk der Musikkreditkommission Basel, zudem mit finanzieller Unterstützung der SUIISA-Stiftung für Musik, 19 Min. (MC)
UA: 17.5.1995, Köln, Musikhochschule (Ensemble Köln unter der Leitung von Robert HP Platz).
Aufnahmen: Westdeutscher Rundfunk, Köln 1995; Radio DRS 2, Zürich 1996.
- **Prestissimo** (1995)
Solo-Version für Xylophon (auch Marimbaphon), Ergon 21/1, 1 Min.
Trio-Version für Xylophon (et al.) a tre (auch Marimbaphon), Ergon 21/2, 3 Min.
UA: 18.6.1995, Basel, Foyer des Stadttheaters (Basler Schlagzeugtrio).
- **Gedankenflucht** für Violoncello und Klavier (1995), Ergon 22, Auftragskomposition des Ministeriums für Frauen, Bildung und Kunst des Landes Baden-Württemberg, 11 Min. (MC)
UA: 5.12.1996, Universität Bamberg (Dorothea von Albrecht, Violoncello und Christine Olbrich, Klavier).
- **Quantenströmung** für Flöte, Viola und Harfe (Harfentrio) (1996), Ergon 23, Auftragskomposition des Sabeth Trio Basel, mit finanzieller Unterstützung der Erziehungs- und Kulturdirektion Basel-Landschaft, der Alfred Richterich-Stiftung, der SUIISA-Stiftung für Musik, der Fondation Nicati-de Luze und der Fondation Nestlé pour l'Art., 10 Min. (MC)
UA: 9.11.1996, Tage für Neue Musik Zürich, Tonhalle (Sabeth Trio Basel).
Aufnahme: Radio DRS 2, Zürich 1996.
- **Quantenströmung**-Fassung für Flöte, Cello und Klavier (1996/97), Ergon 23 b, mit finanzieller Unterstützung der Alfred Richterich-Stiftung und der Gubler-Hablützel-Stiftung, 10 Min.
- **Entropia** per violoncello solo (1997/98), Ergon 24, Auftragskomposition des Ministeriums für Frauen, Bildung und Kunst des Landes Baden-Württemberg, 11 Min.
UA: 20.4.1999, Schloß Solitude Stuttgart (Frank Cox, Violoncello).
Aufnahme: Radio DRS 2, Zürich 2000.
- **carpe diem in beschleunigter Zeit** für Streichquartett (1998/99), Ergon 25, Auftragskomposition der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia mit zusätzlicher finanzieller Unterstützung der GGG Basel und der Fondation Nicati-de Luze, 11 Min.
UA: 20.11.2001, Europäischer Musikmonat und Gesellschaft für Kammermusik, Paul Sacher-Halle Basel (Arditti-Quartett).
Aufnahme: Radio DRS 2, Basel 2001.
- **Die Auflösung der Zeit im Raum** für Saxophon, Schlagzeug und Klavier (2000/01), Ergon 26, Auftragskomposition der Musikkreditkommission Basel-Stadt, 14 Min.
UA: 11.10.2002, Expo.02, Rathausaal Murten (Ensemble Oggimusica, Ltg. Giorgio Bernasconi)
- **Meditation über die Zeit** für die linke Hand am Klavier (2001), Ergon 27, 7 Min.
- **Klavierstück 2001/02, Klangbewegungen im Raum**, Ergon 28, 10 Min.
- **Musik für Flöte** (2002), Ergon 29, 6 Min.
UA: 1.11.2002, Literaturhaus Basel (Riccarda Caflisch, Flöte)

- **Gantenbein**, Musiktheater für 4 Solisten und Orchester (2002-2004), Ergon 30, ca. 60 Min.
UA: 4.11.2004, Stadttheater Luzern in Zusammenarbeit mit den Weltmusiktagen 2004

Discographie von René Wohlhauser

Alle CDs zu beziehen über den Fachhandel oder über:
Adesso, contemporary music, CH-6958 Corticiasca.

1. CD: **„René Wohlhauser Werkauswahl 1978-1993“**
(© 1996 Creative Works Records, Root: CW 1026)
„CI - IC“ (Philippe Racine, Flöte und Monika Clemann, Viola)
„Duometrie“ (Philippe Racine, Flöten und Ernesto Molinari, Baßklarinette)
„Orgelstück“ (Ludwig Kaiser, Orgel)
„Klarinetten trio Metamusik“ (Schweizer Klarinetten trio: Ernesto Molinari, Stephan Siegenthaler, Donna Wagner)
„Drei Stücke für Klavier“ (Daniel Cholette, Klavier)
„Adagio assai“ (Arditti string quartett: Irvine Arditti, David Alberman, Garth Knox, Rohan de Saram)
„Atemlinie“ (Jakob Hefti, Horn)
„Lumière(s)“ (Gary Verkade, Orgel)
„Souvenirs de l' Occitanie“ (Ernesto Molinari, Klarinette)
„Schlagzeugtrio“ (Basler Schlagzeugtrio: Siegfried Kutterer, Gerhard Huber, Dennis Kuhn)
„in statu mutandi“ (Sinfonie-Orchester der AML Luzern, Leitung: Olaf Henzold)
2. CD: **„Wer den Gesang nicht kennt“** für Vokalensemble (DDD 1993, Lehrmittelverlag Basel-Stadt, Ensemble Rudolf Jaggi)
3. CD: **„Drei Stücke für Klavier“** (CD 1993, Ars Musici (Harmonia Mundi) AM 1086-2, Freiburg Brsg.; Ortwin Stürmer, Klavier)
4. CD: **„in statu mutandi“**. Sinfonie-Orchester der AML Luzern, Leitung: Olaf Henzold, live im Konzertsaal des Schauspielhauses Berlin am 19. April 1994 (Magnon PN 2620, © 1995 Allgemeine Musikgesellschaft Luzern)
5. CD: **„Wer den Gesang nicht kennt“** für Vokalensemble (Ensemble Rudolf Jaggi), **„Eile oder weile (Metamorphose)“** für Vokalensemble (Ensemble Roger Faedi), **„Duometrie“** für Flöte und Baßklarinette (Philippe Racine, Flöten und Ernesto Molinari, Baßklarinette) (DDD 1998, Lehrmittelverlag Basel-Stadt)

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Besetzung	i
Orchester	i
Aufführungsdauer	i
Textzusammenstellung	i
Das Team der Uraufführung	ii
Inhaltsverzeichnis der Partitur	iii
Vertrieb	iii
Widmung	iv
Libretto	v

Partitur

Einleitung / Erinnerungsszene 1	1
Trennungsszene	15
Beziehungsutopieszene	85
Eifersuchtsszene	95
Ausleitung / Erinnerungsszene 2	123

Nachwort

Gantenbein – oder die Absurdität der Existenz	i
Werkkommentar Gantenbein	ii
Pressemitteilungen	vi
Ausschnitte aus Rezensionen	vi
Biographie des Komponisten	vii
Werkauswahl	vii
Discographie	ix

