

Christian Utz

stele (2011) für fünf Stimmen und fünf Instrumente

canti guerrieri ed amorosi III

„Am Anfang hatte ich den Gedanken, die Seelen vom 4. Juni zu trösten, das hat sich geändert, die Seelen der Toten selbst kommen aus meinen Zeilen, es hört nicht mehr auf. Unentwegt wiederholt sich die Geschichte, wirklich Trost brauchen die Lebenden, es sind die Toten, die für uns ein ewiges Requiem singen.“ (Liao Yiwu, *Für ein Lied und hundert Lieder. Ein Zeugenbericht aus chinesischen Gefängnissen*, Frankfurt 2011, S. 104.)

Die drei Teile des Triptychons *canti guerrieri ed amorosi – drei gilgamesch gesänge* für Bass und präpariertes Klavier [2010], *gilgamesch szenen* für Bass und fünf Instrumente [2010], *stele* für fünf Stimmen und fünf Instrumente [2011] – befassen sich ausgehend von Texten unterschiedlicher Epochen und Sprachen mit den archaischen Themen Liebe und Krieg bzw. der Situation des Individuums in politisch-sozialen Konflikten. Der Titel der Reihe nimmt bewusst Bezug auf Claudio Monteverdis VIII. Madrigalbuch (1638), in dem die Gattung des Madrigals durch den Hang der Musik zu Dramatik und szenischer Darstellung gesprengt wird, besonders in *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*. In ähnlicher Weise geht es in meiner Musik seit längerem um den Konflikt zwischen einer autonomen Struktur, zuletzt immer stärker geprägt durch alternative Skalen und Tonsysteme, und einer gestischen Unmittelbarkeit, vor allem im Zusammenhang mit der musikalischen Interpretation von Texten. Tonsysteme und Textbezug bilden auch die Verbindung zu den späten Madrigalen Carlo Gesualdos, die in *stele* mehrfach zerspiegeltartig aus der Musik herauschimmern.

Kern der drei unterschiedlich besetzten Werke sind Fragmente aus dem babylonischen Gilgamesch-Epos, die in der akkadischen Originalfassung verarbeitet werden (Beratung: Gebhard Selz; Klaus Wagensonner, Universität Wien, Institut für Altorientalistik). Die textliche Grundlage von *stele* bilden – wie bereits in den *gilgamesch szenen* – Abschnitte aus der 11. Tafel des Epos, der Sintflut-Erzählung des Utanapistschi, die historisch älter ist als die alttestamentarische Sintflut-Erzählung. Dazu tritt in *stele* als zweite zentrale Textquelle das Gedicht *tusha* (Massaker) des chinesischen Dissidenten Liao Yiwu, das 1989 geschrieben wurde, während der Niederschlagung der Demokratiebewegung um den Tiananmen-Platz in Beijing, und bis heute in China nicht verbreitet werden darf. Zusammen mit Fragmenten aus der Zweiten Abhandlung von Nietzsches *Genealogie der Moral* („Schuld“, „Schlechtes Gewissen“ und Verwandtes) und einem Satz aus der Schlussepisode von Kafkas *Process* ergibt sich thematisch eine bruchstückhafte Annäherung an Situationen des Ausgeliefertseins und der Wehrlosigkeit gegenüber einer kollektiven Macht. (Auch die Sintflut erscheint im Gilgamesch-Epos weniger als Naturkatastrophe, sondern als von den Göttern geplante und damit verantwortete Machtdemonstration und Erniedrigung der Menschen.¹) Im Titel *stele* klingt zwar der Aspekt des Gedenkens an, den ich aber nicht auf ein konkretes aktuelles oder historisches Ereignis beziehen möchte, sondern über die musikalische Ausfaltung der unterschiedlichen Sprachklänge und –rhythmen (Akkadisch, Chinesisch, Deutsch, Englisch) als Kontemplation musik-sprachlicher Mittel auffasse. (Dies auch im Bewusstsein, dass ein Gedenken an die Opfer oder Betroffenen historischer Ereignisse musikalisch oder auch literarisch eigentlich nur scheitern kann – wie es auch Liaos eingangs zitierte Sätze andeuten.) *Stele* steht daneben für eine eher „architektonische“ Zeitform, oft mit abrupten und wenig geschliffenen „Zeitkanten“ ausgestattet, die allerdings immer wieder auch „unterirdisch“ von starken prozessualen Kraftlinien durchlaufen wird.

Musikalisch baut *stele* auf den Sätzen 1, 2 und 4 der *gilgamesch szenen* auf – über weite Strecken kann man von einer transformatorischen Rekomposition des älteren Stücks sprechen² – während der zentrale 3. Satz, in dem es

¹ In der zu Grunde liegenden altbabylonischen Erzählung *Atrahasis* wird die (im *Gilgamesch*-Epos fehlende) Begründung dafür geliefert: Die Götter fühlten sich vom Lärm der sich vermehrenden Menschen gestört. Nachdem Dürre und Hungersnot nicht den gewünschten „Erfolg“ brachten, beschlossen die Götter eine vernichtende Flut. Das Überleben der Menschheit ist dem Weisheitsgott Ea zu verdanken, der Atrahasis (Ut(a)napistschi im *Gilgamesch*-Epos) den Plan der Götter verrät und ihm den Auftrag gibt eine Arche zu bauen.

² Der Transformationsprozess war auch durch die teils analoge Besetzung motiviert. Die Solo-Bassstimme bildete in den drei Sätzen den Ausgangspunkt des Vokalsatzes, sodass dieser häufig von der Bassstimme dominiert wird (dies wird auch in den 3. Satz übernommen, wo Bass und Bariton das wesentliche Gerüst des Vokalsatzes bilden). Die Sopran-/Bariton-

zu einer starken Verdichtung und Kulmination der Musik- und Textschichten kommt, gänzlich neu konzipiert wurde. Alle vier Sätze verfolgen eine sehr frei gefasste strophische Anlage.

1. Satz: Am Beginn steht der Wunsch des Gilgamesch nach ewiger Jugend³ (basierend auf dem dritten Gesang der *drei gilgamesch gesänge*). Die Warnung des Utanapishti vor der Sintflut durch den Weisheitsgott Ea, der ihm auch aufträgt eine Arche zu bauen (basierend auf dem ersten Satz der *gilgamesch szenen*), entwickelt unter einem vorwiegend deklamatorisch, teils ritualistisch gehaltenen Vokalsatz den wichtigsten harmonischen Raum von *stele*: Umspielungen und Ausweitungen des übermäßigen Dreiklangs c-e-gis basieren auf einer alternativen Oktavteilung mit 15 statt 12 gleichen Schritten pro Oktav, sodass eine große Terz in 5 statt 4 gleiche Schritte zu je 80 (statt 100) Cent unterteilt ist. In zwei eingeschobenen „Gesualdo-Episoden“, die eine Passage aus dem Madrigal *Tu piangi, o Filli mia* (VI. Madrigalbuch, Nr. III, T. 25–30) verarbeiten, werden diese „verengten“ Intervalle „gedehnt“, sodass ein „zweidritteltoniges System“ entsteht (9 Schritte pro Oktav zu je 133 Cent; die großen Terzen werden hier in 3 statt 4 gleiche Schritte unterteilt). Das Cembalo kann durch die beiden unterschiedlich gestimmten Manuale beide Stimmungssysteme mitvollziehen bzw. stützen, während das Akkordeon mit den zwölf Tonstufen einen Reibungspunkt setzt.

Der Einsatz experimenteller Tonsysteme erwächst in meiner Musik weder aus dem Wunsch „reine“ (oder schwebungsfreie) Intervalle zu erzeugen noch aus einem historischen oder antikisierendem Impuls. Ich denke, dass auch für die Renaissance-musiker um Vicentino und Gesualdo⁴ diese Aspekte, so sehr sie oft in den Vordergrund gestellt wurden, in der Praxis letztlich der Entdecker-Lust an den „unerhörten“ Klängen gewichen sind. In diesem Sinn verstehe ich die Tonsysteme als Hörexperiment, das mit der – musikhistorisch sicher gewagte – These sympathisiert, der Kompromiss der 12-stufigen Oktavteilung sei nur eine von mehreren praktikablen Möglichkeiten.⁵ Für solche Möglichkeiten bieten Tonsysteme wie die des Gamelan, der afrikanischen Amadinda-Musik oder der ostasiatischen Modi hinreichend Beispiele. Diese sind zugleich auch Beleg dafür, dass die Suche nach „reinen“ Intervallen keinesfalls ein „Naturgesetz“ ist, sondern vielmehr Schwebungen, Reibungen und Rauigkeiten, die etwa in Gamelanensembles die leicht voneinander abweichenden Stimmungen von Instrumentenpaaren gezielt erzeugen, häufig eine hohe ästhetische Wertschätzung erfahren. Auf diese Tradition wird in *stele* mehrfach Bezug genommen, etwa durch den Einsatz von schwebungsreichen doppelchörigen Akkordeonregistern oder durch um ca. 15 Cent gegeneinander verstimmte Primen in der Synthesizer-Stimme.

Saxophonstimme wurde über weite Strecken aus dem älteren Stück übernommen, die Akkordeon-Stimme aus der Harfenstimme, die Cembalostimme aus der Klavierstimme, die Violinstimme aus der Bassklarinettenstimme und die Cellostimme aus der Kontrafortestimme abgeleitet. Ein Vergleich der beiden Partituren wird allerdings unschwer zeigen, dass es sich keinesfalls lediglich um eine Art Bearbeitung für eine neue Besetzung handelt, sondern vielfach massiv in die Struktur eingegriffen bzw. Strukturen neu entwickelt wurden.

³ Das Verjüngungskraut, das Gilgamesch mit Hilfe des Utanapishti gefunden hat und das ihm die ewige Jugend verleihen soll, wird ihm während einer Rast am Brunnen von einer Schlange geraubt; Gilgamesch bleibt sterblich.

Die Götter hatten Utanapishti unsterblich gemacht, weil er nach der Sintflut mit Opfern für die Götter deren Hungersnot beendete (die Götter hungerten, da nach Ausbruch der Sintflut, die sechs Tage und sieben Nächte dauerte, niemand mehr den Göttern opfern konnte). Gilgamesch scheitert zuvor an der Prüfung, sechs Tage und sieben Nächte ohne Schlaf zu bleiben.

⁴ Gesualdo war mit einer Gruppe von Musikern und Komponisten in Ferrara in Kontakt, die in der Nachfolge Nicolá Vicentinos die chromatischen und enharmonischen *genera* (Tongeschlechter) der Antike wiederbeleben wollten (ein Besuch Gesualdos in Ferrara im Jahr 1594 ist belegt). Vicentino selbst hatte zu diesem Zweck bis 1561 das *archicembalo* entwickelt, das auf zwei Manualen mit geteilten schwarzen Tasten 31 de facto gleichstufige Tonschritte pro Oktav spielen und damit reine große Terzen erzeugen konnte.

Vicentinos System geht von der „kleinen Diësis“ aus, der Distanz zwischen drei reinen Großterzen und einer reinen Oktav ($128:125 \approx 41,1$ Cent, *kleine Diësis*). Vicentino konzipiert dieses Intervall allerdings als „kleine enharmonische Diësis“ – als den fünften Teil eines mitteltönigen Ganztons (≈ 193 Cent/5 = 38,6 Cent) und erreicht damit ein gleichstufiges System aus 31 Stufen mit reinen Großterzen (386 Cent, also Intervalle zu 10 Stufen; drei große Terzen ergeben also 30 Stufen, die 31. Stufe schließt das Restintervall zur Oktav). Parallelentwicklungen gab es in Spanien (19-teilige gleichstufige Skala bei Francisco Salinas, *De musica libri septem* 1577) und Frankreich (19-stufige gleichstufige Skala aus „Dritteltönen“ bei Guillaume Costeley basierend auf dem „cimbalo chromatico“). Im Gegensatz zu Vicentino war hier die „große Diësis“ der Ausgangspunkt und entsprechend enthält diese Stimmung reine *kleine* Terzen: Vier reine kleine Terzen ergeben im Vergleich zur reinen Oktav ein Restintervall von ca. 63 Cent: $(6:5)^4 : 2:1 = 648:625$ (62,6 Cent). Werden 19 reine kleine Terzen übereinander geschichtet, erreicht man die fünfte Oktav des Ausgangstons ($19 \times 315,79 = 6000$ [5x1200] Cent). Auf der Grundlage der 19-stufigen Skala können reine kleine Terzen aus jeweils fünf Dritteltönen gebildet werden ($63,16 \times 5 = 315,79$ Cent).

⁵ Noch weitergedacht kann man das Gedanken- und Hörexperiment verfolgen, warum keine Tonsysteme entstanden sind, die auf anderen Intervallen als der Oktav basieren. In diesem Sinn habe ich in *telinga – mulut* eine Skala eingesetzt, in der die kleine Non in sieben gleiche Stufen unterteilt wurde.

Am Ende des Satzes steht epilogartig ein Nietzsche-Fragment gefolgt von einem Klagegesang zu Worten aus dem Gedicht Liao Yiwus. Hier wird das auch sonst immer wieder verfolgte Prinzip „virtueller Stimmen“ in den Vordergrund gerückt: Eine Stimme (hier der Alt) dient als „Klangschatten“ einer Hauptstimme in derselben Lage (hier Countertenor) und verschmilzt mit dieser zu einer unauflösbaren „Meta-Stimme“. Zentral sind dabei daneben die „destabilisierten“ Gesangskonturen, geformt aus den chinesischen Sprechetönen, ein seit längerer Zeit von mir stets weiterentwickeltes Grundverfahren vokaler Gestaltbildung.

2. Satz: Die Grundstruktur von strophisch angeordnetem Hauptabschnitt (*Gilgamesch*-Text) und epilogartigem Klagegesang (Gedicht Liao Yiwus) wird beibehalten, sodass die beiden ersten Sätze als übergeordnete Strophen erscheinen. Allerdings ist der zweite Satz strukturell stärker verdichtet und entwirft auf der Grundlage eines Modells aus *telinga – mulut* (2009) eine dichte polyrhythmische Polyphonie. Die Gesangsstimmen entwickeln das im ersten Satz eingeführte Modell „madrigalesker Einschübe“ weiter, hier ohne Bezug auf ein historisches Modell, während die instrumentalen Passagen sich von zwischenspielhaften Figurationen zu komplexen, energiegeladenen Prozessen entwickeln und damit eine Eigendynamik entfalten, die die strenge Grundstruktur fast zerbrechen lässt (deutliches Signal dafür: die auf den Boden stampfenden Gesangssolisten). Der Epilog entsteht aus einer Neuschreibung des Epilogs aus dem ersten Satz, wobei hier Bariton und Bass in Falsettlage die „Meta-Stimme“ bilden. Das Falsett mag als Bezug auf die Kinderwelt, von der im Gedicht die Rede ist, gehört werden, oder auch auf die hohen Männerstimmen in der chinesischen Oper.

3. Satz: Die Text- und Klangfäden laufen hier in vieler Hinsicht zusammen, wobei die alternativen Skalen bewusst ausgespart bleiben. Die Harmonik ist stattdessen aus 29 instrumentalen Akkorden gebildet, die aus „Zwölftontransformationen“ der bereits im ersten Satz aufgerufenen Gesualdo-Passage abgeleitet sind (in dieser Passage finden sich alle 12 Töne der chromatischen Skala auf engstem Raum – eine kompositorische Ausarbeitung in dieser Richtung lag also nahe). Die Akkorde werden zunächst über ca. 60 Takte im Sinne von Klangfarbenmelodien entwickelt (ein Akkord wird stets durch fünf unterschiedliche Dynamikverläufe aufgefächert, zudem wechseln Lage und Instrumentation der Akkordkomponenten fortgesetzt), danach folgt eine zunehmende „Konsolidierungsphase“, die schließlich, zur Kulmination hin, wiederum zerfällt. Der Vokalsatz von Bass und Bariton ist weitgehend unabhängig von der instrumentalen Akkordharmonik aus dem Modell des Mensur- und Krebskanons entwickelt. Auf die Mensuralnotation des 13. bis 16. Jahrhunderts bezieht sich auch die Arbeit mit rhythmischen Pulsen unterschiedlicher Geschwindigkeit, die ebenfalls in *telinga – mulut* begonnen wurde (der zu Grunde liegende 3/2-Takt wird dabei in Einheiten zu 2–15 Pulsen unterteilt, wobei vielfache Überlagerungen auftreten). Die drei hohen Stimmen sind blockhaft-deklamatorisch dagegen gesetzt.

Ein Bezug auf die Musik des Mittelalters und der frühen Renaissance ist auch die simultane Exposition von zwei Texten in unterschiedlichen Sprachen: Momente der Erzählung vom Ausbruch der Sintflut und der „Jagd“ von Soldaten auf die Demonstranten um den Tiananmen-Platz sind in Textpaaren angeordnet und verdichten sich schließlich durch den Einbau der Nietzsche- und Kafka-Fragmente. Am Höhepunkt brechen die „Glasakkorde“ aus *Glasakkord* (2006) in die harmonische Struktur ein (spektral analysierte, auf das Instrumentalensemble übertragene Glasklänge) und rücken die Klimax so ins Exterritoriale.

Die großformale Anlage ist gegliedert durch den Tenor aus der Klagemotette Josquin Deprez' zum Tod seines Lehrers Johannes Ockeghem (*La déploration de Johan. Ockeghem*, 1497), dort mit dem ergänzten Beginn des Requiem-Introitus unterlegt („Requiem aeternam dona eis, domine, et lux perpetua luceat eis. Requiescat in pace. Amen.“). Diese Stimme wird vom Synthesizer in höchster Lage an der Hörschwelle (kaum hörbar) gespielt und durchzieht den Satz ohne Unterbrechung. Am Schluss steht wiederum ein „madrigalesker Einschub“, dieses Mal nicht in ein anderes Tonsystem gebracht, aber in Richtung der Grobterzharmonik verbogen.⁶

4. Satz: Der 4. Satz der *gilgamesch szenen* ging aus einem Akkordsystem hervor, das von wechselnden Harfen-Pedalisierungen ausging und nach meinen Angaben von Dieter Kleinrath mittels einer Spezialsoftware generiert wurde. Diese Harmonik ist hier stark ausgedünnt und zugleich durch die Kombination von Akkordeon und Cembalo mikrotonal geschärft. Daneben bildet ein permutatives Rhythmusgerüst aus zwei- und dreiteiligen Werten die Basis des Vokalsatzes, einen wiegend-wogenden Charakter erzeugend, der die Ruhe nach der Sintflut

⁶ Dabei wird auf ein weiteres Gesualdo-Madrigal Bezug genommen: *Mille volte il di* (VI. Madrigalbuch, Nr. 7, Takt 29–31 und 42–47).

evoziert. (Utanapischtchi sendet drei Vögel aus, um Land zu suchen – Taube, Schwalbe und Rabe –, von denen erst der Rabe wieder festen Boden findet.) In den Singstimmen wechselt fortgesetzt die führende Stimme, der wiederum ein oder mehrere „Klangschatten“ (heterophon) zugeordnet werden und die zudem (wie in den *gilgamesch szenen*) von den Instrumenten umspielt wird.

In der Mitte zwischen zwei „Gilgamesch-Strophen“ stehen kommentierend zwei Zeilen aus Liaos Gedicht, zunächst in gebrochener Artikulation, dann im „Madrigalsatz“ (hier wiederum „zweidritteltönig“). Der nicht auslebbarsten Trauer, in der sich *Gilgamesch*- und Liao-Texte hier treffen, ist ostinat eine einfache Melodie unterlegt, die Liao Yiwu auf der chinesischen Flöte *xiao* spielte (und den Müttern der Opfer des 4. Juni, den „Tiananmen-Müttern“, widmete, einer Organisation, die bis heute massiven Repressionen der chinesischen Regierung ausgesetzt ist).

Der Epilog des Satzes lässt wenige karge Reminiszenzen aufblitzen; Fragmentarisches, fast willkürlich hinein Gesetztes, ein letztes Bekenntnis zur Pluralität der Mittel und ihrer Unabschließbarkeit – vielleicht auch Fragwürdigkeit.

Christian Utz: *stele*

Textquellen:

- Gilgamesch*, XI. Tafel (2400-600 v.u.Z.; Akkadisch)
- Liao Yiwu: *Tusha* [Massaker] (1989; Chinesisch, Deutsch, Englisch)
- Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, II/3, 1887 (Deutsch)
- Franz Kafka: *Der Process*, 1914–24 (Deutsch)

I.

Uršanabi šammu annū šammu nikiti [...]
anaku lukulma lutur ana ša šūḫriāma

Urschanabi, dies Gewächs ist das Gewächs des Herzschlags [...]
ich will davon essen, dass mir wiederkehre die Jugend

kikkiš kikkiš igār igār
kikkišu šime-ma igāru ḫissas
šuruppaku mār ubār-tutu
uqur bīta bini eleppa
muššir mešrām-ma še'i napšāti
makkūru zēr-ma napišti bulliṭ
šūli-ma zēr napšāti kalāma ana libbi eleppi
eleppu ša tabannūši attā
lū minduda minātuša
lū miṭḫur rupussa u mūrakša
kīma apsi šāši šullilši

Rohrhaus, Rohrhaus! Wand, Wand!
Rohrhaus, höre, Wand, begreife!
Mann von Schuruppak, Sohn Ubar-Tutus!
reiß ab das Haus, erbau ein Schiff
laß ab von dem Reichtum, dem Lebenden jag nach!
Besitz gib auf, dafür erhalte das Lebende!
heb hinein allerlei beseelten Samen ins Schiff!
das Schiff, das du erbauen sollst
soll wohl abgemessen sein
gleich sollen seien seine Breite und Länge
bedache es wie ein Apsū [den Quell aller Wässer]

*Ah, die Vernunft
der Ernst
die Herrschaft über die Affekte
diese ganze düstere Sache, welche Nachdenken heißt
diese Vorrechte und Prunkstücke des Menschen*

túshā zài sān ge shìjiè jìnxíng.
the slaughter takes place in three worlds
zài niǎochì, yúfú, wēi chén lǐ jìnxíng.
on the wings of birds, in the stomachs of fish, in the fine dust.
zài wúshù zuò shēngwúzhōng lǐ jìnxíng.
in countless biological clocks

das schlachten geschieht in drei welten.
es geschieht auf den flügeln eines vogels, in fischmägen, im feinen staub.
es geschieht in zahllosen biologischen uhren.

(*Gilgamesch* XI: 295/300; 21-31; Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*; Liao Yiwu: *Tusha*)

II.

mimma išū ešenši
mimma išū ešenši kaspā
mimma išū ešenši ḫurāša
mimma išū ešenši zēr napšāti kalāma
uštēli ana libbi eleppi kala kimtiya u salātiya
būl šēri umām šēri mārī ummāni kališunu ušēli

was immer ich hatte, lud ich darein
was immer ich hatte, lud ich darein an Silber
was immer ich hatte, lud ich darein an Gold
was immer ich hatte, lud ich darein an allerlei Lebenssamen
steigen ließ ich ins Schiff meine ganze Familie und die Hausgenossen
Wild des Feldes, Getier des Feldes, Vertreter aller Berufe und Künste
holte ich herauf

háizi. húnshēn bīngliáng de háizi, shǒu wò shíkuài de háizi, wǒmen huí jiā ba.
wǒmen wúshēng wúxī de zǒu.
zài lí de dìmiàn sān chǐ gāo de lù shàng zǒu.
yízhì chāoqián, zǒng huì yǒu ānxī de dìfāng.
wǒmen dúo xiǎng duō jìn yì gēn cǎojīng.
yí piàn yèzi.

kinder, eure körper so kalt, kinder, die steine in euren händen,
kinder, lasst uns nach hause gehen.
wir gehen ohne einen mucks zu machen.
gehen drei fuss über dem boden.
immer nach vorn, irgendwo muss ein ruhiger ort sein.
wie gern würden wir uns in einem grashalm verstecken.
in einem blatt.

(*Gilgamesch* XI: 81-86; Liao Yiwu: *Tusha*)

III.

mimmû šēri ina nāmari
ilām-ma ištu išid šamê urpatu šalimum
rénlèi hé xīngxīng yìqǐ dǎoxià
yìqǐ táopǎo

Adad ina libbiša irtammâm-ma
Šullat u Ḥaniš illakū ina maḥri
illakū guzalū šadū u mātum
fēn bù chū bǐcǐ
zhuī dào yún shàng qù
zhuī dào dìfēng hé píròu lǐ qù sāoshè

tarkulli Errakal inassaḥ
illak Ninurta miḥri ušardi
bǎ línghún zài dǎ yí ge dòng
bǎ xīngxīng zài dǎ yí ge dòng

Anunnaki iššū dipārāti
ina namrirrišunu uḥammaṭu mātum
chuān hóng qúnzi de línghún
xì bái yāodài de línghún
chuān qiúxié zuò guǎngbō tícāo de línghún

seelen – gekleidet in rote röcke!

seelen – gebunden mit weißen gürteln!

seelen – in sportschuhen bei der radiogymnastik!

wohin ihr auch rennt, wir graben euch aus dem schlamm, reißen euch aus dem fleisch, fischen euch aus luft und wasser

Wie macht man dem Menschen-Tiere ein Gedächtnis?

Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt

die Vergangenheit, die längste tiefste härteste Vergangenheit, haucht uns an und quillt in uns herauf

kāi qiāng – feuer! – fire!

Wie ein Licht aufzuckt, so fuhren die Fensterflügel eines Fensters dort auseinander, ein Mensch, schwach und dünn in der Ferne und Höhe, beugte sich mit einem Ruck weit vor und streckte die Arme noch weiter aus. Wer war es?

ša Adad šuḥarrassu ibaʿû šamê
mimma namru ana daʿummat utterru
irḥiṣ māta kīma alpi [...] iḥpiša

kaum dass ein Schimmer des Morgens graute
stieg schon auf vom Fundament des Himmels schwarzes Gewölk
menschen und sterne, beide schwanken und fallen.
beide fliehen.

in ihm donnerte Adad [der Sturmgott]
vor ihm her zogen Schullat und Chanisch
über Berg und Land als Herolde zogen sie
alle zusammen.
jagt sie in die wolken!
jagt sie in die erdspalten, in haut und fleisch, knallt sie ab!

Eragal riss den Schiffspfahl heraus
Ninurta kam und ließ das Wasserbecken ausströmen
noch ein loch in die seele!
noch ein loch in die sterne!

die Anunnaki [Götter der Unterwelt] hoben Fackeln empor
mit ihrem grausen Glanz das Land zu entflammen
seelen – gekleidet in rote röcke!
seelen – gebunden mit weißen gürteln!
seelen – in sportschuhen bei der radiogymnastik!

Adads Totenstille nahm den Himmel ein
verwandelte jegliche Helle in Düsternis
wie ein Ochse zertrat er das Land, zerbrach es wie einen Topf

(Gilgamesch XI: 97-108, 114-124; Liao Yiwu: *Tusha*; Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral*, Kafka: *Der Process*)

IV.

šeššet urri u sebe mūšāti
illak šāru rādu meḥû abūbu
sebû ūmū ina kašādi
ittaraq meḥû
ša imtaḥṣu kīma ḥayyalti inūḥ tām̄tu
uṣḥarrir imḥullu abūbu ikla
appalsam-ma ūma šakin qūlu
u kullat tenēšēti itūra ana ṭiṭṭi
kīma ūri miṭḥurat ušallu
apti nappašam-ma šētu imtaqut eli dūr appiya
uktammis-ma attašab abakki
eli dūr appiya illaka dimāya

sechs Tage und sieben Nächte
gingen Wind und Wetter, Sturm und Sintflut
wie nun der siebente Tag kam,
began der Sturm nachzulassen
nachdem wie eine Gebärende es um sich geschlagen ruhig und still ward das Meer
der Sturm verzog sich und die Sintflut endete
Ausschau hielt ich nach dem Wetter, da war Schweigen
die Menschheit war zu Lehm geworden
wie ein Hausdach so flach lag da das geflutete Land
da tat ich eine Luke auf und Sonnenglut fiel auf meine Wangen
ich kniete nieder, und saß weinend da
über mein Wangen flossen die Tränen

ràng nǐ de kūshēng yíqì nǐ, róngrù guǎngbō, diànshì,

entlass dein weinen, lass es verschmelzen mit radio, fernsehen, radar, und immer

léidá, zuòwéi yí cici shāchuō de jiànzhèng
ràng nǐ de kūshēng bèi cuàn'gāi, wāiqū, bèi
shèngzhàn de jiàoxiāo yānmìè

wieder das morden bezeugen
lass dein weinen verzerrt werden, entstellt, überflutet vom gejohe des heiligen
krieges

sebû ūmu ina kašādi
ušēši-ma summata umaššar
illik summatu ipirām-ma
manzāzu ul ipaššim-ma issaḥra
ušēši-ma sinūnta umaššar
illik sinūntu ipirām-ma
manzāzu ul ipaššim-ma issaḥra
ušēši-ma ariba umaššir
illik aribi-ma qarura ša mē imurma
ikkal išāḥi itarri ul issaḥra

der siebente Tag kam herbei
ich ließ eine Taube hinaus
die Taube machte sich fort – und kam zurück
kein Ruheplatz fiel ihr ins Auge, da kehrte sie um
eine Schwalbe ließ ich hinaus
die Schwalbe machte sich fort – und kam zurück
kein Ruheplatz fiel ihr ins Auge, da kehrte sie um
einen Raben ließ ich hinaus
auch der Rabe machte sich fort; er sah, wie das Wasser sich zurückzog
er fraß, scharrte, hob den Schwanz – und kehrte nicht um

(Gilgamesch XI: 128-139, 147-156; Liao Yiwu: *Tusha*)

Textquellen Gilgamesch-Epos:

Gilgamesch-Epos, 11. Tafel; akkadischer Originaltext nach der Ausgabe von Andrew George, *The Babylonian Gilgamesh Epic: Introduction, Critical Edition and Cuneiform Texts*, Oxford: Oxford University Press 2003.

Deutsche Fassung vom Komponisten nach folgenden Quellen: George, *The Babylonian Gilgamesh Epic; Das Gilgamesch-Epos*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Albert Schott [1916/34], Stuttgart: Reclam 1988; *Das Gilgamesch-Epos*, übersetzt kommentiert und herausgegeben von Wolfgang Röllig, Stuttgart: Reclam 2009; *Gilgamesch*, aus dem Babylonischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Stefan M. Maul, München: Beck 2007; Raoul Schrott: *Gilgamesh. Epos* [2001], Frankfurt: Fischer 2008.

Textquellen Liao Yiwu:

Das Manuskript des im chinesischen Original unveröffentlichten Gedichts wurde von Michael M. Day zur Verfügung gestellt. Deutsche Übertragung vom Komponisten unter Berücksichtigung der Übersetzungen von Michael M. Day (unveröffentlicht) und Hans Peter Hoffmann (Liao Yiwu, *Für ein Lied und hundert Lieder*, Frankfurt: Fischer 2011); Passagen in englischer Übersetzungen nach der Übertragung von Michael M. Day.