

## Einleitung

### I

Im Jahre 2010 veröffentlichte der in Wien ansässige Musikverlag Universal Edition (im Folgenden unter seinem offiziellen Kürzel: UE) gemeinsam mit dem Münchener CD-Label »ECM New Series« ein aufwendig gestaltetes Buch anlässlich des 75. Geburtstags des estnischen Komponisten Arvo Pärt. Gleichzeitig wurde mit der Publikation auch an die erste deutsche Veröffentlichung einer Schallplatte und CD von Arvo Pärt bei ECM mit dem Titel *Tabula rasa* im Jahre 1984 erinnert. Mit der Einspielung wurde die Musik seines neuen »Tintinnabulistils« zum ersten Mal einem breiteren Publikum in Westdeutschland zugänglich gemacht und verhalf dem Komponisten samt seiner Musik zu einer wachsenden Aufmerksamkeit.<sup>1</sup>

Die Jubiläumsedition enthielt drei Elemente von Präsentationen, die sich in unterschiedlichen medialen Darstellungsformen widerspiegeln. Der zentrale Gegenstand, das eigentliche »Werk«, findet sich in dreifacher Weise wieder: Neben der klanglichen Reproduktion in Gestalt der Aufnahmen von 1983, 1984 beziehungsweise 1977 werden die Notentexte der eingespielten Musikstücke *Fratres*, *Cantus* und des Titelwerks *Tabula rasa* sowohl als Studienpartituren als auch als Faksimiles der handschriftlichen Fassung des Komponisten präsentiert. Das »Werk« scheint in dieser Mehrfachdarstellung im Vordergrund zu stehen. Aber gerade in diesem besonders repräsentativen Charakter eines auratischen Faksimiles wird deutlich, dass hier die Außenwirkung der Präsentation tendenziell in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Werk wird durch die Aufmachung seiner Drucklegung in Szene gesetzt. Affirmativ und in Korrespondenz dazu wird auch das schlichte CD-Cover der Erstveröffentlichung auf dem Buchdeckel als wiedererkennbares Produktdesign reproduziert.

Eine graue Fläche, an ein steinernes Tableau erinnernd, auf weißem Grund dient als Schriftfläche für die Titel der auf der CD wiedergegebenen Werke und deren Interpreten. Darüber gesetzt erscheint neben dem Namen des Komponisten in Abgrenzung des ansonsten weiß-grau gehaltenen Schriftsatzes der CD-Titel, blau hervorgehoben: *Tabula rasa*. Die graphische Gestaltung evoziert assoziativ das Bild eines »Reinen-Tisch-Machens«.

Neben dem Werk und seiner Präsentation stellt seine Kontextualisierung durch textliche Reflexion ein weiteres wichtiges Element in der genannten Publikation dar. Die hervorgehobene Bedeutung dieser, einschließlich der Bedeutung der Titelkomposition als »Schlüsselwerk«, versucht der einleitende Text des britischen Musikkritik-

1 Vgl. Oliver Kautny: *Arvo Pärt zwischen Ost und West*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 182 f.

Pärts Umgang mit autobiographischem Material ist als eine Technik der Selbstdarstellung zu verstehen, die es dem Komponisten und auch der Rezeption ermöglicht, mit diesem Material so umzugehen, dass es in erster Linie als äußerliche Referenz Bedeutung generieren kann. Vor allem die artefaktische und episodenhafte Behandlung von Selbstauskünften ermöglicht einen biographischen Selbstentwurf zwischen Selbstbewusstsein und Selbsterfindung, der in sich beweglich bleibt. Identität versteht sich so in erster Linie als Ausdruck einer nach außen dargestellten Subjektivität und nicht als eine Verortung des Selbst, die primär im Kontext von Gesellschaft und geschichtlichen Zusammenhängen zu verstehen ist. Eine solchermaßen ausgerichtete Identitätsbildung bringt weniger das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft und den Kontexten des jeweiligen Lebens zum Ausdruck, als dass sie eine repräsentative Konstruktion von Persönlichkeit in den Vordergrund rückt.<sup>40</sup>

Die Komplexität konfessioneller und geistesgeschichtlicher Hintergründe wird dadurch zu einer Oberfläche, auf der keine Auseinandersetzung mit Inhalten oder entsprechenden Haltungen stattfindet, sondern die Changierbarkeit von Bedeutungen gewährleistet wird. Biographische Hintergründe stellen dergestalt weniger Zusammenhänge zwischen Werk, Kontext und Rezeption dar. Vielmehr wird der biographische Hintergrund zum Medium einer mehrfach geprägten Identität, welches Bedeutungen verschaltet und vereinheitlicht, anstatt sich mit der vorgefundenen Pluralität differenziert auseinanderzusetzen. Die differenzierte Auseinandersetzung mit der vielgestaltigen Gegenwart durch eine »wechselseitige Interaktion« (auch in künstlerisch-kreativer Hinsicht) ist für den Kognitions- und Neurowissenschaftler Wolfgang Prinz aber eine Voraussetzung für eine grundlegende »Offenheit des Geistes«.<sup>41</sup>

#### 1.1.4 Musikalische Ausbildung – erste kompositorische Versuche

Zum frühen musikalischen Werdegang Arvo Pärts finden sich bei Paul Hillier nur einige kurz gefasste Angaben bezüglich der Stationen in Schulen sowie des Klavierunterrichts. Arvo Pärt erinnert sich in seinem Gespräch mit Restagno mit einem gewissen Widerwillen an das tägliche Klavierüben, das von seiner Mutter mit »großer Aufmerksamkeit« verfolgt worden sei. Pärt schildert darüber hinaus seinen kreativen Umgang mit den vorgeschriebenen Übungen, die er aus Langeweile »verlängert«

40 Vgl. dazu Wolfgang Prinz: *Open Minds, the social making of agency and intentionality*, Cambridge, Mass. 2012, deutsch als: *Selbst im Spiegel. Die soziale Konstruktion der Subjektivität*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin 2013, S. 11 ff.

41 Ebd., S. 74.

Entscheidend ist vielmehr die Frage, ob und inwiefern sich in *Perpetuum mobile* Affinitäten und Unterschiede zur kompositionsästhetischen Ausrichtung Nonos erkennen lassen, und welche Rückschlüsse sich daraus in Bezug auf die weitere kompositorische Entwicklung ziehen lassen. Im Unterschied zu *Nekrolog* steht die Frage nach einer kompositionsästhetischen Grundhaltung in *Perpetuum mobile* wesentlich deutlicher im Mittelpunkt als Momente der Außenreferenz. Angesichts des enormen Zuspruchs zu dieser Musik bei der Zuhörerschaft der Uraufführung im Jahre 1963 und der Präsentation dieses Werks auf dem »Warschauer Herbst«<sup>115</sup> ist eher danach zu fragen, worin die Faszination von *Perpetuum mobile* zur damaligen Zeit letztlich bestand. Neben kompositionstechnischen Anmerkungen und den hier eher begleitenden Kontexten ist es eine Frage nach der »ästhetischen Kraft«, die im Zentrum des vorliegenden Kapitels steht. Diese ästhetische Kraft, die dieses Stück im wahrsten Sinne des Wortes »bewegt«, geht eben nicht von der Außenreferenz aus. Eine solche ästhetische Kraft steht nach Auffassung des Philosophen Christoph Menke vielmehr in einem »Zusammenhang der Kunst« als eines »Zusammenhang[s] der Kraftübertragung«, in dem die Kraft der »Begeisterung, der Entrückung auf den Künstler, Zuschauer und Kritiker« übertragen wird.<sup>116</sup> Die Frage nach dieser von Art der Begeisterungsfähigkeit von Musik wird auch ein Schlaglicht auf eine von »Ekstase« geleitete Spiritualität werfen, wie sie von dem ungarischen Philosophen und Literaturwissenschaftler László F. Földényi diskutiert worden ist. Es wird deutlich werden, dass sich die mehrdimensionale Spiralbewegung in ihrer dynamischen und suggestiven Klangsprache wesentlich von der ihre Bedeutung umkreisenden Musik von *Nekrolog* unterscheidet. Ebenso wird in der klanglich ekstatischen Wirkung von *Perpetuum mobile* ein anderes musikalisches Konzept von Kreisbewegung erkennbar als das, was sich im späteren »Tintinnabulistil« konstituieren wird. Darüber hinaus soll erörtert werden, in welchem Maße sich diese *Perpetuum mobile* innewohnende »Kraft« auf jene Art der Ästhetisierung auswirkt, die das Objektive, das Objektivierende eines Kunstwerks zuungunsten eines gestaltenden Ichs in den Vordergrund rückt.

#### 1.4.1 Serialität und Spiralbewegung:

##### Zentrifugalkraft einer dynamischen Klangsuggestion

Der Faszination, die von *Perpetuum Mobile* seinerzeit bei der Uraufführung ausgegangen sein mag, lässt sich am ehesten nachspüren, wenn vor die analytischen Bemerkungen eben jener unmittelbare Zugriff auf die Musik durch das Hören selbst gesetzt wird. Dieser wirkungsästhetische Ansatz lässt die von Kautny geschilderte

115 Vgl. ebd., S. 55.

116 Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*, Berlin 2013, S. 12.

**Perpetuum mobile**  
für Orchester  
op. 10 (1963)

**Arvo Pärt**  
(\* 1935)

11 >

The image shows a musical score for two instruments: Vni. II (Violin II) and Vle. (Viola). Above the Vni. II staff, there is a circled number '1' and a square box containing a whole note with a comma. Below this, the tempo marking '♩ = 60' is present. Above the Vle. staff, there is a circled number '2' and a square box containing a whole note. The Vni. II staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The Vle. staff begins with an alto clef and a key signature of two sharps. The Vni. II staff has a first ending bracket with a circled '1' below it. The Vle. staff has a first ending bracket with a circled '2' below it. Both staves have a *ppp* dynamic marking. The score consists of a single line with several rests and notes, connected by a horizontal line.

fl. III *pp*

6

< 11

3

4

5

vni.I *pp*

vni.II *mp*

vni.III *pp*

vni.IV *pp*

vle. *mp*

fl. III *pp*

Nicht-Seiende[s] zu etwas Seiendem kristallisiert, um ihn später wieder zu vernichten.«<sup>147</sup>

Bei aller kompositorisch-konzeptionellen Durchdringung: *Perpetuum mobile* hat nicht mehr jene Kreisbewegung, die wie in *Nekrolog* einen hermetischen Bogen um das entsprechende Werk schlägt. Vielmehr entwickelt sich eine Kreisbewegung in Form einer dynamischen Spirale. Pärt selbst spricht hier von der Idee einer »spiralförmigen Bahn«.<sup>148</sup>

Der Kunstgriff Pärts besteht darin, diese ekstatische Außerordentlichkeit eben durch ein Höchstmaß an kompositionstechnischer Kalkulierbarkeit und Kontrolle erreicht zu haben. Die Musik, die Pärt mit *Perpetuum mobile* komponiert hat, vollzieht sich in einem Kreis von Serialität, ohne dass dieser als ästhetisch-ideologischer »Bannkreis« verstanden werden muss. Mit der augenblicklichen Spiraldynamik durchbricht er sogar mitunter diesen Kreis. In einer momentanistischen<sup>149</sup> Weise schafft er ein klangsuggestives Ereignis, das eine augenblickliche Diversität gelungen in eine musikalische Form bringt. Dieses Maß an Vielfalt und Dynamik innerhalb formaler Eingrenzungen ist in *Perpetuum mobile* einzigartig und von Pärt im weiteren Verlauf in dieser Ausprägung nicht mehr erreicht worden.

### 1.5 Kreise außerhalb des Kreises – Arvo Pärt und die Filmmusik I

In den zahlreichen biographischen Abrissen zu Arvo Pärt findet seine Tätigkeit als Komponist von Filmmusiken während seiner Zeit als junger Künstler in Estland der 1960er Jahre zwar Erwähnung. Gemessen an der Fülle von Ausführungen zu seinen Hauptwerken dieser Zeit und erst recht gemessen an der überproportionalen Menge an Betrachtungen zur Musik seines »Tintinnabulistil«, dem bis heute das Hauptaugenmerk der Rezeption gilt, bleiben die Anmerkungen zu seinem filmmusikalischen Schaffen aber eher eine Randnotiz.

Selbst ein Standardwerk wie das »Lexikon der Filmmusik« konzentriert sich in seiner Darstellung des filmmusikalischen Schaffens von Pärt neben einem biographischen Abriss vor allem auf die Musik sogenannter »vorgefertigter Werke«, also jener Musik, die in einem anderen, nichtfilmischen Zusammenhang entstanden ist und in einem späteren Verfahren einer filmischen Szene untermontiert wurde. Dabei spielt

147 Ebd., S. 154.

148 Arvo Pärt, siehe Restagno: *Mit Arvo Pärt im Gespräch*, S. 22.

149 Der Begriff des »Momentanismus« bezieht sich auf einen Momentanismus der Existenz, wie er vom Philosophen und Literaturwissenschaftler Karl-Heinz Bohrer in Beziehung zu einer dem augenblicklichen Erleben verpflichteten Wahrnehmung und Reflexion der Lebensphilosophie unter anderem in seinem autobiographischen Buch *Jetzt. Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*, Berlin 2016, dargestellt worden ist.

## 2. Die Komposition *Credo* Kreiszentrum – Zwischen Konfession und Confessio

Das 1968 von Arvo Pärt komponierte und im selben Jahr uraufgeführte *Credo* für Klavier, gemischten Chor und Orchester stellt eine entscheidende Schnittstelle, einen wichtigen Wendepunkt im Leben und Schaffen des Komponisten dar. Politisch war das *Credo* als musikalische Glaubensäußerung in der damaligen Sowjetunion, in der Pärt zur Zeit der Entstehung und Aufführung dieses Stücks lebte und arbeitete, ein Affront gegen die offizielle Kulturpolitik des »real existierenden« Sozialismus, eines politischen Systems, in welchem jede öffentliche Glaubensbezeugung oder als religiöses Bekenntnis deutbare Aussage untersagt war. Ein öffentlich artikuliertes Glaubenszeugnis, besonders in der Form des wörtlichen »Credo« – »Ich glaube«, musste somit nicht nur als religiöse Bekundung, sondern folglich auch als politische Äußerung verstanden werden.

In einem Gespräch von Oliver Kautny mit Veljo Tormis, einem Komponistenkollegen Arvo Pärts zur damaligen Zeit, und der Übersetzerin und Witwe des estnischen Komponisten Heino Jürisalu, Vilma Jürisalu, wird die symbolische Bedeutung des *Credos* hervorgehoben:

»Frage: War *Credo* ein Stück Widerstand gegen die Sowjetunion?

Tormis: Ja, das kann man so sagen.

Jürisalu: Das kann man jetzt sagen.

Tormis: Es war gegen das System.«<sup>1</sup>

Auch wenn hier der Affront- und Widerstandsaspekt des *Credos* bestätigt wird, fällt die Einschränkung von Jürisalu auf (»Das kann man jetzt sagen«). Es wird also zu sehen sein, ob – und wenn: inwiefern – das *Credo* von Arvo Pärt 1968 tatsächlich als ein Stück des Widerstands gegen die damalige Sowjetunion und die damit verbundene Kulturpolitik konzipiert verstanden wurde oder ob die politische Konnotation, die in diesem Stück und seiner Rezeption mitschwang, eher dem subjektiven Empfinden der Zuhörer entsprang. Die Einschränkung der Komponistenwitwe Vilma Jürisalu zielt aber noch auf etwas anderes ab: Sie deutet hiermit die Frage an, ob das *Credo* nicht erst im Nachhinein zu diesem Stück des Widerstandes wurde beziehungsweise gemacht wurde. Pärt selbst hat im Nachhinein, also nach seiner Exilierung in den Westen, indirekt in Abrede gestellt, mit dem *Credo* eine politische Absicht verfolgt zu haben. Neben diesen Aspekten der Rezeption markiert das *Credo* von 1968 aber auch

1 Gespräch Oliver Kautnys mit Veljo Tormis und Vilma Jürisalu, siehe Kautny: *Arvo Pärt zwischen Ost und West*, S. 89.

»Wir glauben an den einen Gott,  
den Vater, den Allmächtigen,  
der alles geschaffen hat, Himmel und der Erde,  
die sichtbare und unsichtbare Welt.  
Und an den einen Herrn Jesus Christus,  
Gottes eingeborenen Sohn,  
aus dem Vater geboren vor aller Zeit.  
Gott von Gott,  
Licht vom Licht,  
wahrer Gott vom wahren Gott,  
gezeugt, nicht geschaffen,  
eines Wesens mit dem Vater,  
durch ihn ist alles geschaffen.  
Für uns Menschen und zu unserem Heil  
ist er vom Himmel gekommen,  
hat Fleisch angenommen  
durch den Heiligen Geist  
von der Jungfrau Maria  
und ist Mensch geworden.  
Er wurde für uns gekreuzigt unter Pontius  
Pilatus,

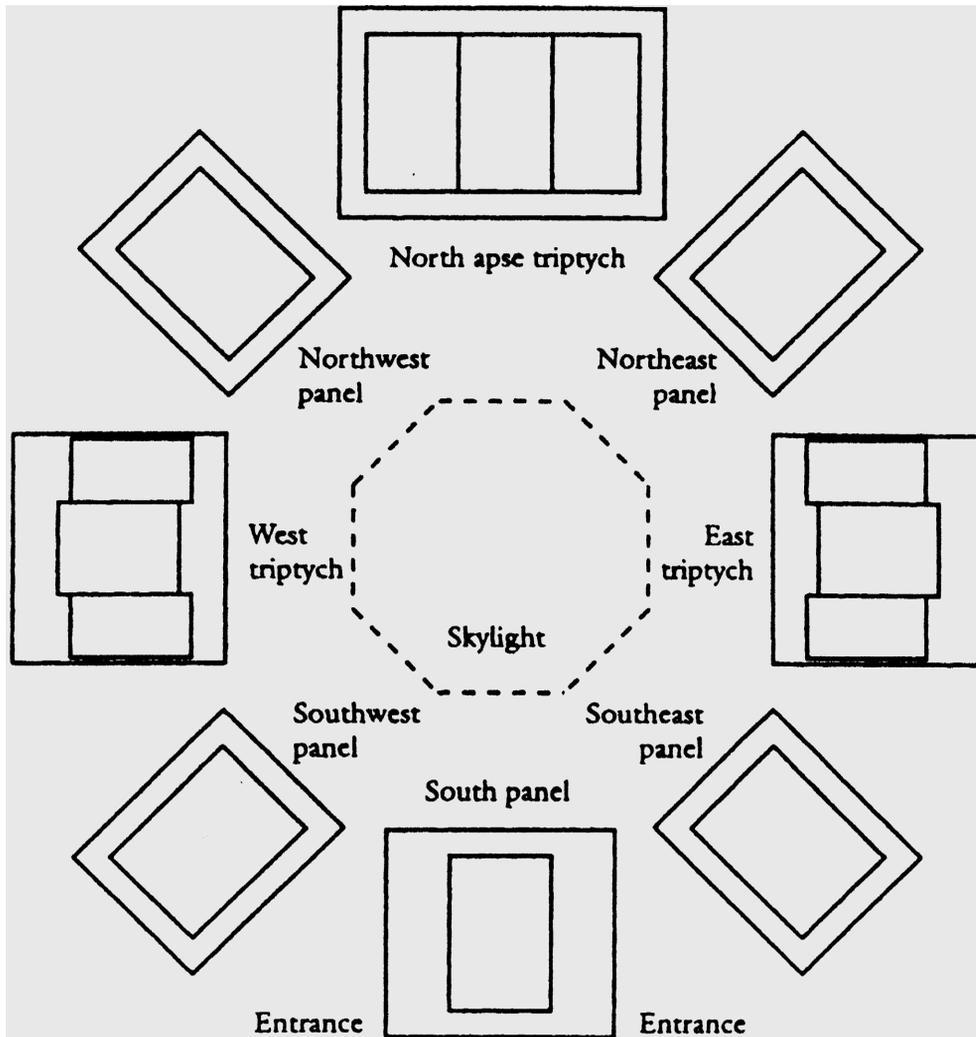
hat gelitten und ist begraben worden,  
ist am dritten Tag auferstanden  
nach der Schrift,  
und aufgefahren in den Himmel.  
Er sitzt zur Rechten des Vaters.  
und wird wiederkommen in Herrlichkeit,  
zu richten die Lebenden und die Toten;  
seiner Herrschaft wird kein Ende sein.  
Wir glauben an den Heiligen Geist,  
der Herr ist und lebendig macht,  
der aus dem Vater und dem Sohn hervorgeht,  
der mit dem Vater und dem Sohn  
angebetet und verherrlicht wird,  
der gesprochen hat durch die Propheten,  
und die eine, heilige, katholische und  
apostolische Kirche.  
Wir bekennen die eine Taufe zur Vergebung  
der Sünden.  
Wir erwarten die Auferstehung der Toten  
und das Leben der kommenden Welt.  
Amen.«<sup>17</sup>

Der hier aufgestellte Credo-Text unterscheidet sich von Pärts Textauswahl schon hinsichtlich des jeweiligen Umfangs, aber vor allem bezüglich des Inhaltes. Nicht nur die abweichende Einleitung, sondern auch die textliche Weiterführung lässt einen Zusammenhang des Pärt-Textes mit dem Glaubensbekenntnis kaum zu. Vor allem fehlt das in den überlieferten Formen der Glaubensbekenntnisse zentrale Motiv der Dreieinigkeit. Dieser trinitarische Grundzug hat nach Ansicht von Sergeij Bulgakov eine wichtige Bedeutung als Grundbekenntnis vor allem im Zusammenhang mit der Taufe als Akt der Aufnahme in die Kirche: »Der Glaube an Christus als Sohn des lebendigen Gottes ist gleichzeitig auch der Glaube an die Hl. Dreifaltigkeit, in deren Namen nach dem Gebote Christi die Taufe vollzogen wird.«<sup>18</sup>

Arvo Pärt verzichtet in seinem Credo-Text ausdrücklich auf diesen Grundzug der Trinität und damit auch auf den minimalen Anspruch, einem Credo gerecht zu werden. Von der textlichen Betrachtung her bestätigt sich der Verdacht, dass es Pärt in seinem Credo von 1968 nicht um ein bestimmtes Glaubensbekenntnis im konfessionellen und schon gar nicht in einem liturgischen Sinne gegangen ist.

17 Das Große Glaubensbekenntnis, in: *Gotteslob*, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, Ausgabe für das Bistum Aachen, hg. von (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Aachen 2012, S. 657.

18 Sergeij Bulgakov: *Die Orthodoxie. Die Lehre der orthodoxen Kirche*, Trier 1986, S. 159.



Die Architektur der Kapelle ist als Oktagon konzipiert. Aus der Skizze geht hervor, dass diese Form im vorliegenden Fall das Element des Linearen mit dem des Kreises verbindet. Der Raum lässt sich aus der Mitte heraus im Rundblick erfahren. Die Musikwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin Suzanne Josek hält fest, dass Mark Rothko »durch die Anordnung seiner Bilder im Oktagon des Raumes den Betrachter vollständig »umschließen« möchte.<sup>5</sup> Auch dieser Gedanke scheint zunächst mit dem Motiv der Kreisbewegung, wie es im Werk Arvo Pärts zu finden war, zu korrespondieren. Aber die Hängung der einzelnen Gemälde (»Panels«) wird in die vier Grundhimmelsrichtungen und deren vier Zwischen-Richtungen unterteilt. Die sich daraus ergebenden acht Himmelsrichtungen entsprechen dann wieder den acht, durch Li-

5 Vgl. ebd., S. 100.

- Operaator Kõps seeneriigis**, in: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, de.wikipedia.org/wiki/Operaator\_Kõps\_seeneriigis, zuletzt abgerufen am 3. Januar 2018
- Pärt**, Nora: o. T., Notiz, o. O. u. J., Fundort: Archiv der Universal Edition, Wien (13. Juli 2000)
- Rodda**, Richard E.: Booklet zur CD *Fratres*, I Fiaminghi, Rudolf Werther (Ltg.), Telarc, o. O. 1995
- Sandner**, Wolfgang: Glühende Töne. Arvo Pärts Johannes-Passion, in: *FAZ* 39 vom 5. Oktober 1988
- Sandner**, Wolfgang: Keine Hochzeit und ein Todesfall. Arvo Pärts »Lamentate« zu Anish Kapoor's Marsyas-Skulptur, in: *FAZ* 54 vom 11. Februar 2003
- Sandner**, Wolfgang: Die Leere zwischen den Tönen, in: *FAZ* 38 vom 26. Mai 1987
- Schreiber**, Wolfgang: Grenzgänger der Avantgarde. Zu einer musikalischen Begegnung mit der Sowjetunion in Köln, in: *Süddeutsche Zeitung* 82 (1979), Feuilleton, S. 15
- Shenton**, Andrew: Arvo Pärt. In his own words, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hg. von dems., Cambridge/New York 2012 (Cambridge Companions to Music, Bd. 10), S. 111–127
- Summa**, Notizen, o. O. u. J., Fundort: Archiv der Universal Edition, Wien (13. Juli 2000)
- Tewinkel**, Christiane: Das Soll an Vergessenheit. Glanz und Elend in neuen und alten Kompositionen von Pärt, in: *FAZ* 56 vom 3. September 2005

### 5.2.2 Literatur über Arvo Pärt

- Arvo Pärt**. *Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006
- Arvo Pärt**. *Rezeption und Wirkung seiner Musik. Vorträge des Wuppertaler Symposiums 1999*, hg. von Oliver Kautny, Osnabrück 2001
- Brauneiss**, Leopold/Conen, Hermann: Kurzgefasste Grundlagen der Satztechnik, in: *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006, S. 99–102
- Brauneiss**, Leopold: Musical archetypus. The basic elements of the tintinnabuli-style, in: *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, hg. von Andrew Shenton, Cambridge/New York 2012 (Cambridge Companions to Music, Bd. 10), S. 49–75
- Brauneiss**, Leopold: Pärts einfache kleine Regeln. Die Kompositionstechnik des Tintinnabuli-Stils in systematischer Darstellung, in: *Arvo Pärt. Die Musik des Tintinnabulistils*, hg. von Hermann Conen, Köln 2006, S. 103–162