



MICHAEL GASSMANN · KÖLN

WANDERER AUF EINEM SCHMALEN GRAT

Einige Gedanken zum Werk Arvo Pärts

Der estnische Komponist Arvo Pärt ist ein Mann, von dem man ein klares Bild zu haben glaubt. Er gilt, je nach Standort des Betrachters, als Dissident, gar als politisch Verfolgter, als Weiser, als Mönch oder auch als Vertreter einer Neuen Einfachheit. Was ist an diesen Begriffen dran? Treffen sie zu oder sind es Klischees? Unbestreitbar ist, dass seine Musik einen hohen Wiedererkennungswert besitzt, weil sie sich von allem unterscheidet, was sonst im zwanzigsten Jahrhundert auf den Markt der musikalischen Stile gekommen ist. Zwar hat er einige schwächere Nachahmer gefunden, aber in seinem Alter gibt es keinen, der mit ihm eine Schule bilden würde. Insofern provoziert er als stilistischer Einzelgänger jene Begriffe, die ihn, so Unterschiedliches sie benennen, doch allesamt als Außenseiter kennzeichnen: Er sei einer, der gegen den Strom schwimmt, einer der sich absondert durch seine Frömmigkeit oder durch seine Distanz zum Mainstream zeitgenössischen Komponierens. Unterstützt wird diese Einordnung durch das Auftreten und Aussehen des Komponisten, der, bedächtig und bärtig, tatsächlich ein Eremit sein könnte.

Andererseits ist Arvo Pärt in vielen Teilen der Welt inzwischen eine Kultfigur, seine Musik wird von breiten Kreisen rezipiert und geliebt und hat Imitatoren gefunden, die auf der Pärt-Welle mitschwimmen wollen. Ist der Komponist also doch kein Außenseiter, kein sich Absondernder oder Abgesonderter? Trügt das Bild, das man von ihm hat? Ist das Mönchsimago am Ende bloß geschickte Inszenierung, füllt Pärt raffiniert eine Marktlücke, die sich als äußerst groß erwiesen hat? Profitiert da einer von irrlichternder Religiosität, von der Mode des Wellness-Kults, der Massagen mit meditativer Musik verbindet, und von jener Lebensform, deren Ingredienzien Kiesel, Bachblüten, Duftkerzen und sanfte Klänge sind? Schon verschwimmt im Meer der Fragen das klare Bild. Dabei hat Arvo Pärt aus seinem Leben keineswegs ein Geheimnis gemacht. Die Daten und Fakten seiner Vita sind

MICHAEL GASSMANN, geb. 1966, 1992 A-Examen kath. Kirchenmusik an der Musikhochschule Köln, 2000 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über Edward Elgar an der Universität Freiburg. Lebt als freier Journalist (u.a. FAZ) und Organist in Köln.

in den einschlägigen Lexika nachzulesen: Geboren am 11. September 1935 im estnischen Paide, verbringt der Komponist die ersten fünfundvierzig Jahre in seinem seit 1940 zur Sowjetunion gehörenden Heimatland. Er besucht von 1954 bis 1957 die Musikschule in Tallinn, bis 1963 das Konservatorium in derselben Stadt. Schon während des Studiums arbeitet er als Tonmeister beim Rundfunk. Früh erregt er mit seinen Kompositionen das Interesse der heimischen Fachwelt. Zwei neoklassizistische Sonatinen für Klavier von 1958 finden Anklang und lassen, so eine zeitgenössische Beurteilung, «schon jetzt eine große Persönlichkeit» spürbar werden. Als Pärt 1959 ein Streichquartett komponiert, ist er bereits ein bekannter Komponist. 1961 wird in Moskau sein erstes Orchesterwerk uraufgeführt: Den *Nekrolog* op. 5 diskutiert man aufgrund seiner Zwölftönigkeit innerhalb des sowjetischen Komponistenverbandes sehr kontrovers; erst sechs Jahre später erlebt er seine Uraufführung in Tallinn. Im selben Jahr erklingt freilich noch eine andere, linientreuere Komposition aus seiner Feder: Der 22. Kongress der KPdSU findet 1961 in Tallinn statt und wird durch Pärts Oratorium *Das Vorwärtsschreiten der Welt* geschmückt.

In der Folge probiert Pärt die neuesten «westlichen» Kompositionsverfahren aus; er ist dabei noch weit von jenem Stil entfernt, mit dem man ihn heute allgemein identifiziert. 1966 kommt seine zweite Symphonie heraus, die radikal mit seriellen und improvisatorischen Verfahren sowie mit ungewöhnlichen Mitteln der Klangerzeugung arbeitet (Spielzeug-Enten, Pergamentpapier). Aufsehen erregt sein *Credo* von 1968. Es handelt sich nicht um eine Vertonung des Nizänischen Glaubensbekenntnisses, sondern um eine Collage verschiedener biblischer und christlicher Textstücke, unter anderem «Credo in Jesum Christum» und «oculum pro oculo, dentem pro dente». In diesem Werk, das sowohl Glaubensbekenntnis wie Aufruf zur Feindesliebe ist, arbeitet Pärt mit verschiedenen kompositorischen Verfahren, es gibt tonale Abschnitte ebenso wie zwölftönige und improvisierte, geräuschhafte. Der christliche Gehalt des *Credo* hätte eigentlich beim kommunistischen Regime alle Alarmglocken schrillen lassen müssen. Nach der Uraufführung am 16. November 1968 sind die Pressereaktionen aber zunächst enthusiastisch, und auch das Publikum reagiert so begeistert, dass das Werk gleich zweimal gespielt werden muss. Danach wird es allerdings jahrelang nicht mehr aufgeführt.

Um 1970 gerät Arvo Pärt in eine Krise: Er wird krank, lässt sich von seiner ersten Frau scheiden. Es folgen seine Konversion zum russisch-orthodoxen Bekenntnis und die Heirat mit seiner zweiten Frau. In den Jahren nach dem «Credo» komponiert Arvo Pärt viele Filmmusiken und die dritte Symphonie (1971). Sie dokumentiert Pärts zunehmendes Interesse für die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Erst nach 1975 entwickelt Pärt allmählich jenen Stil, für den er heute allgemein bekannt ist und der

üblicherweise als «Tintinnabuli-Stil», als «Glöckchen-Stil» bezeichnet wird. Ein Zyklus von unterschiedlichen Stücken trägt ursprünglich diesen Namen; er wird später auf Pärt's Schreibweise seit dieser Zeit insgesamt übertragen. Ihn kennzeichnen Dreiklangsrepetitionen, die einen glockenähnlichen Klang erzeugen. Den Werken liegen «Baupläne» zugrunde, die auf algorithmischen, also methodischen Rechenverfahren fußen; ihre Markenzeichen sind, außer dem Glockenklang, Pausen und Stille. Der Eindruck einer radikalen Reduktion auf das musikalische Minimum drängt sich auf.

In dichter Folge entstehen nun jene Werke, die dem Komponisten internationalen Ruhm bescherten: 1977 das Doppelkonzert *Tabula rasa*, im selben Jahr *Arbos* für sieben Blasinstrumente und Schlagzeug, außerdem *Cantus in Memory of Benjamin Britten* für Streichorchester und Glocke sowie *Fratres* für Kammerensemble, das zahlreiche Bearbeitungen erfährt. 1977 erblicken auch mehrere geistliche Werke das Licht der Welt: *Cantate Dominum canticum novum*, *De profundis*, *Missa syllabica* und *Summa*. Sogar der Beginn der *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, Pärt's geistlichem Hauptwerk, fällt in das Jahr 1977 – wahrlich ein *Annus mirabilis* für den Komponisten.

Die immer stärkere Hinwendung zu christlichen Themen und Texten entfremdet Arvo Pärt wohl endgültig vom Sowjetregime. Hinzu kommt der sich schnell mehrende internationale Ruhm Pärt's, der vor allem in Deutschland bald eine feste Größe ist. Beides mag Auswanderungsgedanken beflügelt haben. 1980 emigriert Pärt zunächst nach Wien, 1981 dann nach Berlin, wo er bis heute lebt. Der Produktivität tut die Übersiedelung keinen Abbruch. In dichter Folge entstehen neue Werke fast ausschließlich geistlichen Inhalts, ältere Werke werden überarbeitet. Die Kompositionen aus jüngerer Zeit lassen eine Modifizierung des Kompositionsstils erkennen, insbesondere eine Tendenz zu größeren Besetzungen und üppigen orchestralen Klangfarben. Zahlreiche Ehrungen und Preise, zuletzt die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Theologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Mai dieses Jahres, dokumentieren Arvo Pärt's ungebrochene Renommée.

In welchem Bezug stehen nun Leben und Schaffen des Komponisten zu dem Bild, das sich die Öffentlichkeit von ihm macht? In einem bemerkenswerten Buch hat Oliver Kauntny den Besonderheiten der estnischen, der sowjetischen und der internationalen, vor allem deutschen Pärt-Rezeption nachgespürt und ist zu teils überraschenden Ergebnissen gekommen.¹ Zu diesen Ergebnissen gehört, dass von einem Verbot irgendeines Pärt'schen Werkes durch die sowjetischen Autoritäten keine Rede sein kann. Es wird häufig kolportiert, das *Credo* von 1968 sei nach seiner Uraufführung der

¹ Oliver Kauntny, *Arvo Pärt zwischen Ost und West*. Stuttgart 2002



sowjetischen Zensur zum Opfer gefallen. Belege dafür lassen sich jedoch nicht finden. Vielmehr scheint es so gewesen zu sein, dass das natürlich kontrovers aufgenommene, religiöse Werk auch ohne ein ausdrückliches Verbot mehrere Jahre lang nicht mehr aufgeführt wurde. Vorauseilender Gehorsam scheint mit im Spiele gewesen zu sein. Erst 1978 wurde es in Tiflis unter dem tarnenden Titel «Fantasie C-Dur für Klavier, Chor und Orchester» erneut gespielt. Der Fall erzählt viel über die Mechanismen einer Diktatur, in der vieles unmöglich, vieles aber auch unerwartet möglich war. Arvo Pärt war jedenfalls kein Komponist, der vom Sowjetregime verboten wurde. Es ginge zu weit, ihn als Opfer des Regimes zu bezeichnen. Kritik und Lob, beides wurde Pärt in der Sowjetunion zuteil, gelegentliche Rückschläge hielten seine Karriere weder innerhalb der Sowjetunion noch außerhalb wirklich auf.

Zu den Legenden, die Pärts Image als Dissident beförderten, gehört das angebliche «Verstummen» des Komponisten in den Jahren nach 1968, dem Jahr des *Credo*. Kauntny weist darauf hin, dass in dieser Zeit nicht nur ein Pärt-Porträt auf Schallplatte erschienen ist (1969), sondern Pärt auch zahlreiche Filmmusiken und sogar seine dritte Symphonie komponierte. Von einem Verstummen, gleichzusetzen mit «innerer Emigration», kann also keine Rede sein. Wer die Urteile über Pärts Musik innerhalb des Sowjet-Imperiums, das Auf und Ab seiner dortigen Erfolge analysiert, wird wohl eher zu dem Schluss kommen, dass der sowjetische Komponistenverband wie die sowjetischen Medien den Komponisten nicht richtig zu fassen vermochten. Er entzog sich jeglicher Einordnung, passte in keine Schublade. Sein unbestreitbares Talent wurde erkannt, aber man stand etwas ratlos davor. Er ließ sich nicht als von westlichen Strömungen korrumpierter Komponist verteufeln, aber auch nicht im musikalischen Sowjet-Mainstream lokalisieren – wenn es so etwas außer in den Köpfen der Ideologen überhaupt gab. Die Schwierigkeiten, seiner ideologisch habhaft zu werden, schälten sich schon früh als Rezeptionskonstante heraus, und sie blieben charakteristisch für den Umgang mit seinem Werk bis auf den heutigen Tag.

Im Westen angekommen, stürzten sich die dortigen Schubladisierer auf sein Schaffen und bissen sich ebenfalls die Zähne aus. Der berühmte lettische Geiger Gidon Kremer hatte, indem er Werke Pärts mit auf seine weltweiten Tourneen nahm, dem Komponisten im Westen ein machtvolles Entrée verschafft. Verträge mit dem Musikverlag Universal Edition in Wien und dem Schallplattenlabel ECM in München waren wichtig für die Nachhaltigkeit der Pärt-Rezeption im Westen. Bald war der Este bekannt wie ein bunter Hund. Allein seine Musik passte in keines der Raster, dass die westdeutsche Avantgarde bereithielt. Ein «Neutöner» war er mitnichten, sein Erfolg beim Publikum machte ihn verdächtig. Dennoch war seine Musik auf ihre ganz eigene Weise neu und faszinierend. Die Urteile über sie gingen

dementsprechend weit auseinander. Man versuchte ihn wegen seiner mathematischen Kompositionstechniken bei den amerikanischen Minimalisten einzusortieren, aber deren gutgelaunte Monotonie hatte emotional rein gar nichts mit dem strengen Ernst der Pärt'schen Musik zu tun. Die hartgesottene Avantgardisten rügten das «Terzengeklingel» und stellten die Kompositionen unter Kitschverdacht – «veilchenblau» und «zuckersüß» sei diese Klangwelt. Seit Anfang der achtziger Jahre gewann das Attribut «mönchisch» in der Pärt-Rezeption an Bedeutung. Das Äußere des Komponisten und die geistlichen Sujets seiner Musik schienen sich zu einem schlüssigen Bild zu fügen. Allein der Humor des emigrierten Tonsetzers schien nicht recht dazu zu passen. Der britische Publizist Paul Griffiths führte deshalb den Ehrentitel des «Heiligen Narren» ein und hatte damit einen gewissen Erfolg.

Der Musik selbst war mit den üblichen Kategorien nicht beizukommen. Pärt war sehr wohl ein bisschen Serialist und ein bisschen Minimalist, aber keines von beiden war er durch und durch. Am ehesten passte der Begriff der Neuen Einfachheit, unter den sich freilich, da er keine Kompositionstechniken beschreibt, Verschiedenes fassen lässt. Dennoch trifft der Begriff etwas Wesentliches in der Musik von Pärt: Der Verzicht auf musikalische Entwicklung im klassisch-romantischen Sinne, die vielen Pausen, die kleinen Gesten – all das erweckt den Eindruck einer Beschränkung auf das Wesentliche. Die Archaik tut ein Übriges: Die Anklänge an die Gregorianik wie an die Gesänge der Ostkirche können als ein «Zurück zu den Ursprüngen» gedeutet werden. Gerhard R. Koch hat Pärts Stil in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung ironisch «Mönchsmoderne» genannt. In der Süddeutschen Zeitung kritisierte Karl Schumann seinerzeit solche «Neo-Gregorianik» als spannungs- und fantasielos. Was manche als penetrant und ermüdend empfanden, wurde von anderen nachsichtig als «frommes Wollen» klassifiziert oder gar als «Ehrlichkeit» gelobt. Lob wie Tadel eint indes eine gewisse Ratlosigkeit: Während der Begriff «Mönchsmoderne» immerhin impliziert, dass Pärt ein Vertreter der musikalischen Moderne sei, kann der wohlwollend-nichtsagende Begriff «Ehrlichkeit» allenfalls soviel wie «gutgemeint» bedeuten.

Die kategorialen Schwierigkeiten, die man mit Pärt hatte und hat, haben wohl auch etwas mit seiner Frömmigkeit zu tun. Sie ist unbestreitbar ein Teil seiner Persönlichkeit. Der Konvertit, der fast ausschließlich christlich grundierte oder gar ausdrücklich liturgische Musik schreibt, muss ein frommer Mensch sein. Selbst für die weltliche Ehrung der Freiburger Universität bedankte er sich mit einer Vertonung des *Vater unser*. Die Nachkriegs-avantgarde aber vollzog gerade in Deutschland, indem sie den autonomen Charakter von Musik stark betonte, gewollt oder ungewollt den radikalen Bruch mit der Kirchenmusik, die ihrer Natur nach Gebrauchsmusik ist (was ihren Kunstcharakter keineswegs mindern muss). Zwar versuchten einige wenige Komponisten, avancierte Kompositionstechniken für die Musica



sacra nutzbar zu machen, doch landeten sie bald, weder von der Kirche noch von der Avantgarde besonders geliebt, als «Kirchenmoderne» im Abseits. Und nun betrat ein Komponist aus einem kleinen Land die Bühne, der unbestreitbar mit eigener Stimme sprach und unverdrossen Psalmen, Messen und sogar eine Passion komponierte. Dass das Verfassen geistlicher Musik für einen zeitgenössischen Komponisten etwas Normales sein könne, war inzwischen weithin undenkbar geworden. Die teils heftigen Abwehrreaktionen gegen das Werk Arvo Pärts mögen zum Teil auch mit dieser Denkmöglichkeit zusammenhängen.

Aber auch die schnell wachsende Fangemeinde, die ja keineswegs nur aus evangelischen, katholischen oder orthodoxen Christen bestand und besteht, rezipierte Pärt nicht einfach als Verfasser geistlicher Musik, sondern machte ihn selbst zum bärtigen Propheten. Die Bewegungslosigkeit seiner Tonschöpfungen und ihre Geschichtsgetränktheit (dazu gehört auch der Rückgriff auf «alte» Klangfarben) machten sie zu einer scheinbar entindividualisierten Kunst, durch die etwas anderes hindurch zu klingen scheint. Ist Pärt nur ein Medium, seine Musik Offenbarung? Dass man Pärts Kompositionen auch schon einmal unterstellt hat, sie seien im Grunde nicht analysierbar, passt ins Bild.

Sie sind aber eben doch mit den Mitteln der musikalischen Analyse zu fassen. Die scheinbare Einfachheit trägt. Den mathematischen Systemen, die vielen Kompositionen Pärts zugrunde liegen, muss man erst einmal analytisch auf die Schliche kommen. Die Werke des Esten sind das Produkt eines komplexen Reduktionsverfahrens, bei dem aus uralten und ganz neuen Kompositionstechniken – die mehrstimmige Musik des ausgehenden Mittelalters war auf ihre Weise ebenso «berechnet» wie die serielle der Gegenwart – etwas Eigenes gewonnen wird, das den Eindruck von Schlichtheit vermittelt. Hinter dem Mönch Pärt verbirgt sich der raffinierte Techniker, hinter dem weltabgewandten Einsiedler der souveräne Beherrscher musikalischer Verfahren aus Geschichte und Gegenwart. Pärt bricht nicht mit der Vergangenheit, kopiert sie aber auch keineswegs; der Begriff «Neo-Gregorianik» verfehlt den kreativen Prozess, dessen Ergebnis Pärts Werke sind.

Die Nachkriegs-Avantgarde wollte den Ballast der Tradition abwerfen, das musikalische Material von seiner semantischen Überfrachtung befreien. Auf paradoxe Weise gelingt Arvo Pärt in seinen besten Werken ebendies: Zurückgeführt auf elementarste musikalische Phänomene – Spannung/Entspannung, Dissonanz/Konsonanz, Bewegung/Stillstand – erscheint jeder Ton in einem neuen Licht. Freilich wandert Pärt auf einem schmalen Grat: Aus Konsonanz kann Kitsch werden, aus Entspannung Langeweile, aus Stillstand Pseudomystik – da haben seine Kritiker schon recht. Dass Pärt auf diesem schmalen Grat viele Jahrzehnte meist mit Erfolg gewandert ist, hat ihn zu jenem schwer zu Fassenden gemacht, der Vereinnahmungs- wie Ausgrenzungsversuchen immer wieder entkommen ist.