

Gregor Klinke

### Benjamin Britten's *Curlew River*. Zwischen Exotismus, Synthese und Adaption

Eine der bemerkenswertesten Kompositionen Benjamin Britten ist zweifelsohne *Curlew River, Eine Parabel zur Aufführung in der Kirche*, op. 71, die, obgleich selten aufgeführt, eine besondere Aufmerksamkeit in der Forschungsliteratur erfährt. Anders als *Peter Grimes*, deren Attributierung als „erste englische Oper“ fast zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, wird *Curlew River* durchaus sehr konträr diskutiert. Einig sind sich die Autoren nur hinsichtlich des Ausnahmecharakters der Komposition und darin, daß es sich dabei um einen Wendepunkt in Britten's Œuvre handelt. So glaubte Peter Evans in *Curlew River* vor allem Britten's Hinwendung zur Avantgarde zu erkennen,<sup>1</sup> während andere Autoren wie William P. Malm oder Wolfgang Laade die Betonung auf den außereuropäischen Hintergrund des Stückes legten.<sup>2</sup> Und in der Tat stellt *Curlew River* eine faszinierende Gratwanderung zwischen musikalischen Elementen gänzlich unterschiedlicher Provenienz dar.

Die Idee zu *Curlew River* kam Britten bereits 1956 auf einer Konzertreise durch Asien, bei der er in Tokyo mehrere Aufführungen klassischen Nô-Theaters erlebte.<sup>3</sup> Britten war, wie Berichte von Mitreisenden zeigen<sup>4</sup>, stark beeindruckt, und bereits kurz nach seiner Rückkehr nach England machte er sich Gedanken zu einer Umsetzung. Durch andere Projekte oder Auftragswerke daran gehindert, ging er jedoch erst Ende der 1950er Jahre mit seinem Librettisten William Plomer daran, ein solches Projekt zu realisieren. Nach anfänglichen Versuchen, eine englische Übersetzung des Nô-Stücks *Sumidagawa* möglichst nahe am exotischen Vorbild, d. h. durch die Beibehaltung der originalen japanischen Namen und Ortsbezüge,<sup>5</sup> in eine Textvorlage zu verarbeiten, entschieden sich Komponist und Librettist schließlich dazu, jegliche Referenz auf Japanisches aus dem Libretto zu streichen und den weltanschaulichen Hintergrund des Zen, der für das Nô konstitutiv ist, durch abendländische Vorstellungswerte und eine explizit christliche Moral zu ersetzen. Der Grund dazu lag in Britten's Befürchtung, daß das Werk zu einer Nachahmung des Nô werden könnte: „*The little bits of Zen-Buddhism, which don't mean much to me could be replaced by something that does. [...] I've been very worried lest the work should seem a pastiche of a Noh play, which however well done would seem false and thin. I can't write Ja-*

<sup>1</sup> Peter Evans: *Britten's Fourth Creative Decade*, in: *Tempo* 106 (1973), S. 8-17; Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten*, Oxford 1996, S. 467ff..

<sup>2</sup> William P. Malm: *Six Hidden Views on Japanese Music* (= Ernest Bloch Lectures), Berkeley u. Los Angeles 1986; Wolfgang Laade: *Benjamin Britten's Mysterienspiel „Curlew River“ und die japanischen Vorbilder*, in: *Musik und Bildung* 12 (1969) 1, S. 562ff.

<sup>3</sup> Zu einer ausführlichen Beschreibung der Werkgenese s. Peter F. Alexander: *A study of the origins of Britten's „Curlew River“*, in: *Music and Letters* 69 (1988) 2, S. 229-243.

<sup>4</sup> U. a. Ludwig Hesse: *Ausflug Ost 1956*, o. O., o. J. (private Veröffentlichung).

<sup>5</sup> Alexander, S. 236.

panese music, but might be lead into trying if the rest of the production [...] where Japanese.“<sup>6</sup> Gleichwohl versuchte er die musikalischen Momente, die ihn im Nô beeindruckt hatten, in seiner Vertonung umzusetzen – wie z. B. die Reduktion auf ein siebenköpfiges Kammerensemble, das ohne Dirigenten spielt, oder die Besetzung ausschließlich mit Männerstimmen –, oder, wie er selber in einer Programmnote zur Uraufführung schrieb, von dem Vorbild zu lernen: „*The memory of this play has seldom left my mind in the years since. Was there not something – many things – to be learnt from it?*“<sup>7</sup>

Um die explizite Moral des Librettos glaubhaft zu machen (oder wenigstens dramaturgisch nachvollziehbar), gab man der dem japanischen Original entnommenen Handlung einen Rahmen im Stile eines Mysterienspiels, in dem alle Mitwirkenden der Ausführung als Mönche verkleidet erst auf der Bühne ihre eigentlichen Kostüme anlegen und die eigentliche Handlung zu einem Spiel im Spiele machen.<sup>8</sup> Der äußerliche Bezug auf das (europäische) Mittelalter bestimmte dann auch große Teile der Musik; Grundlage vieler Motive und melodischer Wendungen ist der gregorianische Choral *Te lucis ante terminum*, der gleich zu Beginn von den einziehenden Darstellern gesungen wird, und *Custodes hominum*, der auf dem Höhepunkt der Parabel, am Grabe des verlorenen Sohnes, als Ersatz für das Ritual des Originalstücks verwendet wird. Zusammen mit dem für das Entstehungsjahr teilweise ungewöhnlich deutlichen Moralisieren im Libretto entsteht auf dramaturgischer Ebene weniger der Eindruck eines umgesetzten Nô-Theaters, als vielmehr der eines modernen Mysterienspiels – als welches *Curlw River*, und insbesondere die beiden späteren Parabeln, auch vielfach aufgeführt und angesehen wurden.<sup>9</sup>

In der Partitur konkretisierte sich damit das Hin- und Hergerissensein Britten zwischen der Faszination für das Exotische und dem Versuch, das ganze von dieser Initialwirkung zu lösen. Das Resultat ist eine Art Kammeroper – Britten selbst sah *Curlw River* immer als eine eigene Gattung an –,<sup>10</sup> die bei ihrer Uraufführung Kritiker wie Publikum gleichermaßen erstaunte<sup>11</sup> und von den wenigstens Rezensenten offensichtlich als das erkannt wurde, was Britten intendiert hatte.

Britten's Kenntnis fernöstlicher Musik war breit, er lernte in Japan neben Nô auch Kabuki und Gagaku kennen, besuchte Teezeremonien und brachte von Bali eigenhändige Transkriptionen von Gamelan mit, die er u. a. in seinem Ballett *Prince of the Pagodas* (1956), op. 57, verwendete. Wie Mervyn Cooke nachweisen konnte, lassen sich

<sup>6</sup> Zit. nach Mervyn Cooke: *The Japanese Background to Benjamin Britten's Curlw River*, Diss. King's College Cambridge 1986, S. 33.

<sup>7</sup> Zit. nach Benjamin Britten: *Curlw River. A note by the composer* (1965), Beiheft zur CD Decca/London 421 858-2.

<sup>8</sup> Ausführliche Aufführungsanweisungen finden sich in der Partitur, Benjamin Britten: *Curlw River. A Parable for Church Performance* op. 71, London: Faber Music, 1983.

<sup>9</sup> S. z. B. Bruce Robert Smedley: *Contemporary sacred chamber opera: A medieval form in the twentieth century*, Ph. D., George Peabody College for Teachers 1977.

<sup>10</sup> Evans, *The Music of Benjamin Britten*, S. 467.

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Robin Holloway: *The Church Parables. Limits and Renewals*, in: *The Britten Companion*, ed. by Christopher Palmer, London u. Boston 1984, S. 215-226; *Non-Opera and Noh-Opera*, gez. A. J., in: *Opera* 15/8 (1964), S. 531-533.

grundlegende akkordische und harmonische Strukturen in *Curlew River* – und wie man zeigen kann, auch in den späteren beiden Parabeln *The Burning Fiery Furnace* (1966), op. 77, und *The Prodigal Son* (1968), op. 81, – auf Britten's direkte Kenntnis der Spielweise der japanischen Mundorgel *shô* zurückführen.<sup>12</sup> Die Frage nach der Authentizität der Quellen, die in einem solchen Zusammenhang üblicherweise gestellt wird, entfällt aufgrund der geschilderten Fakten also. Interessant ist demnach an *Curlew River* auch nicht so sehr, was Britten woher als Einfluß genommen hat, sondern wie diese Einflüsse Eingang in die Musik gefunden haben, und insbesondere wie die Beurteilung der Parabel von der Vorkenntnis und der Perspektive des Rezipienten abhängt.

Flute

Horn

Harp

Viola

Db.

Perc. 5 ungest. kleine Trommeln

usf.

Notenbeispiel 1: „Umkleideszene“, Ziffer 5.

An dieser Stelle sollen zwei Stellen der Parabel exemplarisch untersucht werden, die in ihrer Deutlichkeit den ästhetischen Rahmen abstecken helfen, in dem Britten's Umgang mit den außereuropäischen Quellen bewertet werden kann.

Gleich nach dem Einzug der Mitwirkenden und der Begrüßung der Zuschauer werden die Hauptdarsteller auf offener Bühne umgekleidet. Zu dieser „Zeremonie“, die auf eine rituelle Einkleidung während eines Gottesdienstes in San Giorgio Maggiore, Venedig, zurückgeht, bei der der Komponist anwesend war,<sup>13</sup> erklingt ein 30 Takte langes Instrumentalzwischenspiel, das an der entsprechenden Stelle am Ende der Parabel, in der die Hauptdarsteller abtreten, wiederholt wird. Vom Höreindruck handelt es sich bei diesen Stellen um die offensichtlichsten Anleihen an exotisches Kolorit der gesamten Parabel, ohne daß dies durch die Handlung oder den musikalischen Kontext begründet wäre. Analytisch läßt sich die Wirkung an der Satztechnik festmachen (Notenbeispiel 1), bei der gewisse Mittel an Spieltechniken erinnern, wie sie im Gamelan oder Gagaku zu beobachten sind. Alle Instrumente spielen ein und

<sup>12</sup> Mervyn Cooke: *Britten and the shô*, in: *Musical Times* 129 (1988), S. 231-233.

<sup>13</sup> Colin Graham: *Staging first productions 3*, in: David Herbert: *The Operas of Benjamin Britten*, New York 1979.

dieselbe Melodie in etwas veränderter Form bzw. leicht versetzt gegeneinander, so z. B. die Flöte mit direkt an die Spielweise asiatischer Saiteninstrumente erinnernden Vorschlägen oder die Viola mit den Klang verschleiern den Tremoli.<sup>14</sup> Die fünf kleinen, gestimmten Trommeln überlagern den notierten 4/4-Takt mit einem 5/4-Takt wodurch der Taktschwerpunkt zusätzlich verwischt wird. Der Klangeindruck ist der einer Art heterophon gespielten „Kernmelodie“, ohne daß jedoch im entferntesten ein geschichteter Aufbau wie im Gamelan oder Gagaku angestrebt ist (wie er z. B. von Claude Debussy oder Colin McPhee in einigen Kompositionen umgesetzt wurde).

Notenbeispiel 2: Flöte (Ziffer 5) und Choral (T. 1).

Notenbeispiel 3

Notenbeispiel 4: Einsätze der Motive (ab Ziffer 33).

Interessanterweise handelt es sich bei der Melodie jedoch um nichts anderes als den zu Beginn des Stückes (kaum 40 Takte vorher) skandierten gregorianischen Choral. In einer Gegenüberstellung von Flötenstimme und Choral (Notenbeispiel 2) wird die Trivialität der „Umformung“ deutlich, bei der es um nichts anderes als um eine neue Rhythmisierung und Akzentuierung geht. Die Einzelstimmen als solche machen nicht den exotischen Eindruck der Szene aus, sondern dieser entsteht aus den sich verflechten und überlagernden Stimmen. Einen wesentlichen Anteil an dem resultierenden Klangeindruck haben sicherlich die Trommeln, die einerseits in ihrem quasimelodiösen Einsatz und der Polymetrik ein für europäische Ohren völlig ungewohntes Bild abgeben.

Die zweite Stelle findet sich in der Partitur ab Ziffer 33; die Hauptperson, eine irre Mutter, die auf der Suche nach ihrem verlorenen Sohn durch das Land streift, schildert hier den an einem Fluß wartenden Personen ihre Geschichte und ihren Schmerz. Das musikalische Material dieser Passage ist aufs Äußerste reduziert: Ein Septolenmotiv mit anschließendem Glissando (Notenbeispiel 3) wird, teilweise enggeführt, durch die vier beteiligten Stimmen (Tenor, Flöte, Viola, Kontrabaß) gereicht. Harmo-

<sup>14</sup> W. Laade versuchte eine direkte Entsprechung zwischen der Instrumentation dieser Passage und Spieltechniken asiatischer Instrumente, die im einzelnen jedoch fragwürdig bleibt; Laade, S. 562.

nisch ist die Passage dabei völlig unbestimmt, da jeder Motiveinsatz auf einer anderen Tonstufe beginnt, wobei mit elf verschiedenen Tönen ein fast komplettes chromatisches Feld abgedeckt wird (Notenbeispiel 4). Bei den ersten zwölf Einsätzen führen die Glissandi – wie in Notenbeispiel 3 zu sehen – jeweils aufwärts; ab dem 13. Einsatz, passend zur klagenden Textstelle „*One day alas he vanish'd*“ (Ziffer 34), führen die Glissandi jedoch abwärts und greifen somit das Ausdrucksmittel der fallenden Sekunde bewußt als Zeichen des Schmerzes auf.

Der Rhythmus wird durch viele Fermaten stark zerdehnt, und ein gleichmäßiges Metrum ist durch unregelmäßige Taktlängen aufgehoben. Dadurch entsteht der Eindruck eines freien Zusammenspiels der Stimmen, die in einem atonalen Feld scheinbar ziellos aufeinander reagieren und sozusagen eine Art Dialog miteinander führen. Arnold Whittall vergleicht diese Technik explizit mit Ansätzen in frühen Werken Witold Lutosławskis, wobei er vermutet, daß bei Britten ein ähnlicher Stimulus geherrscht habe wie bei Lutosławski: ein scheinbar freies, aleatorisch wirkendes Zusammenspiel zu erreichen, ohne daß dem Komponisten die Möglichkeit genommen wird, Wirkungen und Zusammenklänge präzise vorherzubestimmen.<sup>15</sup>

Der Eindruck einer an avantgardistische Technik erinnernden Tonsprache täuscht jedoch über die tatsächlichen Hintergründe dieser Szene. Gerade an dieser Stelle gelingt es Britten, seine Faszination für das Nô so umzusetzen, daß das japanische Vorbild scheinbar vollkommen im europäischen Kontext aufgeht. Die äußerste Reduktion auf ein Zweitonmotiv, die Tonrepetition und das intensive, fließende Zusammenspiel – vom Höreindruck her alles scheinbar Modernismen –, gehen vielmehr auf direkte Hörerfahrungen des Nô zurück; und jene fallenden Glissandi, die als Ausdruck von Schmerz und Trauer stehen, sind nahezu eine simple Kopie von Motiven des Nô.<sup>16</sup> Das alles läßt sich an Notaten des Nô kaum nachweisen, da gerade das von den Noten gelöste „freie“ Spiel im Nô entscheidend ist; aber es wird in einem direkten Hörvergleich von *Curlew River* und Nô-Stücken, wie z. B. *Hagoromo*, offenkundig, an was Britten bei seiner Komposition gedacht hatte. Das belegt auch die folgende Stelle aus einem Brief, in dem Britten die Probleme, in die er während der Komposition von *Curlew River* geraten war, beschreibt: „*Apart from finding the right notes (& because there are so few of them, it seems harder ever), one of the problems is how to write it down: there being no conductor, & the tempo is kind [!] of 'controlled floating'.*“<sup>17</sup>

Bei dem Versuch, das im Nô Beobachtete für die eigene Musiksprache nutzbar zu machen, entfernte sich Britten jedoch sowohl vom Vorbild als auch von ähnlichen Ansätzen der Avantgarde. So verlagerte er den improvisatorischen Klangeindruck, der im Nô Ergebnis einer besonderen Interpretation ist, die ein strenges metrisches und am Text orientiertes Grundmodell in einen scheinbar natürlichen Ausdruck umsetzt,

<sup>15</sup> Arnold Whittall: *The Music of Britten & Tippett. Studies in Themes & Techniques*, Cambridge 1990, S. 196.

<sup>16</sup> Vgl. z. B. das Nô-Stück *Hagoromo*; für eine Transkription s. Yoshio Matsuyama: *Studien zur Nô-Musik. Eine Untersuchung des Stückes „Hagoromo“* (= Beiträge zur Ethnomusikologie, Bd. 8), Hamburg 1980.

<sup>17</sup> Brief B. Britten an D. Mitchell (Frühjahr 1964), zit. nach Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten*, London 1992, S. 425.

in die musikalische Faktur selbst; dem Auszuführenden kommt dabei keine Kreativität oder Freiheit mehr im Sinne einer Aleatorik zu, sondern es obliegt ihm, die freie Notation in ein konkretes Klanggebilde umzusetzen, das der Komponist nicht in der Lage war, eindeutig zu notieren. Man hat es hier also nicht so mit der Adaptation eines bestimmten außereuropäischen Materials zu tun, sondern mit der Emulation eines Klangeindrucks. Die Mittel, die Britten dazu benutzt, ähneln in vieler Hinsicht der anderer avantgardistischer Ansätze; und für einen Rezipienten, der nicht über Hörerfahrungen mit dem Nô verfügt, kann so in der Tat der Eindruck entstehen, Britten hätte sich in solchen und ähnlichen Passagen von *Curlew River* der Avantgarde zugewandt.

Wir haben damit in *Curlew River*, aber auch in den beiden späteren Parabeln, den paradoxen Umstand, daß dort, wo Britten seinem exotischen Vorbild fast imitatorisch nahekommt, das Ergebnis alles andere als exotisch wirkt, aber dort, wo einige, recht unspezifische Stilmittel zusammentreffen, der Eindruck eines „bewußten“ Exotismus entsteht. Für den Hörer verdrehen sich dabei sozusagen die gewohnten Hörspektiven: Bestimmte Dahlhaus Exotismus als das vor dem „eigenen“ Kontext sich abhebende Fremde,<sup>18</sup> so verschiebt sich das Problem in *Curlew River* auf die Kategorien eines erkennbaren Fremden und einem als Modernismus mißverstandenen Fremden. In den späteren beiden Parabeln verschärft sich das Paradox sogar dahin, daß einfachste Elemente, wie ein isolierter B-Dur-Akkord oder kadenzelle Schlüsse, als „fremd“ in einem ansonsten von außereuropäischen Vorbildern geprägten Klangganzen erscheinen. Die Schlußfolgerung von Dahlhaus, nicht die Provenienz und Authentizität eines Exotismus sei zu untersuchen, sondern dessen Funktion, läuft in dem hier gezeigten Werk ins Leere, da sie davon ausgeht, daß Exotismen vom Komponisten grundsätzlich und bewußt so gesetzt werden, daß sie wahrnehmbar sind, d. h. eine Kontraposition zum sie umgebenden Homogenen einnehmen. Diese Beurteilung setzt beim Komponisten stillschweigend die Intention voraus, Exotismen als Exotismen wahrnehmbar zu machen, und impliziert, daß er von einem festen Zeichenvorrat oder einer bestimmten Struktur ausgehen kann, die er mit seinen Zuhörern teilt. Die beiden gezeigten Beispiele verdeutlichen das: Die im ersten Beispiel festgestellten Stilmittel scheinen für den durchschnittlichen Hörer viel eher mit einer Vorstellung von Exotik verbunden zu sein, als die des zweiten Beispiels; verfügt ein Hörer im letzteren Fall nicht über konkrete Nô-Erfahrung, wird er die atonalen Strukturen und die ametrische Gestaltung in eine ganz andere Richtung hin konnotieren. Um ein letztes Beispiel dieser Paradoxien zu nennen: Kaum ein Hörer wird sich dem Eindruck erwehren können, daß Britten beim ersten Auftritt der Irren (Ziff. 20) die Spielweise der japanischen *shakuhachi* als Vorbild hatte (Notenbeispiel 5), obgleich es dazu weder biographische Hinweise gibt, noch eine Analyse einen direkten musikalischen Bezug bestätigt. Erst die Kombination von Flatterzunge, deren solistisch exponiertes Auftreten und dem Kontext der anderen Stilmittel, die bis zu diesem

<sup>18</sup> Carl Dahlhaus: *Exotismus, Folklorismus, Archaismus*, in: Die Musik des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Carl Dahlhaus (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6), Wiesbaden u. Laaber 1980

Zeitpunkt in der Parabel eingesetzt worden sind, lassen offensichtlich einen derart konkreten Höreindruck entstehen.

Madwoman *f* (freely)

8 I turn me, I turn me, I turn me a-way Turn me, I turn me a-way!

Flute (lively) *f*

Notenbeispiel 5: Auftritt der „Madwoman“, Ziffer 25.

Auch wenn man mit Thomas Betzwieser<sup>19</sup> gerade die „auf die Schauseite des musikalischen Satzes“ reduzierte „Adaptation außereuropäischer Musik“ unter dem Terminus „Exotismus“ verstehen will und für Fälle, in denen es um eine Verschmelzung, eine „tatsächliche“ Verarbeitung und eine den authentischen Quellen gerecht werdende Herangehensweise handelt, andere Termini bestimmen würde, so wäre damit noch nicht viel gewonnen. Eine solch strikte Trennung machte vielleicht Sinn für dezidiert als exotisch bzw. orientalisch ausgewiesene Kompositionen, wie z. B. manche „Türkenopern“, Kompositionen Albert Ketèlbys oder einige Passagen aus Opern Puccinis; die Intention Brittens in den Parabeln scheint mir jedoch eine vielschichtiger Problematik anzudeuten, indem der Komponist in dem Widerspruch zwischen Exotismus (der Faszination für das Fremde) und Furcht vor einer billigen Nachahmung (dem Nicht-Authentischen) verfangen zu einer Art Überlagerung einzelner Phänomene gelangte, und dabei mit den exotischen Charakteren der Musik bewußt oder unbewußt spielte.

*Curlew River* bewegt sich außerhalb der Gegensätze „Exotismus“ und „Synthese“, indem es das Problem einer Diskussion andeutet, Adaptationen von Musikstrukturen bzw. Elementen anderer musikalischer Kontexte von der Rezeption zu lösen. Es wird deutlich, daß es für das Erkennen von Exotismen nicht so sehr einer Unterscheidung in „Eigenes“ und „Fremdes“ bedarf, sondern daß Exotismen selbst durch positive Attribute gekennzeichnet sein müssen und daß die Erkennbarkeit eines solchen „Stils“ oder „Codes“, wie immer er auch geartet ist, von den Wahrnehmungsmustern und dem Erfahrungs- und Erwartungshorizont eines Rezipienten abhängt. Berücksichtigt man die an den Beispielen gezeigte ambivalente Wertigkeit einzelner stilistischer Mittel in *Curlew River*, so macht es wenig Sinn, das Wesen von Exotismus gerade in der „Imperfektion“ zu sehen, außereuropäische Quellen in die eigene Musik einzuholen,<sup>20</sup> vielmehr müssen der Rezipient und die Wahrnehmbarkeit von Exotismen in die Diskussion mit einbezogen werden, um zu einer angemessenen Beurteilung des Phänomens zu gelangen.

<sup>19</sup> Thomas Betzwieser, Michael Stegemann: Art. *Exotismus*, in: MGG2S, Bd. 3, 1995, Sp. 226.

<sup>20</sup> Ebda.