

When things are hopping

Gedanken zur europäischen Erstaufführung von *Delusion of the Fury* von Harry Partch und zum Nachbau seiner Instrumente

Roman Brotbeck

Sie heißen Bloboy, Gourd Tree, Quadrangularis Reversum oder Blue Rainbow, es sind umgebaute Harmonien, komplizierte Zithern, unterschiedliche Marimbas, aber auch Instrumente, die aus Bäumen, Schnapsflaschen, Flugzeugdüsen und Radkappen bestehen: die Musikinstrumente von Harry Partch (1901–1974). Fast wie lebendige Figuren wirkten sie auf der Bühne der Bochumer Jahrhunderthalle, wo das Ensemble MusikFabrik an der Ruhrtriennale das Universum von Harry Partch neu zum Klingen gebracht hat.



Harry Partch, «*Delusion of the Fury*» (1965–66), Teil 2: *Streit zwischen Ziegenhirtin und Vagabund*. Foto: Klaus Rudolph

Es darf schon ein grosser Vergleich sein: Für die Rezeption von Harry Partchs Œuvre dürfte die am 23. August 2013 in der Jahrhunderthalle in Bochum im Rahmen der Ruhrtriennale realisierte europäische Erstaufführung von *Delusion of the Fury* (1965–66) etwa die gleiche Bedeutung haben wie Felix Mendelssohns Wiederaufführung der *Matthäuspassion* im März 1829 für die Rezeption Johann Sebastian Bachs. Es war ein unglaublicher Moment! Mit diesem grösstbesetzten Werk von Harry Partch (UA 1969 in Los Angeles) wurde zum ersten Mal in Europa fast sein gesamtes «Orchester» akustisch und visuell erfahrbar gemacht; erstmals wurde Partch nicht von seinen Schülern und von sogenannten Spezialisten, dafür aber vom Stockhausen-erfahrenen Solistenensemble der MusikFabrik aufgeführt, nicht auf den Originalinstrumenten, sondern erstmals auf Nachbauten, zum ersten Mal auch in einem wirklich professionellen Rahmen unter der Regie von Heiner Goebbels, einem Experten für neues Musiktheater. Gemäss einer Pressemitteilung der Ruhrtriennale sollen 5000 Menschen die durchwegs ausverkauften Vorstellungen in Bochum gesehen haben. Keine seiner Produktionen hat zu Lebzeiten von Partch auch nur annähernd soviel Publikum angezogen.

Mir ging in Bochum durch den Kopf, was wohl geschehen wäre, wenn in den 1950er und 1960er Jahren nicht der subversive Würfler John Cage und die handsome boys der diversen Minimal Ensembles die amerikanische Avantgarde in Europa vertreten hätten, sondern Harry Partch mit seinem selbst gebauten Orchester, seiner radikal-dualen Tonalität und seinem Sarkasmus gegenüber jeglichem Establishment. Vielleicht wäre der Gang der Neuen Musik etwas anders verlaufen, und man hätte sich nicht nur auf präparierte Klaviere, Multiphonics und verfremdete Instrumente kapriziert, sondern auch ausserhalb der elektronischen Musik neue Instrumente zu bauen begonnen; in jedem Fall aber wäre die Avantgarde – für Partch die kleine Welt – in ihrer Selbstgewissheit etwas irritiert worden. Ein Beispiel von Partch aus dem Jahr 1960:

«When things are hopping – definition: THE BIG WORLD, complex in excitement, simple in rules, no analysis.

When things are not hopping – definition: the little world, simply in excitement, complex in rules, *utter* in analysis.

If things are hopping who cares how many tones you use? THE BIG WORLD has All Tones, All Ideas. The little world has twelve tones, one idea, and ten million libraries stacked with books and magazines and newspapers to glorify, to apologize for, and to analyze those twelve tones and that one idea.»¹

Vielleicht wäre Partch aber auch nur als Unikum zur Kenntnis genommen worden, als Exot und komponierender Dilettant. So jedenfalls waren viele Reaktionen auf die Aufführungen von *The Bewitched* 1980 in Berlin und Köln unter der Leitung von Partchs ehemaligem Assistenten Danlee Mitchell; es waren die ersten und blieben die einzigen europäischen Aufführungen mit einem Teil der Originalinstrumente.

EGOMANE

Übrigens: Dass es zu Lebzeiten von Partch zu keiner Europa-Tournee kam, liegt nicht nur an der damaligen Zeit, die ihm keine Chance geben wollte, sondern ganz wesentlich auch an Partch selber. Bei einem Mann, der während seines Lebens mit George Antheil, John Cage, Henry Cowell, Arnold Dolmetsch, Martha Graham, György Ligeti, Darius Milhaud, Conlon Nancarrow, Anaïs Nin, Ezra Pound, Karlheinz Stockhausen, Edgar Varèse und William Butler Yeats und vielen andern zusammengekommen ist und daraus keinen Vorteil zu gewinnen verstand, muss eine schwierige Persönlichkeitsstruktur vorgelegen haben. Er verhielt sich zu vielen dieser Menschen nämlich unmöglich, interessierte sich entweder einen Deut für deren künstlerisches Schaffen oder kritisierte es offen; seine eigene Arbeit war für ihn die einzig wesentliche und richtige. Und obwohl narzisstische Selbstbezogenheit bei künstlerisch Schaffenden oft anzutreffen ist, zählt Partch doch zu den herausragenden Exemplaren dieser Spezies.

Ben Johnston (geb. 1926), der in den 1950er Jahren enorm viel für Partch unternommen und ihm die längste kontinuierliche Zusammenarbeit mit einer Universität (Urbana, Illinois) ermöglicht hatte, schrieb in einem Brief 1983:

«He was so possessive of his artistic creations that notwithstanding the manifest impossibility that any one person could be artistically skilled, let alone talented, let alone genius-endowed in all areas of a complex multimedia art work, Partch yet was unwilling, even unable, to collaborate. He either dictated to his collaborators in their own area or he fought with them all the way to an estrangement. Consequently almost all his productions were seriously flawed.»²

Partch hätte zum Beispiel meinen einleitenden positiv gemeinten Vergleich mit der Wiederaufführung von Bachs *Matthäuspassion* völlig deplatziert gefunden, denn Bach war für ihn einer der grösseren Sündenfälle der Musikgeschichte; Partch machte ihn fälschlicherweise für die Durchsetzung der gleichstufig temperierten Stimmung verantwortlich. Das stimmt zwar nicht – Bach hat nie eine gleichstufige Temperatur verwendet –, aber das war damals noch nicht bekannt. Vor allem aber hätte Partch die Bochumer Produktion wohl ziemlich radikal abgelehnt. Erstens sind die Musiker nicht durch seine Schule gegangen: Sie sind nicht von seiner Idee der *Corporeality* und *Monophony* beseelt und in den Kampf gegen das Abstrakte eingestimmt worden, und vor allem spielte die MusikFabrik bis anhin die «grunts, groans, and farts»³ der zeitgenössischen Musik; zweitens hat Heiner Goebbels einige Angaben im Libretto verändert, neue Ideen eingebracht und das Ganze mit einfachen, aber konsequenten Mitteln aus der Amateur-Ecke befreit, vor allem auch im komisch angelegten zweiten Teil von *Delusion*; drittens wurde auf eigentlichen Tanz gänzlich verzichtet, und Partchs Vorstellungen zu den Kostümen wurden weitgehend ignoriert. Das hätte Partch nie verziehen;

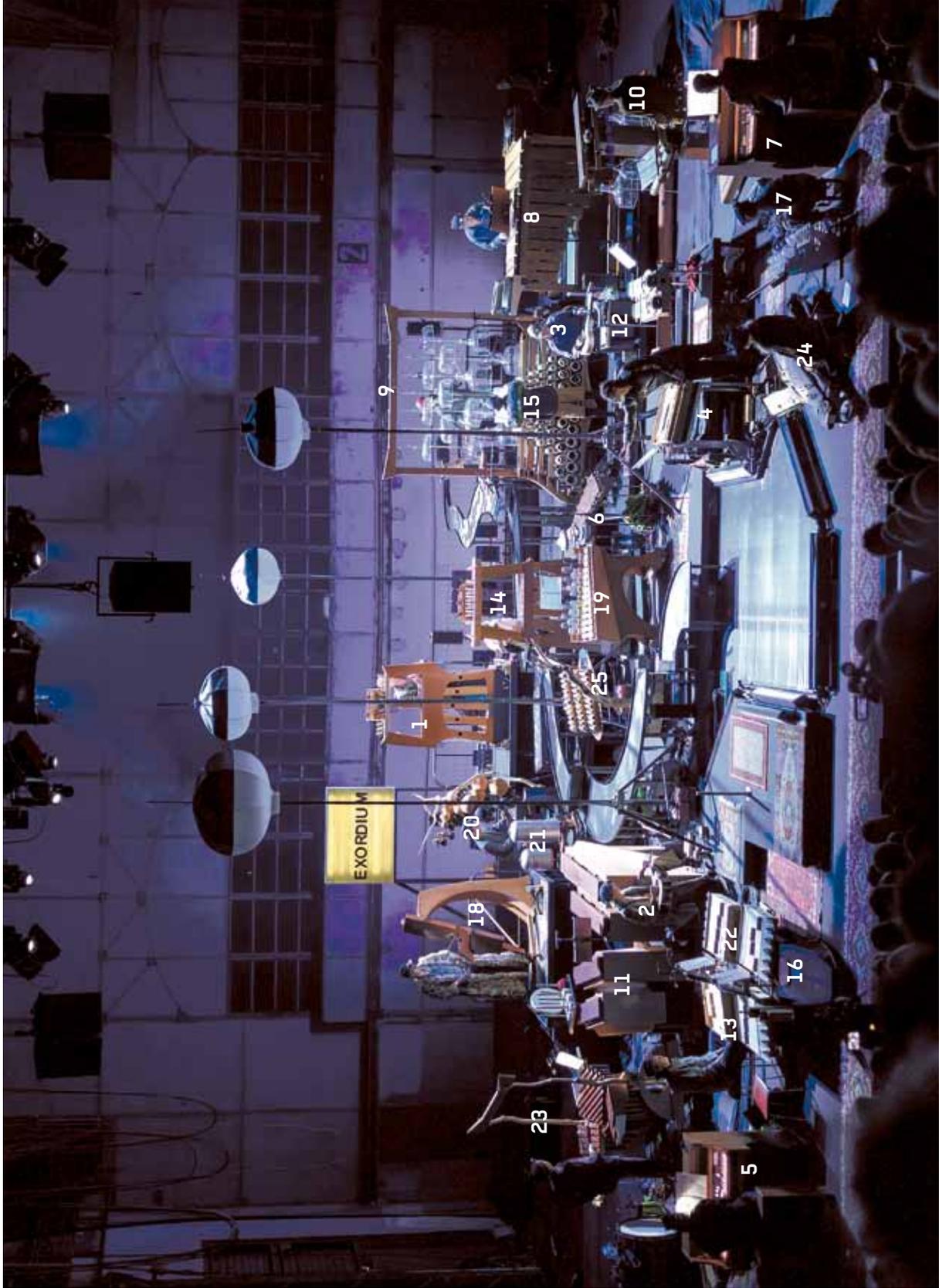
denn gerade bei sogenannt komischen Szenen bestand er darauf, dass die Satire ganz in seinem meist leicht pubertären Sinne gezeigt wird. Das einzige, was ihn an der Bochumer Produktion restlos begeistert und wohl auch seine Vorurteile gegenüber zeitgenössischer Musik ziemlich erschüttert hätte, ist der Verzicht auf einen Dirigenten, und dies bei 25 auf der ganzen Bühne verteilten Instrumenten und 20 Musikerinnen und Musikern, die ausserdem sonst zum Beispiel Geige oder Flöte spielen und sich das Spielen der verschiedenen Patch-Instrumente neu aneignen mussten. Partchs Musiker waren nie so gut, dass sie bei *Delusion* auf einen Dirigenten hätten verzichten können. Und weil bei Partch die Instrumente und die Instrumentalisten immer einen Bestandteil der Szenerie bilden, war der sie leitende Dirigent meist nur ein notwendiges Übel.

HISTORISCHE AUFFÜHRUNGSPRAXIS: «WHO CARES?»

Partch kam während seines Lebens nur ein einziges Mal mit einer Theaterfigur vom Format Heiner Goebbels in Berührung, nämlich mit dem Choreographen Alwin Nikolais (1910-1993), der – beeinflusst von Mary Wigman – ein tänzerisches Totaltheater anstrebte, bei dem Licht, Raum und Musik ineinandergreifen sollten. Eigentlich hätte es hier ausgezeichnete Voraussetzungen für eine Zusammenarbeit gegeben, und Nikolais' späterer internationaler Ruhm hätte Partch viel helfen können. Aber ähnlich wie Goebbels in Bochum realisierte Nikolais dieses Totaltheater mit Mitteln der Stilisierung, mit Vereinfachung und Abstrahierung. Als Nikolais sich 1957 bei der Zusammenarbeit für *The Bewitched – A Dance Satire* weigerte, Teile wie «A Soul tormented by Contemporary Music Finds a Humanizing Alchemy» oder «The Cognoscenti Are Plunged Into a Demonic Descent While at Cocktails» in wörtlicher Konkretheit in lustig-satirische Tänze zu übersetzen, war Partch von allem Anfang an kritisch gegenüber Nikolais eingestellt. Dass Humor und Satire in Tanz wie Musik eine schwierige Sache sind, weil beide eigentlich immer nur in Bezug auf etwas Drittes, ausserhalb von Tanz und Musik Liegendes, lustig sein können, hat Partch während seines ganzen Lebens nie begriffen. Trotz einer desaströsen Zusammenarbeit mit der

«Orchester»-Besetzung von *Delusion of the Fury* (Reihenfolge gemäss Entstehungszeit)

- | | | | |
|-----|--|-----|---|
| 1. | Kithara I: Alt-Kithara mit 72 Saiten in 12 Hexachorden angeordnet (1959 neu gebaut) | 14. | Kithara II: Bass-Kithara mit 72 Saiten in 12 Hexachorden angeordnet (1954) |
| 2. | Adapted Guitar I: sechs Saiten, eine auf 98 Hertz, die fünf anderen auf 196 Hertz gestimmt, Griffbrett teilweise bundlos (1945) | 15. | Boo: 64 gestimmte Bambusrohre in sieben Reihen angeordnet (1955) |
| 3. | Adapted Guitar II: zehn Saiten in unterschiedlicher Stimmung, Hawaii-Gitarre ohne Bünde mit aufgemaltem Intonationssystem (1945) | 16. | Blobby: Luftpumpen eines Autos von 1912 und drei kleine Orgelpfeifen, die mit Fussball gespielt werden (1959) |
| 4. | Harmonic Canon I: Zither mit 88 Saiten (1945, 1959 neu konzipiert) | 17. | Mazda Marimba: 24 gestimmte Lampenbirnen in vier Reihen angeordnet (1959-63) |
| 5. | Chromelodeon I: umgebautes Harmonium (1945) | 18. | Crychord: Monochord, dessen Spannung mittels Pedal moduliert wird (1959) |
| 6. | Diamond Marimba: 36 Marimbastäbe, in Partchs rautenförmig (Tonality Diamond) angelegtem Tonsystem geordnet (1946) | 19. | Zymo-Xyl: 17 Schnapsflaschen in exakter Stimmung, 14 Holzstäbe (Xylophon), zwei Radkappen (Ford 1952, Ford 1953) und eine Pfanne (1963) |
| 7. | Chromelodeon II: umgebautes Harmonium (1950) | 20. | Gourd Tree: zwölf chinesische Tempelglocken mit Kürbissen als Resonanzkörper, an einem Baum fixiert (1964) |
| 8. | Bass Marimba: elf tiefe Marimbastäbe in einer Reihe (1950) | 21. | Cone Gongs: zwei gestimmte Aluminiumdüsen von Flugzeugen (1965) |
| 9. | Cloud-Chamber Bows: zwölf gestimmte Glasglocken von abgeschnittenen grossen Glasflaschen (1950-51) | 22. | Blue Rainbow (Harmonic Canon II): ähnliche Doppelzither wie Castor and Pollux, aber andere Stimmung der Saiten (1965) |
| 10. | Spoils of War: tiefer Holzblock, vier gestimmte Glasglocken, sieben gestimmte Bombenhülsen, Woodblock, Guero, zwei gestimmte Bambusrohren, drei mit Pedalen modulierbare Federstahl-Riemen (1950-55) | 23. | Quadrangularis Reversum: 57 Marimbastäbe in umgekehrter Anordnung zum Diamond Marimba (1965) |
| 11. | Marimba Eroica: vier riesige Marimbastäbe (22, 33, 42 und 56 Hertz) (1951-55) | 24. | Koto, japanisches Originalinstrument mit 13 Saiten, Geschenk von Lou Harrison (1966) |
| 12. | Surrogate Kithara: zwei schmale legendäre Kitharas von acht Saiten, ursprünglich zur Unterstützung und Verstärkung von Kithara I (1953) | 25. | Eucal Blossom: 33 gestimmte Bambusrohre in drei Reihen angeordnet und auf einem Baum montiert (1967) |
| 13. | Castor and Pollux (Harmonic Canon II): zwei Zithern à 44 Saiten, die von je vier Stegen unterteilt sind (1953) | | Ausserdem: 19 kleine Handinstrumente, benannt nach den Buchstaben des griechischen Alphabets (1965-1967) |



Harry Partch, «Delusion of the Fury» (1965–66), Teil I: Bühnengesamtansicht mit allen Hauptinstrumenten. Die Zahlen beziehen sich auf die nummerierte Liste der «Orchester»-Besetzung (vgl. Fenster 1). Foto: Wenge Bergmann

Harry Partch in Kürze

Harry Partch wird 1901 in Oakland (California) geboren und wächst in Benson (Arizona) und Albuquerque (New Mexico) auf. Seine Eltern sind ehemalige presbyterianische Missionare in China, distanzieren sich aber später von dieser Tätigkeit. Partchs Vater wird Agnostiker, seine Mutter macht bei der Christlichen Wissenschaft mit. Nach dem Tod des Vaters zieht die Familie 1919 nach Los Angeles. Dort kommt seine Mutter ein Jahr später bei einem Busunglück ums Leben. Die Beziehung zur Mutter muss konfliktbeladen gewesen sein; jedenfalls ist das Werk von Partch übersät mit Mutter-Sohn-Konflikten, Hexen, dominierenden (meist alten) Frauen. Ab 1920 schlägt sich Partch allein durchs Leben, in den ersten Jahren vor allem als Korrektor bei Zeitungen. Entscheidende Bedeutung hatte die Begegnung in der Public Library von Sacramento mit Hermann von Helmholtz' Buch *On the Sensations of Tone* in der Übersetzung und bis heute aktuellen Kommentierung von Alexander J. Ellis. Sie führt bei Partch zu einem grundsätzlichen Umdenken und zur Überzeugung, dass die ganze bisherige westliche Musik eine Sackgasse sei. Er beginnt mit Reinstimmung zu experimentieren. 1930 lässt er sich in New Orleans ein verlängertes Griffbrett an eine Bratsche bauen und bringt Noppen zwischen den Saiten an, welche die reinen Intervalle anzeigen. Ab 1933 nennt er diese Bratsche *Adapted Viola*, sein erstes «eigenes» Instrument. Gleichzeitig verbrennt er alle seine bis dahin entstandenen Werke in einem Ofen. Partch beginnt mit der Komposition der *Li Po Songs* nach Texten des chinesischen Dichters Li Po (auch Li Bai) aus dem 8. Jahrhundert für *Adapted Viola* und *Intoning Voice*, eine in den Tonhöhen exakt notierte Sprechstimme.

1934 kann Partch dank einer finanziellen Unterstützung nach England reisen und in London Stimmungsfragen studieren. Er trifft während dieser einzigen Europareise in Dublin den Dramatiker William Butler Yeats (Nobelpreis 1923), von dem er die Bewilligung bekommt, seine Übersetzung und Bearbeitung des *Oedipus* zu vertonen, in London den Instrumentenbauer Alfred Dolmetsch und die Musikethnologin Kathleen Schlesinger, in Rapallo den Schriftsteller Ezra Pound, der 1916 erstmals Stücke des japanischen Nō-Theaters publizierte. Bei seiner Rückkehr nach Amerika gerät Partch in die «Great Depression». Er schlägt sich die nächsten neun Jahre mit längeren Unterbrüchen als Hobo (= Tagelöhner) durch. Aus dieser Zeit ist ein Tagebuch erhalten, *Bitter Music*, das aber nur die ersten acht Monate abdeckt. Diese Zeit des Hoboing wird die nächste Kompositionsphase von Partch prägen, wo Amerikanisches in allen Facetten verarbeitet und thematisiert wird. Am Ende seines Lebens wird Partch diese materiell und gesundheitlich schwierigste Zeit geradezu mythisch aufladen, um sich als von der Welt verachteten Aussenseiter darstellen zu können.

Von 1944 bis 1962 arbeitet Partch an verschiedenen Universitäten, wobei er nie als Dozent angestellt wird, sondern immer Gast bleibt. Zugleich wechseln sich «freie» und finanziell prekäre Zeiten mit materiell sicheren Aufträgen von Universitäten ab. Immer wieder findet er Menschen, die ihn regelmässig unterstützen, auch wenn sie nicht viel Dank dafür bekommen.

In Madison (Wisconsin) schreibt er das wichtige theoretische Grundlagenwerk (erste Skizzen dazu gehen ins Jahr 1928 zurück) zu seinem Schaffen *Genesis of a Music*; über Gualala kommt er nach Oakland, wo er am Mills College *Oedipus* nach William Butler Yeats zur Uraufführung bringt (Yeats' Verleger verbietet später weitere Aufführungen dieser Fassung, und Partch wird gezwungen, eine eigene Text-Fassung mit ungeschützten Übersetzungen zusammenzustellen). Über Sausalito kommt er 1956 nach Urbana (Illinois), wo er mit langen Unterbrüchen bis 1962 bleibt und *The Bewitched*, *Revelation in the Courthouse Park* und *Water! Water!* realisiert und aufführt. Nach 1962 beginnt seine letzte Zeit in Kalifornien, in der er – zunehmend von Krankheiten geplagt – von Ort zu Ort zieht und immer stärker alkoholabhängig wird. In diesen Jahren entstehen die letzten drei grossen Werke *And on the Seventh Day Petals Fell in Petaluma* (1963–64), *Delusion of the Fury – A Ritual of Dream and Delusion* (1965–66), in dem sehr viel Material von *And on the Seventh Day* verwendet wird, und schliesslich *The Dreamer That Remains – A Study in Loving* (1972). Partch stirbt 1974 an Herzversagen in Encinitas.

Partchs Beitrag zur Musikgeschichte ist enorm: Er realisiert das erste Tonsystem in *Just Intonation*, mit dem er nicht die bisherige Musik «richtig» darstellen will, sondern radikal neue Gesetze aufstellt, indem er Intervalle bis zum elften Oberton verwendet und diese auch in eine Unterton-Intervallik umdreht, also ein streng symmetrisches System entwickelt. Er kreiert eine spezifische Kompositionstechnik für die Sprechstimme, welche die mikrotonalen Tonhöhenschwankungen der Sprechstimme einfängt und komponierbar macht. Er nimmt in seinen frühen Kompositionen, zum Beispiel *Barstow*, wo er Mauerinschriften von Autostoppnern vertont, viele Ansätze des Absurden Theaters vorweg, und es gelingt ihm, eine eigenständige amerikanische «Volksmusik» zu schaffen. Ab 1950 entwirft er ein multimediales Musiktheater, bei dem die Instrumente auf der Bühne Teil des Theaters werden und die Aktionen zwischen den Instrumenten stattfinden oder von den Instrumentalisten ausgehen. Dabei erhalten Tanz und Vorformen einer minimalen, von ständigen Taktwechseln geprägten Rhythmik zunehmende Bedeutung. Während Partch in den frühen Jahren noch ein «Systematiker» war, der sein Tonsystem verteidigen und in den Instrumenten umfassend darstellen wollte, wird er später zunehmend ein «Pragmatiker», der die Töne akzeptiert, welche ihm das Leben und die Natur entgegenbringen.

Wenn man die vielen Impulse bedenkt, die Partch gegeben hat, muss man feststellen, dass einer der grössten Verächter der Avantgarde eigentlich einer ihrer wichtigsten Vertreter war. Oder wie es Partch selber gegenüber dem Komponisten Peter Garland in Zusammenhang mit Cage sagte:

«At a private affair someone asked, «What do you think about Zen Buddhism?» I replied, «I don't give a fuck about Zen Buddhism.» and someone at the back of the room muttered, «There is a true Zen Buddhist!»»⁸

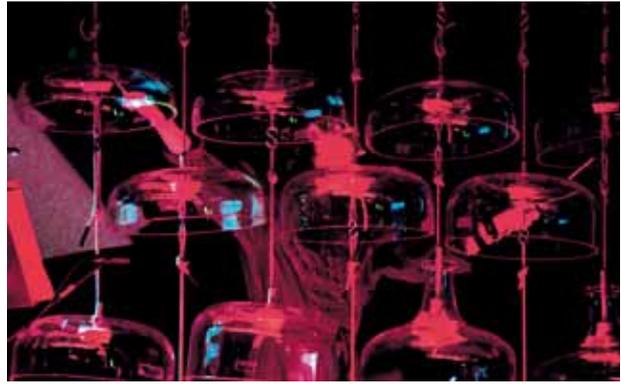
professionellen Tanztruppe von Nikolais war dann für die damaligen Kritiker die Uraufführung von *The Bewitched* am 26. März 1957 am Festival of Contemporary Arts in Urbana das herausragende Ereignis, was Partch aber nur noch zusätzlich ärgerte.⁴

Für die historische Aufführungspraxis und den zur Zeit in vielen Disziplinen geführten Authentizitätsdiskurs ist die Wiederaufführung von Harry Partchs Werk eine lehrreiche und spannende Herausforderung, die auch das Prekäre dieses Strebens nach «Authentizität» zeigt. Denn die Bochumer Aufführung war gerade deshalb so gelungen, weil sie eben nicht authentisch war und die Regeln der historischen Aufführungspraxis an entscheidenden Stellen missachtete.

Das beginnt schon beim Instrumentarium: Das Kopieren fast des gesamten Instrumentenparks von Harry Partch ist sicher die grösste Leistung bei der Bochumer Aufführung. Innerhalb von zwei Jahren ist es Thomas Meixner gelungen, die gesamte Besetzung von *Delusion* nachzubauen (vgl. Fenster 1, S. 20). Schon früh erkannte Partch, dass Kopien und die Verbesserung seiner Instrumente zwingend nötig wären, denn mindestens soviel Zeit, wie er für den Bau der Instrumente brauchte, verwendete er für die Instandsetzung, Stimmung und Verbesserung derselben. Und doch ist es bis zur Bochumer Aufführung aus unterschiedlichen Gründen nie zu einem Nachbau gekommen. Partchs ständige Ortswechsel, bei denen die Instrumente wie eine kinderreiche Familie mittransportiert wurden, verschlechterten deren Qualität zusätzlich. Die Instrumente waren wirklich so etwas wie Partchs Kinder; er fühlte sich unglücklich, wenn er von ihnen getrennt war, und sie nahmen in den Studios und Wohnungen oft den gesamten Raum ein, so dass er selber zuweilen unter den Instrumenten am Boden schlief.

Nach den Regeln einer strengen historischen Aufführungspraxis und der Restaurierungswissenschaft hätten die Originale genau nachgebaut, zum Beispiel auch geröntgt und bis zur letzten Schraube imitiert werden müssen. Dass Partch selber über die Mängel seiner Instrumente schimpfte und ständig nach Verbesserungen suchte und um Rat fragte, hätte in solcher Auffassung ebenso wenig Bedeutung wie Beethovens Klagen über seine Klaviere.

Solche Überlegungen mögen mit begründen, weshalb es fast vierzig Jahre dauerte, bis Partchs Instrumente endlich kopiert wurden, und wäre Thomas Meixner nach solch strengen Restaurierungsprinzipien vorgegangen, hätte er wohl zwanzig Jahre für den Nachbau gebraucht. Meixner ist aber Praktiker, selber Schlagzeuger im Ensemble der MusikFabrik. Er hat sich beim Nachbau zwar eng an die Originalinstrumente gehalten, die er in New York ausmessen konnte, aber er hat diese nicht im Sinne eines modernen Restaurationsansatzes realisiert; technische Mängel wurden nicht imitiert; wo Verbesserungen möglich waren, wurden diese durchgeführt. Gewisse Instrumente klingen heute besser als die Originale. Meixner hat in gewisser Weise das Prinzip von Partch imitiert, der seine Instrumente oft mit dem baute, was sich ihm in den Weg stellte: Die Bäume für den Gourd Tree und den Eucal Blossom suchte Meixner in den sturmgeschädigten Wäldern bei Köln; die



Cloud-Chamber Bells. Foto: Klaus Rudolph



Chromelodeon 1, Tasten mit Partchs Ratio-Notation. Die Ratios bezeichnen die Tonhöhen im Verhältnis zum Ausgangston 1/1. Foto: Michael Bötter



Mazda Marimba. Foto: Michael Bötter

gestimmten Schnapsflaschen besorgte er sich über einen Barbesitzer (ungefähr 800 Flaschen wurden dazu getestet!); die Flugzeugdüsen der Cone Gongs ersetzte er mit aufgeschnittenen Gasflaschen; die Ford-Radkappen fand er über amerikanische Freunde (in den 1950er Jahren durften Ford-Autos noch nicht nach Deutschland importiert werden), und weil diese sechzig Jahre alten Radkappen eine solche Rarität sind, wagte Meixner nicht daran zu fräsen, um sie in die von Partch verlangte Stimmung zu bringen. «Who cares?» hat auch der alte Harry Partch immer und immer wieder gesagt.

William Butler Yeats, das Nō-Theater und *Delusion of the Fury*

Da fast nur Amerikaner oder in Amerika Ausgebildete über Partch forschen, wird der Einfluss Europas auf Partchs Schaffen meist etwas heruntergespielt – natürlich auch, weil Partch selber immer über die europäische Musik und ihren Einfluss schimpfte.

«The European composer sneezes – sotto voce – and the hairs in the ears of the American A&R man respond immediately with a tremolo [...] If Europe can fart, by golly we not only can, we *must!*»⁹

Genau besehen kommen aber entscheidende Impulse zu Partchs Innovationen direkt oder indirekt aus Europa. Wegen Hermann von Helmholtz wird er überhaupt auf die Reinstimmungsfragen aufmerksam; Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* beeinflusst wesentlich seine Theorie der *Corporeality* und das Bewusstsein von der Grösse der antiken Welt; bei Kathleen Schlesinger sieht er 1935 in London zum ersten Mal eine nachgebaute Kithara, die er ausmisst und die ihm als Vorbild für seine eigenen Kitharas dient. Dass gerade die frühen Instrumente von Harry Partch einen anthroposophischen Touch haben, organische Formen, abgerundete Ecken bei Notenpulten oder das Vermeiden von rechten Winkeln bei den Kitharas, könnte auch auf Schlesinger (1862–1953) zurückgehen, die mit ihrer Freundin, der australischen Komponistin Elsie Hamilton (1880–1965), im Frühjahr 1921 Rudolf Steiner in Dornach besuchte und – nach Steiners Tod – 1926 dort auch Kurse zu griechischer Musik mit Aufführungen auf der Leier darbot. Elsie Hamilton komponierte Musik in Reinstimmung und in sogenannten griechischen Modi, die sie über Schlesinger kennenlernte.¹⁰

Der grösste europäische Einfluss geht aber vom irischen Dramatiker und Leiter des Abbey Theatre in Dublin William Butler Yeats (1865–1939) aus. Noch von den USA aus nahm Partch 1934 Kontakt zu Yeats auf, und die geradezu begeisterte Antwort von Yeats war ein wichtiger Grund dafür, dass Partch ein Stipendium zuerkannt bekam. Nur während vier Tagen hat sich Partch mit Yeats getroffen; aber er hat dort fast alles vorgefunden, was ihn später beschäftigte: Die fast schon heilige Bedeutung der gesprochenen Sprache, die visuelle und akustische Anwesenheit der Musiker auf der Bühne (mit Zither und Schlagzeug) mit einer Musik, die das Wort unterstützt, aber nie übertönen sollte; dann die offene Bühne unter Verzicht auf

Vorhang, Guckkasten und Kulissen oder die Bedeutung der Dunkelheit, aus der die Sprache, das Licht und die Bewegung erst entstehen. Yeats liebte Umkehrhandlungen und Figuren, die sich selbst und dann ihr Gegenteil darstellen und spielen. Einiges davon hat er als führender Theosoph wohl aus esoterischen Gedanken heraus entwickelt, zentral war für Yeats aber das Nō-Theater. Zur Ausgabe jener Nō-Stücke, die sein zeitweiliger Sekretär, Ezra Pound, aufgrund von Übersetzungen von Ernest Francisco Fenollosa (1853–1908) 1916 herausgab, schrieb Yeats ein ausführliches Vorwort, in dem er ankündigt, sich selbst den Stil des Nō-Theaters anzueignen und dabei mit irischen Sagenstoffen zu arbeiten. Das tat Yeats dann in seinen *Four Plays for Dancers*, die er 1920 herausgab. Vor allem in den ersten drei dieser Tanzstücke kommt gleichsam das ganze Repertoire von *Delusion* vor: einfachste Handlungen, der Geist eines Toten in Konflikt mit den Lebenden, Hexen, unerbittliche Frauen (auch die weitgehend negative Zeichnung der Frauengestalten findet sich bereits bei Yeats) und die Mischung von ernstesten und komischen Szenen. Bei seinem letzten grossen Werk scheint Partch noch einmal auf das Vorbild Yeats zurückgegriffen zu haben, auch mit jenen überraschenden Wendungen, die bei Yeats meist einen plötzlichen Vergebungs- oder Verzichtsgestus anzeigen.

Bei Partch haben wir im ersten Teil von *Delusion* den Geist eines toten Kriegers, der seinen Mörder bekämpfen will und plötzlich mit ihm Frieden macht («You are not my enemy!»). Im zweiten Teil von *Delusion* verordnet der Richter eine absurde Versöhnung in einem absurden Streit: Ein tauber Vagabund weist zufällig einer alten Ziegenhirtin, die er weggagen will, den richtigen Weg zu ihrer verlorenen Ziege. Die alte Frau möchte sich bei ihm dafür bedanken, und das führt zum Streit, weil sich der Vagabund gestört fühlt. Dieser Streit nun wird vom ebenfalls tauben Richter in überraschender Weise gelöst: «Young man! Take your beautiful young wife, and your charming child, and go home!». Genau diese Art von antipsychologischen und absurden Umkehrungen waren es, welche auch Yeats faszinierten und die das Dubliner Abbey Theatre zu einem so wichtigen Laboratorium für das irische und internationale Theater des 20. Jahrhunderts machten. Heiner Goebbels spannt also mit seiner Einbindung der *Delusion* in die Ästhetik des Nō-Theaters einen grossen theatergeschichtlichen Bogen, der sicher nicht zufällig so schlüssig wirkt.

Wahrscheinlich brauchte es jemanden von aussen wie Thomas Meixner, der also nicht zum «inner circle» der Partch-Freunde gehört, um die Unverfrorenheit aufzubringen, Partchs Instrumente ganz einfach als Musikinstrumente zu betrachten, die gewissen Anforderungen genügen müssen: Guter Klang, effiziente Spielbarkeit, robuster Bau, um sie gut transportieren zu können. Auch so bleiben die Instrumente nach wie vor extrem empfindlich.

Für Partch selber und auch für seinen Schülerkreis waren

diese Instrumente sehr viel mehr: Theaterrequisiten, Ausstellungsobjekte und eben auch «Kinder», an denen das ganze Leben von Partch und die gemeinsamen Kämpfe symbolisch hängen. Gerade bei *Delusion* führte Partch mit der Auswahl seiner Instrumente auch sein Leben vor, denn 22 Jahre Instrumentenbau werden hier zusammengeführt, darunter auch so biographisch beladene Instrumente wie der Bloboy, mit dem er die Sirene der Güterzüge der Southern Pacific imitierte, auf die er als schwarzfahrender Tagelöhner einst aufsprang. Bei sei-

ner letzten Komposition *The Dreamer That Remains* (1972) ging Partch noch weiter, indem er sein erstes und sein letztes Instrument verwendet, die Adapted Viola (1930) und den Mbira Bass Dyad (1972, er besteht aus zwei Riesenzungen eines Daumenklaviers). Sein gesamtes Leben als Komponist und Instrumentenbauer sollte hier umspannt werden. Solch auratische «Originale»⁵ lassen sich nicht duplizieren. Und das mag mit ein Grund dafür sein, weshalb weder Partch, noch seine Nachfolger Kopien der Instrumente mit der dafür nötigen Energie vorantrieben. Man klonet eben keine Kinder.

SCHWIERIGE ERBSCHAFTEN

Es gab allerdings einen Moment, in dem Partch eine andere Weiche hätte stellen können, nämlich als ihm seine letzte Mäzenin, Betty Freeman (1921–2009), den Rat gab, die Instrumente einer Institution zu vermachen. Freeman entrichtete Harry Partch von 1965 bis zu seinem Tod eine Rente, von der er leben und mit der er auch seine Instrumente in Stand halten konnte. Eine solche Institution hätte auch Duplikate entsprechend verantworten können, nicht zuletzt mit ihrer eigenen finanziellen Unterstützung. Leider ignorierte Partch diesen Rat. Sein Misstrauen gegenüber Institutionen aller Art war zu gross, und so überliess er alle Instrumente seinem langjährigen Freund und Assistenten Danlee Mitchell (geb. 1936) in San Diego, der sie wiederum 1993 Dean Drummond (1949–2013), einem jüngeren Partch-Schüler, übergab. Letztlich überforderten diese «Originale» bereits Harry Partch, und dann seine Erben erst recht. Sie trugen die dreifache Verantwortung für die Instandhaltung, den Schutz, aber auch für die seltenen Aufführungen mit diesen Instrumenten, bei denen sie oft genug hören mussten, dass sie halt doch nicht so gelungen gewesen seien wie jene unter Partch.

Dass Partch in Amerika in dieser Situation nicht völlig in Vergessenheit geraten ist, liegt vor allem an der Musikwissenschaft, also ausgerechnet an jener Zunft, die Partch wohl am meisten verachtet hat. Sein Werk ist wissenschaftlich erstaunlich gut und besser als das vieler anderer amerikanischer Komponisten aufgearbeitet.⁶ Dann gibt es eine Reihe von Musikern – wie Johnny Reinhard, John Schneider oder Stephen Kalm –, die sich ohne direkten Zugang zu den Instrumenten vor allem um das faszinierende Frühwerk von Partch erfolgreich kümmerten und zuweilen mit Samplingverfahren die fehlenden Instrumente ersetzen.

Vor solchem Hintergrund wird deutlich, welche Leistung Thomas Meixner innerhalb von zwei Jahren vollbracht hat, indem er 40 Instrumente nachbaute (die beiden Chromelodeons wurden von Andreas Weber und Ulrich Aversch aus Bollschweil und Bad Krozingen, die beiden Gitarren von John Schneider, Los Angeles, gebaut), die nun eben keine «Originale» mehr sind. Gerade weil ihnen diese Aura der Authentizität fehlt, kann und wird hoffentlich die MusikFabrik in den nächsten Jahren mit Neuproduktionen der grossen Partch-Werke Furore machen, im Tanztheater ebenso wie im Musiktheater.



Bobby. Foto: Klaus Rudolph



Diamond Marimba. Foto: Klaus Rudolph

NEUE CHANCE FÜR PARTCHS MUSIKTHEATER

Bedingung dafür sind allerdings Eingriffe ins Szenische, und wohl stärkere als sie bei *Delusion*, dem einheitlichsten und konzentriertesten Werk von Partch, in Bochum gemacht wurden. Nur so lassen sich die in diesem Theater versteckten Innovationen erlebbar machen. Letztlich geht es darum, Partch überhaupt erst ins Theater des 20. und 21. Jahrhunderts einzubinden und ihn aus seiner Aussenseiterposition zu befreien. Während er sich mit Musik – obwohl als Amateur



Harry Partch, «*Delusion of the Fury*» (1965–66), Detail mit Cloud-Chamber Bowls, Bass Marimba, Diamond Marimba, Boo, Harmonic Canon I und Surrogate Kithara.
Foto: Wonge Bergmann

und nur mit fragmentarischer Ausbildung – jahrelang intensiv beschäftigte, tendieren seine Erfahrungen mit dem Theater gegen Null. Und wie viele Narzissten, die unbedingt wahlweise die radikalen Aussenseiter oder die radikalen Erneuerer sein wollen, schaute er sich gar nicht erst an, was andere tun, sondern glaubte – genius-endowed – an seine eigene Besonderheit und daran, sehr wohl zu wissen, was die richtigen theatralischen Umsetzungen für seine Stücke sind. Die Bilder und Filmausschnitte, die es von den Aufführungen gibt, zeigen, dass diese Umsetzungen oft sehr bieder – die meist wehenden Kostüme erinnern bestenfalls an Eurythmie-Aufführungen – und leider öfters auch zum Fremdschämen peinlich waren. Und offensichtlich lernte Partch nicht dazu: Selbst noch bei seinem letzten Werk *The Dreamer That Remains*, das er extra für den Film von Stephen Poulit komponiert und inszeniert hatte, lässt er zum Motto «Do not loiter» adrette Jungs auf der Parkbank herumlungern, und zwar so gespielt, als würde eine Scherade auf einem Polterabend dargeboten.

Es geht also darum, das Revolutionäre von Partchs Musiktheater, das wegen dessen Sturheit gar nie zur Geltung gekommen ist, erst einmal freizulegen. Heiner Goebbels hat in Bochum beispielhaft vorgeführt, wie das möglich ist. So hat er das für Partch Wichtige nicht nur beibehalten, sondern gar verstärkt: Die Hauptakteure sind die Instrumente, welche die ganze Bühne dominieren und die für das Publikum von Anfang an sichtbar sind; die Spieler der Instrumente treten kaum in den

Vordergrund, vielmehr wirken sie wie fleissige Handwerker, die emsig zwischen den Instrumenten hin und her wechseln und erst im zweiten Teil mit auffälligeren Kostümen oder nackten Oberkörpern stärker auf sich aufmerksam machen. Mitten in diese Kulisse voller Instrumente hat Goebbels etwas Neues gelegt, ein vieldeutiges Symbol, wie es in japanischen Bildern vorkommt: Vorerst denkt man an einen treppenartig ansteigenden Weg, dann wird der Pfad zum Bächlein, weil Wasser herunterfließt, dann färbt sich das Wasser weiss (Reinheit oder Verschmutzung?), zum Schluss beginnt es zu brennen. Ein ebenso einfaches wie vieldeutiges Zeichen. Im zweiten Teil blasen sich zwischen den Instrumenten riesige schwarze Plastikhüllen auf, die schliesslich eine Berglandschaft andeuten und eine irrealer Welt schaffen, wo die Instrumente gleichsam in Tälern und auf Bergrücken stehen. Die sowieso schon einfache Handlung wird bei Goebbels nochmals reduziert, und auf die lockeren Gewänder, mit denen Partch die Körperlichkeit der Spieler zeigen wollte, wird verzichtet. Im ersten Teil werden die Musiker gar mit schweren Gewändern förmlich beladen, so dass der Kampf zwischen dem Geist und seinem Mörder vor allem durch den Versuch geprägt ist, das Gleichgewicht nicht zu verlieren. Diese Reduktion der Mittel öffnet die Schleusen für die Triebkräfte von Partchs Musik.

Peinliches schafft Goebbels mit kleinen Kniffen aus der Welt, so jenes Pfeifen, welches Partch immer wieder von den Instrumentalisten verlangt und das als dramatisches Zeichen

schwer zu integrieren ist. Goebbels lässt dieses Pfeifen jeweils von einer drehend-schüttelnden Bewegung der offenen Hand nahe beim Kopf begleiten, wie sie im Alltag verwendet werden kann, um anzudeuten, dass jemand nicht ganz bei Trost ist. Diese Geste erzeugt sofort eine szenische Spannung, und somit wird dramaturgisch gelöst, was musikalisch nicht bewältigt ist.

Den zweiten Teil, den Partch als völligen Gegensatz zum ersten konzipiert hat – das totale Pathos sollte in die ebenso totale Satire umkippen und somit quasi Sophokles mit Aristophanes verbunden werden –, gestaltet Goebbels als Kontinuum: Nur sehr langsam verschiebt sich die Szene ins Ironische. Zum Schluss tritt nicht ein tauber Richter auf, sondern die übergrosse Maske von Kentucky Fried Chicken alias Colonel Harland David Sanders, der quasi als Wirtschaftsrichter sein einfaches Urteil herauspuckt. Auch hier findet Goebbels eine fassliche und direkte Lösung – wie es Partch liebte –, die aber doch sehr viel raffinierter ist als der realistisch dargestellte alte Richter auf einer aus Ästen gezimmerten Sänfte bei der Uraufführung.

Die Bochumer Aufführung ist also tatsächlich mit Mendelssohns Wiederaufführung von Bach vergleichbar⁷, denn sie zeigte, dass auch Partchs abendfüllende Werke funktionieren können. Sein Frühwerk – *Seventeen Li Po Songs, Two Settings*

– hat sich inzwischen durchgesetzt und wird immer wieder erfolgreich aufgeführt, und es zählt heute zum eigenständigen und musikalisch-literarisch besten, was im 20. Jahrhundert komponiert wurde. Es bleibt jetzt zu hoffen, dass ähnlich raffinierte Umsetzungen von Partchs Werken folgen werden. Meine Wunschliste wäre *Oedipus* in der Urfassung von 1951 (die Übersetzung von Yeats ist heute nicht mehr geschützt!) und dann *Revelations in the Courthouse Park*, Partchs Bearbeitung der *Bacchantinnen* von Euripides. Gerade bei der Urfassung von *Oedipus* hatte Partch erst wenige Instrumente gebaut, die auf der Bühne aber umso mehr wie richtige Figuren wirkten. Ein spannendes Kammertheater könnte hier möglich werden. Bei *Delusion* sind so viele Instrumente auf der Bühne, dass die Qualitäten der einzelnen Instrumente etwas untergehen. Aber auch bei *Oedipus* müsste man die Pathetik der Uraufführung vermeiden. Historische Aufführungspraxis im Sinne einer Rekonstruktion der Uraufführung und ihres Umfeldes wäre auch hier eine Direktfahrt ins Museumsarchiv.

 Weiterführende Materialien und Informationen (u. a. ein Interview mit dem Instrumentenbauer Thomas Meixner) gibt es im Dossier Harry Partch auf www.dissonance.ch

1 Harry Partch, *A Somewhat Spoof*, in: ders., *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, ed. by Thomas McGeary, Urbana: University of Illinois Press 1991, S. 190.

2 Zitiert nach: Bob Gilmore, *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University 1998, S. 252.

3 Harry Partch, *Bitter Music*, S. 189 (vgl. Anm. 1).

4 Diese schwierige Episode ist ausgezeichnet aufgearbeitet in: Bob Gilmore, «A Soul Tormented». *Atwin Nikolais and Harry Partch's The Bewitched*, in: *The Musical Quarterly*, vol. 79, no. 1 (1995), S. 80-107.

5 Ich kann mich erinnern, welche Emotionen bei mir der Anblick der kleinen Adapted Viola ausgelöst hat, als ich sie in den 1990er Jahren zwischen all den anderen Instrumenten sehen und fotografieren konnte – diesen ersten vergleichsweise winzigen Ausgangspunkt zu einem riesigen Lebenswerk.

6 Bahnbrechendes haben hier Thomas McGeary und Bob Gilmore geleistet, vgl. Thomas McGeary, *The Music of Harry Partch. A Descriptive Catalog*, New York: Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York 1991; Harry Partch, *Bitter Music. Collected Journals, Essays, Introductions, and Librettos*, ed. by Thomas McGeary, Urbana: University of Illinois Press 1991; Bob

Gilmore, *Harry Partch. A Biography*, New Haven: Yale University 1998; ders., *On Harry Partch's Seventeen Lyrics by Li-Po*, in: *Perspectives of New Music*, vol. 30 (1992), no. 2, S. 22-58; ders., *Changing the Metaphor. Ratio Models of Musical Pitch in the Work of Harry Partch, Ben Johnston and James Tenney*, in: *Perspectives of New Music*, vol. 33 (1995), no. 1/2, S. 458-503; die Sicht der Freunde und Schüler von Harry Partch ist gut zusammengefasst in: David Dunn, *Harry Partch. An Anthology of Critical Perspectives*, Amsterdam: Harwood Academic Publ. 2000.

7 Leider war die dramaturgische Umrahmung – mündliche Einführung, Programmheft und Kommunikation – nicht auf dem Niveau der eigentlichen Aufführung. Offenbar kannte man den Stand der Partch-Forschung nicht, sprach vor allem von Partchs Hoboing und brachte ihn sogar in die Nähe der Popmusik, mit der er wirklich nichts zu tun hat. Zu vieles stimmte da nur ungefähr oder auch gar nicht.

8 Zitiert nach Bob Gilmore, *Harry Partch*, S. 366 (vgl. Anm. 2).

9 Harry Partch, *Bitter Music*, S. 189 (vgl. Anm. 1).

10 Solche Erkenntnisse entspringen Internetrecherchen auf esoterischen Seiten. Vgl. <http://www.nakedlight.co.uk/pdf/articles/KS%20and%20EH%20biog.pdf> (Zugriff am 20. September 2013).