ARCHIV FÜR OSTEUROPÄISCHE MUSIK

QUELLEN UND FORSCHUNGEN BAND 6

Myriam Marbe

herausgegeben von
Violeta Dinescu
Michael Heinemann
Roberto Reale

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Oldenburg, 2022

BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 2541
26015 Oldenburg
E-Mail: bisverlag@uni-oldenburg.de
Internet: www.bis-verlag.de

Satz/Layout: BIS-Druckzentrum (Dörte Sellmann)
Umschlaggestaltung: Renate Volkmann

ISBN 978-3-8142-2393-3

Inhalt

Einleitung

1 Erinnerun

Nausicaa Marb
Meine Mutter. J

Gisela Gronem
Myriam Marbe.

Kadja Grönke
Und trotzdem is
Myriam Marbe

Violeta Dinesc
Erinnerungen a

Laura Manolac
Interview mit M

Christel Nies
Begegnungen m

2 Kontexte

Corneliu Dan
Myriam Marbe
Volksmusik

Corneliu Dan
Myriam Marbe
zeitgenössisch

Inhalt

Einleitung 11

1 Erinnerungen

Nausicaa Marbe
Meine Mutter. Jeden Tag höre ich ihre Stimme 17

Gisela Gronemeyer
Myriam Marbe. Über mich selbst 20

Kadja Grönke
Und trotzdem ist es besser als im Winter ....
Myriam Marbe in den Erinnerungen Violeta Dinescus 80

Violeta Dinescu und Eva-Maria Houben im Gespräch
Erinnerungen an Myriam Marbe 96

Laura Manolache
Interview mit Myriam Marbe 101

Christel Nies
Begegnungen mit Myriam Marbe 142

2 Kontexte

Corneliu Dan Georgescu
Myriam Marbe und die Beziehungen ihres Schaffens zur rumänischen Volksmusik 149

Corneliu Dan Georgescu
Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik 160

Eva-Maria Houben
Die Aufhebung der Zeit in ausgewählten Kompositionen von Myriam Marbe 189

Laura Manolache
Myriam Marbe oder Die Musik der Hoffnung 199

3 Analysen

Thomas Beimel
Skandierte Rufe Myriam: Marbe komponiert für Kinder 211

Monika Jäger
Das *Ritual pentru Setea Pământului / Ritual für die durstige Erde* von Myriam. Marbe im Musikunterricht einer 8. Klasse 228

Corinna Kiss
Analytische Aspekte der Kantate … *in Erinnerung* von Myriam Marbe und das kompositorische Debüt der rumänischen Komponistinnen des 20. und 21. Jahrhunderts 240

Martin Kowalewski
Oszillierend diskursiv
Myriam Marbes *Sonata*, betrachtet unter dem Aspekt der Räumlichkeit 249

Roberto Reale
Toujours avec finesse – zum 1. *Streichquartett Musiques Compatibles* von Myriam Marbe 273

Cornelia Tăutu
Ritual für den Durst der Erde von Myriam Marbe 297

Jeremias Schwarzer
Myriam Marbe – Musik für den Durst der Erde 301

Michael Heinemann
Anfangen als Prinzip. Zu Myriam Marbes *Ecoul unui omagiu* für Violine und Klavier 310

Michael Heinemann
Alter Bund und neue Klänge. Zu Miryam Marbes *Arc en ciel* 320

4 Selbstzeugnisse

Myriam Marbe
Vortrag beim 2. Internationalen Komponistinnen-Festival
Vom Schweigen befreit, Kassel 1990 333

Myriam Marbe
Georges Enesco, notre contemporain 341

Myriam Marbe
La troisième Sonate Pour Piano de George Enesco ou le sens de la joie
dans la création 356

Myriam Marbe
Unvermeidliche Zeit. Ein schöpferisches Bekenntnis 360

Myriam Marbe
Licht und Freude 363

Myriam Marbe
Brief an G. Gronemeyer 366

5 Material

Vollständiges Werkverzeichnis von Myriam Marbe 371

Bibliografie 397

Kadja Grönke

Und trotzdem ist es besser als im Winter …

Myriam Marbe in den Erinnerungen Violeta Dinescus[1]

Die rumänische Komponistin Myriam Marbe wurde 1931 in Bukarest in eine Familie des gehobenen Bildungsbürgertums hineingeboren. Der Vater, Max Marbe, arbeitete als angesehener Arzt und Bakteriologe, die Mutter, Angela geb. Valter, als hochgeschätzte Klavierlehrerin. Die jüdisch-sephardischen Vorfahren des Vaters waren über Spanien und Holland nach Rumänien eingewandert, die der Mutter[2] über Irland und Amerika. So wuchs Marbe in einem Klima von Weltoffenheit, Toleranz und geistiger Unabhängigkeit auf, kam früh und lebensprägend in Berührung mit allen Facetten von Kunst, Bildung, Wissenschaft und sozialem Engagement, wurde mehrsprachig erzogen und erlebte die reiche abendländisch-humanistische Geistestradition ihres Heimatlandes als eine Selbstverständlichkeit.[3]

Umso einschneidender begriff sie den materiellen und geistigen Verfall ihrer Heimat. Denn Rumänien durchlitt im 20. Jahrhundert einen radikalen Wandel: absolute Monarchie, faschistische Militärdiktatur, Kommunismus und schließlich Nicolae Ceauşescus autoritärer Personenkult führten zu einer Verelendung der Menschen und machten das Überleben zu einem physischen wie psychischen Kraftakt. Die Kultur war nach sowjetischem Vorbild gleichgeschaltet, d. h. in Künstlerverbänden organisiert, deren Mitglieder auf die Doktrin des Sozialistischen Realismus verpflichtet und – wie alle Bürger – bis ins Privatleben hinein überwacht wurden. Beispielsweise war seit 1984 der Besitz einer Schreibmaschine meldepflichtig; alljährlich musste eine Schriftprobe bei der Polizei abgegeben werden.

In einem solchen Umfeld besitzt jede Kunst, die keine Staatskunst ist, per se ein subversives Potential. Auch die von Myriam Marbe.

---

1 Violeta Dinescu zu ihrem 60. Geburtstag am 13. Juli 2013. Erweiterte Schriftfassung eines Vortrags im Rahmen des Symposiums zum 60. Geburtstag von Violeta Dinescu, Universität Oldenburg, 6. Juli 2013. Die entsprechenden Erinnerungen Dinescus stammen aus Interviews, die die Verfasserin im Frühsommer 2013 mit Dinescu geführt hat.

2 Die Mutter hatte zur Hälfte ebenfalls jüdische Wurzeln.

3 Siehe dazu auch: Detlef Gojowy, *Myriam Marbe. Neue Musik aus Rumänien*, Köln u. a. 2007, S. 19 (= *Europäische Komponistinnen*, Bd. 5).

Wenn man nach dem Menschen Marbe fragt, hört man zuallererst Geschichten.

Der rumänische Komponist Ştefan Zorzor erzählt auf die Frage nach seiner Kollegin und Freundin Marbe zunächst eine Geschichte über Zivilcourage.[4] Als eines seiner Werke auf einer Sitzung des Komponistenverbands – offenkundig aus politischen Gründen – abgelehnt wurde, gab es nur einen einzigen Menschen, der aufstand und sagte: „Diese Musik ist gut." Das war Myriam Marbe.

Marbes Schüler Thomas Beimel erzählt als erstes eine Geschichte über Marbes Liebe zu aberwitzig schnellen Autofahrten, wilden Partys und spontanen nächtlichen Gastmahlen.[5]

Die erste Geschichte, die die Komponistin Violeta Dinescu erzählt, handelt von einem Hund[6]: Als Dinescu 1977 für ein Jahr als Privatschülerin bei Marbe ein und aus ging, besaß ihre Lehrerin einen kleinen, zotteligen Schoßhund, dem die Haare bis weit über die Augen hingen. Marbe hatte Mitleid mit dem Tier und schnitt ihm die Stirnfransen ab. Aber was passierte? Der Hund war so irritiert von der neuen Möglichkeit, die Welt zu sehen, dass er vollkommen desorientiert war und fortan ständig gegen Möbel lief.

Die erste Geschichte, die der Emigrant Ştefan Zorzor überliefert, ist eine typische Diktaturen-Geschichte, die so oder ähnlich wohl in allen autoritären Staaten kursiert: Sie thematisiert die mutige Tat eines Einzelnen, der sich ohne Furcht vor persönlichen Nachteilen für seinen Mitmenschen einsetzt. Die zweite Geschichte, die Thomas Beimel berichtet, handelt von einem Lebenshunger, der sich erst an der Grenze zur Gefahr voll entfaltet. Und damit ist keineswegs die Gefahr zu schnellen Fahrens über rumänische Schlagloch-Straßen gemeint, sondern ganz im Sinne der ersten, Zorzor'schen Geschichte das persönliche Risiko, das jede individuelle Lebensäußerung in einer Diktatur mit sich bringt. Die dritte Geschichte wirkt dagegen wie eine harmlose Anekdote. Aber ist es nicht beziehungsreich, wenn selbst ein Hund den freien Blick auf die rumänische Lebenswirklichkeit nicht erträgt – und Marbe gerade diesen freien Blick einfordert?

Letztlich verdeutlichen alle drei Geschichten, wie sehr Marbe lebenslang auf Freiheit und Verantwortung beharrte. Aus dieser Haltung heraus wählte sie sehr früh das Komponieren als ihren Weg, einerseits die Kultur Rumäniens für die Zukunft lebendig zu erhalten, andererseits von den Bedingungen des Menschseins unter der Ceauşescu-Herrschaft Zeugnis abzulegen. Infolgedessen ist ihr Leben und Schaffen geprägt von einer kompromisslosen Selbstverpflichtung auf die Kunst, die sie trotz aller leidvollen Konsequenzen für ihr Berufs-, Alltags- und Privatleben bis zum Tod

---

4 Oldenburg, 7. Juni 2013, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.

5 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg. Beimel war ebenfalls Komponist, allerdings mehr als eine Generation jünger als Zorzor und Marbe.

6 Oldenburg, Winter 1995/96.

aufrechterhalten hat. Ihre Tochter, die niederländische Schriftstellerin Nausicaa Marbe (*1963), präzisiert diese Haltung mit den Worten: „Sie hat mir gezeigt, dass man auch im kommunistischen Rumänien menschlich wertvoll leben, dem unmenschlichen System etwas entgegensetzen kann."[7]

Dennoch war Myriam Marbe keine Heldin und auch keine Märtyrerin. Ihr Verhalten war lediglich die Folge davon, dass sie bereit war, für ihre persönlichen Überzeugungen sogar gravierende Einschränkungen auf sich zu nehmen. So erhielt sie nach ihrer Ausbildung zwar die Möglichkeit, am Bukarester Konservatorium Kontrapunkt und Komposition zu unterrichten,[8] den Professoren-Titel – und das entsprechende Gehalt – versagte man ihr jedoch, da sie sich konstant weigerte, der Kommunistischen Partei beizutreten. Violeta Dinescu kommentiert:

> „Sie hätte, wie die anderen, Parteimitglied werden und nur passiv zu den Sitzungen hingehen können; viele haben das getan. Aber Myriam hat, soweit sie konnte, keine Kompromisse gemacht. Auch in ihrem eigenen Leben nicht. Sie hat immer den schwierigen Weg genommen. Ohne eine Heldin zu sein."[9]

Dabei war ihr Alltag alles andere als leicht. Weil sowohl ihre Mutter als auch ihr zweiter Ehemann, der Schriftsteller Aristide Poulopol (1928–1989), schwer krank waren, musste Marbe die Familie versorgen – und das bedeutete nicht nur, Alleinverdienerin für eine vierköpfige Familie zu sein, sondern auch, in den bitterkalten Bukarester Wintern, in denen der Strom erst nach Einbruch der Dunkelheit angestellt wurde, nachts zu kochen, zu waschen, den Haushalt zu machen – tagsüber aber nach Lebensmitteln und Medikamenten anzustehen, im Konservatorium zu unterrichten und zu Hause zu komponieren (zeitweise unter der Bettdecke, weil die Heizungen nicht funktionierten). In den Sommern kamen die staatlichen Zwangsverpflichtungen in Form von Gemeinschaftsarbeit oder Ernteeinsätzen hinzu.

Solche äußeren Umstände sind wohl nur mit einem ganz speziellen Charakter zu ertragen. Möglicherweise prägt ein solches Leben aber auch erst bestimmte Wesensmerkmale aus:

> „Mit ihr Kontakt zu haben", erinnert sich Violeta Dinescu, „war nicht leicht. Sie stellte ständig alles in Frage. Nie machte sie eine Aussage, wie einfach auch immer, ohne nicht tausend Möglichkeiten zu finden, diese Aussage sofort wieder in Frage zu stellen. [...] Man blickte nicht immer durch, was sie wollte. [...] Ein Beispiel: Sie nimmt sich vor, einen Spaziergang zu machen, tut dann aber alles, um diesen Spaziergang unmöglich zu machen. Aber den

7 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.
8 Marbe unterrichtete von 1954 bis 1988 am Bukarester Konservatorium.
9 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.

> Menschen in ihrem Umfeld zu helfen – das war das Einzige, was sie nie in Frage gestellt hat."[10]

Dennoch gelang es Marbe nicht, ihren Mann vor den fatalen psychischen Folgen der geistigen Unfreiheit zu beschützen. Rettung für ihn und die heranwachsende Tochter versprach nur ein Landeswechsel, und nachdem die 19-jährige Nausicaa 1982 zum Studium in die Niederlande geschickt worden war – natürlich mit der Intention, dass sie dort bleiben möge –, ließ Myriam Marbe 1988 auch ihren Mann gehen, wohl wissend, dass die Emigration der nächsten Angehörigen ihr in Bukarest erhebliche politische Nachteile einbringen würde. Ergänzend zu den üblichen Repressionen wurde Marbe der Kontakt mit ihrer Tochter und ihrem Mann erschwert. Emotional belastend kam hinzu, dass ihr Mann im darauffolgenden Jahr Opfer eines Gewaltverbrechens wurde.

Trotz dieser persönlichen Verluste und trotz der geradezu unmenschlichen Lebensbedingungen im totalitären Rumänien war es für Myriam Marbe jedoch undenkbar, ihr Land zu verlassen. Auch später kehrte sie von ihren wenigen Auslandsaufenthalten regelmäßig und freiwillig in das Haus in der Bukarester Altstadt zurück, in dem sie bereits ihre Kindheit verlebt hatte. „Das Haus beinhaltete all ihre Erinnerungen", erzählt Violeta Dinescu. „Es war der Ort, wo sie sich wohlfühlte, und im Haus befanden sich all ihre Papiere: Noten, Erinnerungen, Briefe. Das gehörte alles zu ihrem Leben. Sie hat mir gesagt, sie könnte nicht weggehen, weil sie das alles nicht verlassen möchte."[11] Und auch Nausicaa Marbe berichtet von der starken Bindung ihrer Mutter an den Familienwohnsitz, in dem sie am 25. Dezember 1997 verstarb.[12]

Befragt, woher die Komponistin die Kraft für diese Entscheidung hernahm – immerhin eine Entscheidung gegen Freiheit, Absicherung und berufliche Anerkennung, gegen ein Zusammenleben mit Mann und Tochter, gegen die Möglichkeit zu reisen und ihre Werke in die Welt zu begleiten –, vermutet Violeta Dinescu:

> „Ich glaube, diese Kraft kam aus ihrer eigenen Familie – ein Zuhause von intellektuellem Niveau, voll wunderbarer Bücher – und dann ein Freundeskreis von unglaublicher menschlicher Qualität. In Zeiten, wo in Rumänien alles so schwer war – etwas zu Essen zu finden, das Leben, die Existenz … –, waren diese Menschen noch in der Lage, über Kunst zu reden, über neue Sachen zu reflektieren und über das Essenzielle des Lebens nachzudenken. Dieser Zirkel war lebensrettend, der Austausch. [...] Und das hat Myriam selbst mit ganzer Seele kultiviert."[13]

---

10 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.
11 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.
12 14. Dezember 2012, Komponisten-Colloquium der Universität Oldenburg.
13 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.

Tatsächlich blieben der Austausch mit Gleichgesinnten und die Musik für Marbe lebenslang der Anker, der ihr trotz aller äußeren Bedrängtheit das Überleben und Weiterleben ermöglichte. An der Seite von Kollegen wie Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Dan Constantinescu oder Anatol Vieru entwickelte sie sich zu einer zentralen Vertreterin der rumänischen Avantgarde und zu einer geschätzten und respektierten Lehrerin. Ihr Schüler Thomas Beimel präzisiert: „Ihre Arbeit ist besser zu verstehen, wenn man sie auch als ‚rumänisches' Phänomen darstellt. [...] Auf Unterdrückung mit schöpferischer Innovation zu antworten war eine der Grundbedingungen ihres kompositorischen Handelns."[14] Dabei glückte den Komponistinnen und Komponisten der 1950er Jahre „ein erstaunliches Gleichgewicht zwischen Struktur und Expression mittels musikalischer Sprachen, die sowohl auf traditionelle Musiken zugreifen, wie auch nach Möglichkeiten einer modernen Klanglichkeit suchen".[15]

Marbes technisch vergleichsweise einfach auszuführende Partituren verknüpfen Elemente traditioneller rumänischer Musik mit byzantinischen und jüdischen musikalischen Modellen und avantgardistischen Kompositionstechniken, die ganz bewusst die vom sozialistischen Realismus verpönte aktuelle Musik des Westens rezipieren. Damit verbindet Marbe in ihrer Musik all das, was Rumänien als Kulturraum an der Schnittstelle zwischen Ost und West ausmacht. „Rumänien als besonderer Raum einer kulturellen Osmose war eine der prägenden Lebenserfahrungen Myriam Marbes", deutet Beimel.[16] Aber die „Absorption anderer Musiken ist eine der für den Zuhörenden irritierendsten ästhetischen Erfahrungen".[17] Wenn Marbe versucht, das Heterogene zu einer homogenen Sprache umzuformen, wird daher „der Prozess der Erinnerung sowohl Auslöser als auch formbildendes Element".[18]

Erinnern, bewahren und neu gestalten sind also Motive, aus denen heraus Myriam Marbe komponiert, und daher beschränkt sich die Vergegenwärtigung unterschiedlicher Zeitebenen und Kulturen und ihre Brechung im Augenblick des Erklingens nicht darauf, das Leben zur Zeit Ceauşescus künstlerisch zu reflektieren. Für Marbes Mitmenschen stand außer Frage, dass ihr Schaffen Zeugnis ablegt von der Widerstandskraft des Geistes – und damit Grundlegendes in Klang fasst, das weit über das

14 Thomas Beimel, *Myriam Marbe und das Problem der Zeit*, in: Christel Nies, *Gut zu hören – gut zu wissen. Komponistinnen und ihr Werk III*, Kassel 2002, S. 63.

15 Ebda.

16 Ebda.

17 Ebda.

18 Ebda.

Persönliche und auch weit über politische, ästhetische oder ethische Botschaften hinaus geht.

Durch die Anerkennung ihrer Musik, die ab den späten 1970er Jahren auch außerhalb Rumäniens geteilt wurde, durch die künstlerischen Erfolge ihrer Studierenden und durch den erzwungenen Verzicht auf den Professorenstatus nahm Myriam Marbe am Bukarester Konservatorium eine Sonderstellung ein, die es ihr ermöglichte, ihren Unterricht anders zu gestalten als die in ein festes Curriculum eingebundenen Kollegen.

> „Wenn ich zu ihr zur Stunde kam", erläutert Violeta Dinescu, „konnte es passieren, dass wir überhaupt gar nicht auf Musik zu sprechen kamen. Manchmal sah sie einen nur an und merkte, dass irgendetwas war, und dann fragte sie, wie es einem geht. Und es war so wohltuend, in dem kommunistischen System, in dem es keine Individualität, keine Menschlichkeit geben durfte, dass da jemand war, der dich als etwas Besonderes wahrnahm und sich für dich interessierte. Oder wir gingen ins Museum. Oder in den Park."[19]

Marbe nutzte folglich sowohl ihren Einzel- als auch den Gruppenunterricht als Möglichkeit zu einer umfassenden und ganzheitlichen Persönlichkeitsbildung, also zu etwas, das im kommunistischen System eigentlich undenkbar war.

> „Sie sorgte auf ihre Art dafür, dass das reichhaltige rumänische Geistesleben der vorkommunistischen Zeit nicht verlorenging, gab uns Bildung, weckte unser Interesse für alle Formen der Künste. Musik war da nur eine von vielen Möglichkeiten, den Geist zu schulen",[20] betont Dinescu. „Man hat nicht nur über Musik gesprochen, und trotzdem hat man Musik absorbiert."[21]

So war es für Violeta Dinescu ein Glücksfall, dass sie nach Abschluss ihres Studiums von den kulturpolitischen Entscheidungsträgern angewiesen wurde, ein Jahr als Privatschülerin bei Marbe zu bleiben. Gefragt, was das Wichtigste ist, das sie von Myriam Marbe für ihr eigenes Komponieren gelernt hat, antwortet Dinescu:

„Marbe hat so lange Geduld mit uns gehabt, bis sie das Gefühl hatte, das wir das Eigene gefunden haben. [...] Was sie einem vermittelte, war das Gefühl der Wahrhaftigkeit. Sie hat nicht zugelassen, dass man etwas machte nur so. Sie erkannte, wenn etwas nicht echt war oder authentisch".[22] Und vor allem hat sie „mir geholfen, eine Art innere Instanz [dafür] zu entwickeln".[23] Und sie ergänzt: Schließlich „kann

---

19 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 13. Dezember 2012.
20 Ebda.
21 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.
22 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 1. Mai 2013.
23 Ebda.

man nicht immer eine Myriam bei sich haben", die einem hilft. „Dann musst du es dir selbst sagen".[24]

Diese Suche nach dem Authentischen beinhaltet einen starken Respekt vor den künstlerischen Äußerungen anderer – etwas, das Myriam Marbe all ihren Schülern entgegengebracht hat und das auch Violeta Dinescus Umgang mit Studierenden und Kunstschaffenden auszeichnet.

Auch in den bislang drei Werken, die Violeta Dinescu dem Andenken ihrer Lehrerin und Freundin gewidmet hat, versucht Dinescu in keiner Weise, die Tonsprache Marbes zu imitieren. Stattdessen schreibt sie Musik, in der sich Marbes Art zu sein, zu denken und zu arbeiten im Modus der eigenen, Dinescu'schen Ausdrucksweise spiegelt.[25] Einer besonderen Facette dieser Interferenz zwischen dem Fremden und dem Eigenen soll nachfolgend anhand der Komposition *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... [*Und trotzdem ist es besser als im Winter* ...] für Saxophon, Cello und Klavier aus dem Jahr 1998 nachgegangen werden.

---

24 Ebda.

25 Dinescu kommentiert: „*et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... ist eine Art Psychogramm, eine Hommage an Myriam Marbe, ein musikalisches Porträt und zugleich ein imaginärer Monolog geworden. Ich fühlte damals, ich müsse dieses Stück so gestalten und so nennen. Ich habe Myriam Marbe darin nicht zitiert, und es gibt auch keine Spur ihrer Art, musikdramaturgisch zu denken. Doch ich habe die Musik ‚erfunden', indem ich daran dachte, wie sie mit Menschen umging und sich mitteilte. Daran möchte ich erinnern. Auch an ihre Gabe, mit anderen in intensiven Kontakt und Austausch zu kommen, wobei es ihr stets gelang, Unnötiges zu vermeiden und direkt zum Essenziellen vorzudringen." Abgedruckt im Booklet der CD *Unfinish fini des BOVIARTrio* (Daniel Bollinger, Klarinette, Julian Arp, Violoncello, Gerhard Vielhabe, Klavier), gwk (Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Kulturarbeit e. V.) / ClassicClips 2013.

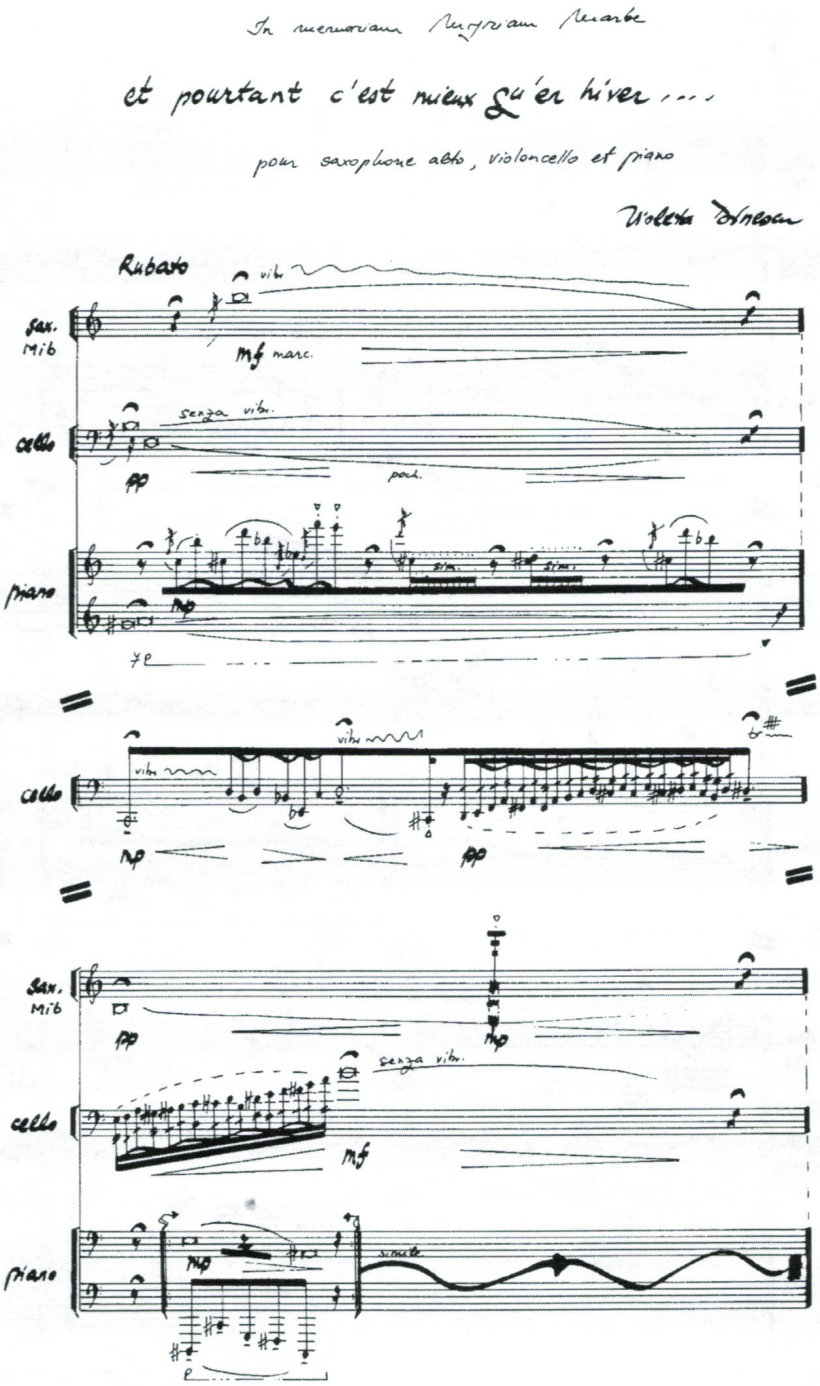

Abb. 1: Violeta Dinescu, *et pourtant c'est mieux qu'en hiver …*
pour saxophone alto, violoncello et piano (1998), S. 1

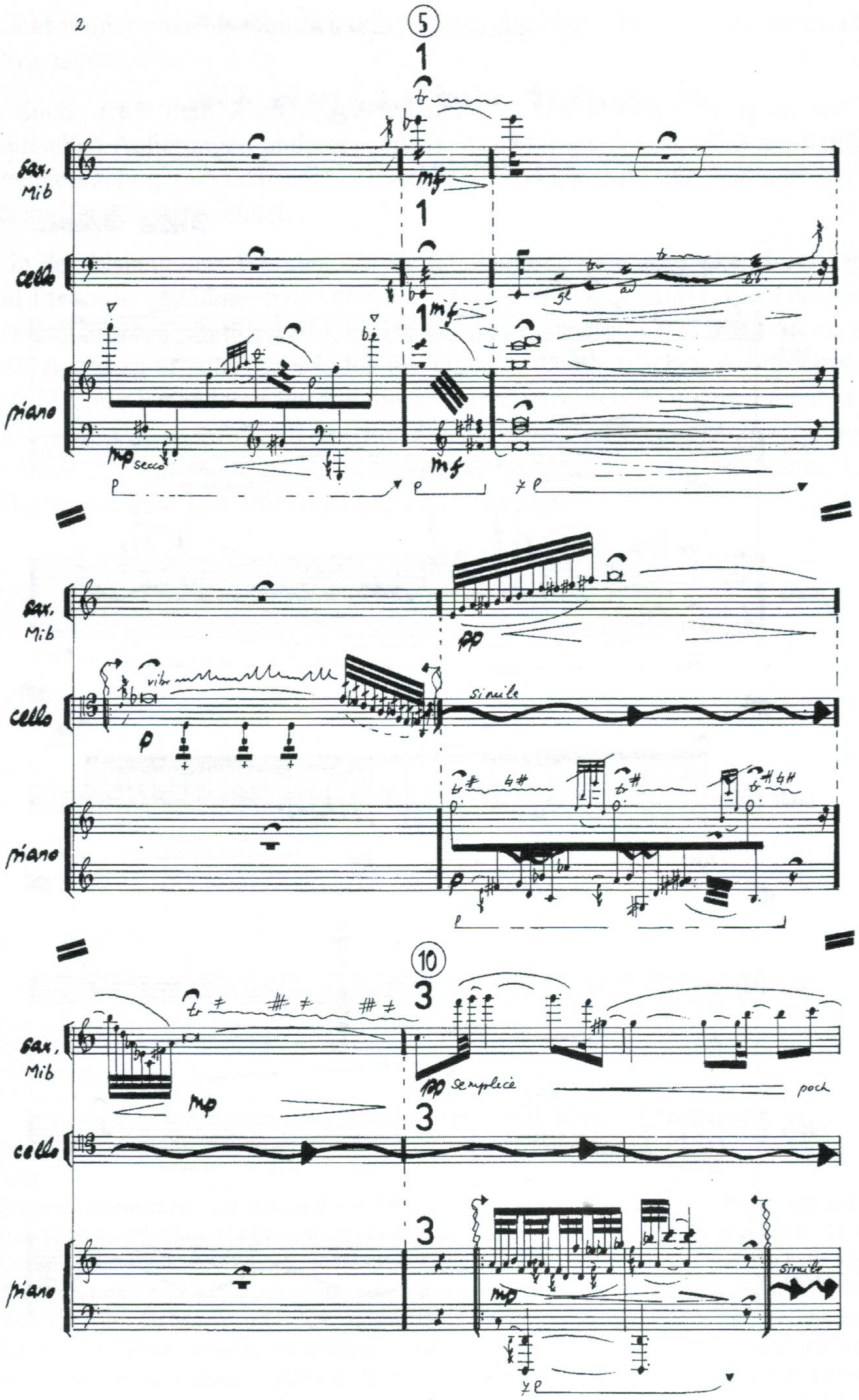

Abb. 2: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver …, S. 2

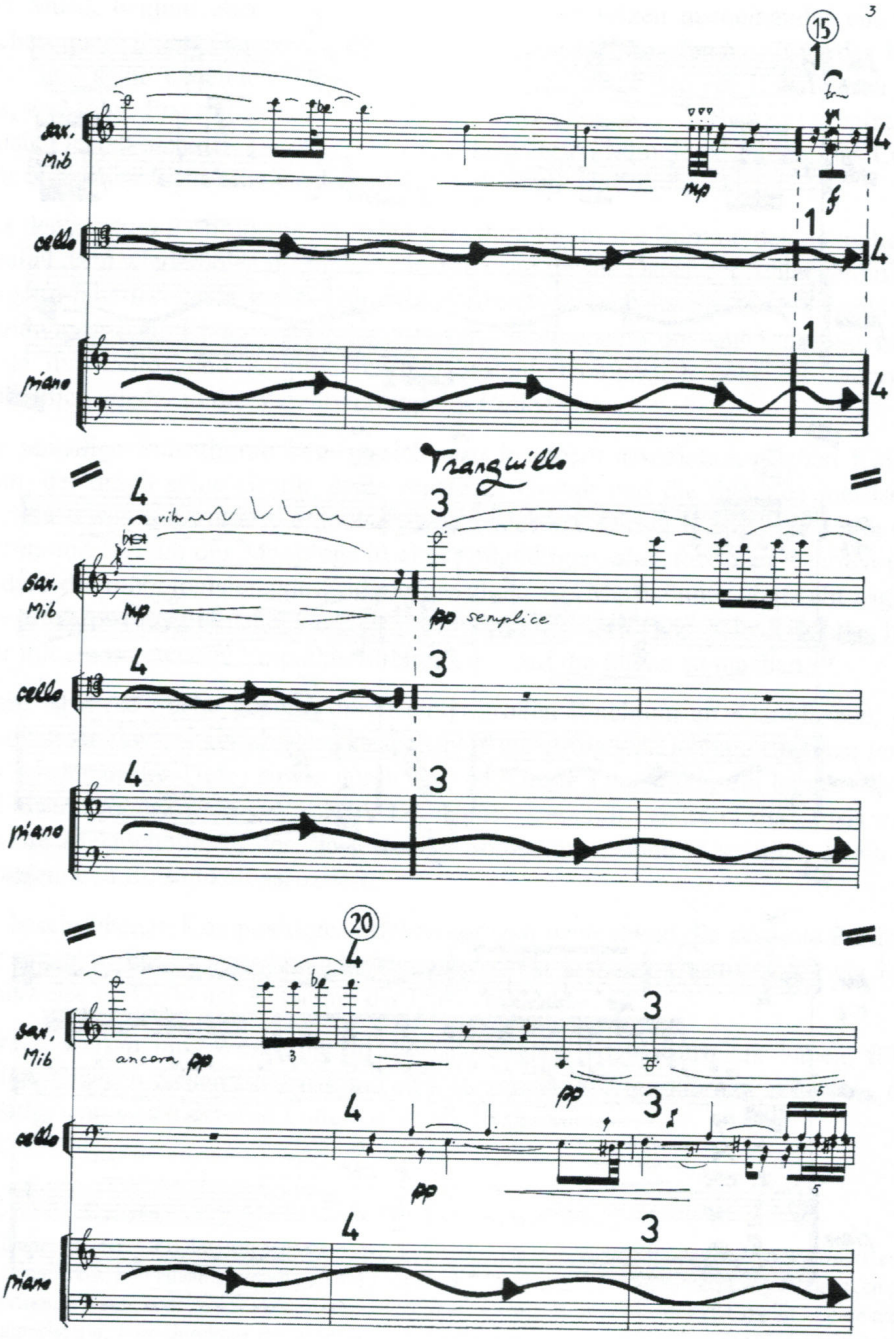

Abb. 3: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver …, S. 3

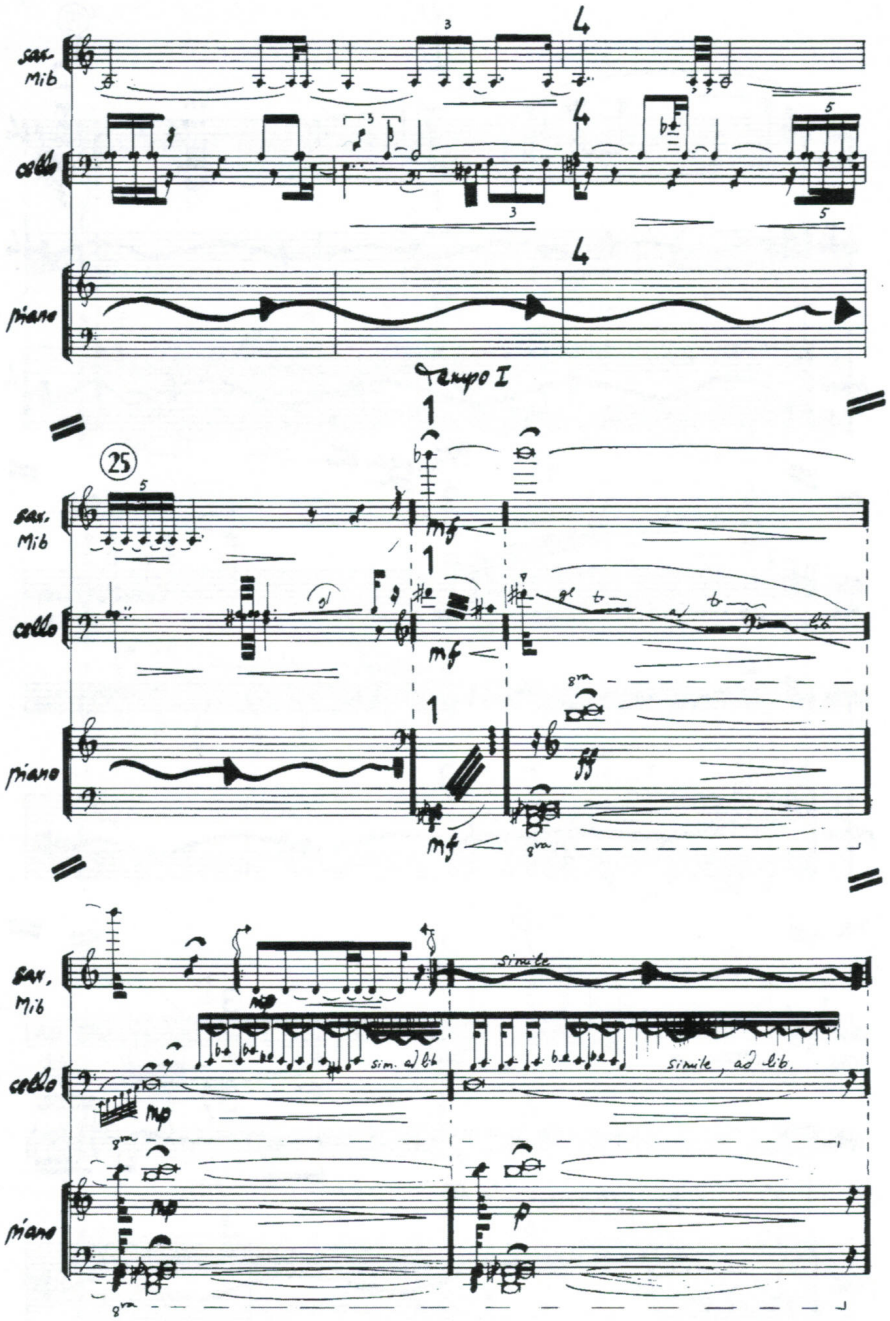

Abb. 4: Violeta Dinescu, et pourtant c'est mieux qu'en hiver …, S. 4

Die Musik beginnt eher zögerlich, die Instrumente setzen nacheinander ein und suchen quasi ihren Klang. Auch die ersten rubato dahintropfenden Töne des Klaviers und seine bebenden Repetitionsnoten wirken noch wie ein Einstimmen auf das, was folgt. Erst mit dem zweiten Einsatz des Cellos (S. 1, 2. System) scheint die Musik Gestalt anzunehmen, und zwar die eines freien Monologs, in dem das Cello sehr unterschiedliche Klanggesten und Klangfarben erprobt.

Auf der zweiten Partiturseite wechselt der Monolog in die Stimme des Saxophons. Parallel dazu wiederholen die anderen Instrumente für die Dauer der schlangenlinienartigen Pfeile frei einen vorab festgelegten Kompositionsbaustein, der einerseits aus brandungsartigen Klangwellen des Klaviers, andererseits aus einer absteigenden Skala des Cellos und Klopfgeräuschen besteht. Unmerklich geht der Monolog schließlich wieder in die Verantwortung des Cellos über.

Die jeweilige Solostimme bewegt sich also in einem assoziationsreichen Klangraum, der durch seine Gestik, seine repetitive Gestalt und die fehlende metrische Struktur etwas Naturhaftes, organisch Werdendes hat. Dieser Klangraum bettet das Tasten und Suchen des Monologs in einen tragfähigen, aber flexiblen Rahmen ein, so dass die monologisierende Stimme nie allein ist. Man könnte vielleicht sagen: Alle drei Instrumente scheinen sich – gemeinsam einsam und nebeneinander her, aber mit einer gewissen Empathie füreinander – auf die Suche zu machen.[26]

Intern ist diese Suche geprägt durch einen großen Reichtum an Klangfarben, die Tendenz zu abwärts gerichteten Gesten (auch aufspringende Klänge rutschen letztlich wieder in die Tiefe) sowie durch eine reduzierte Lautstärke, ein tempo rubato und einen grundsätzlich gemäßigten Grundpuls. Dadurch verströmt die Musik eine gewisse Melancholie, in der die jeweilige Solostimme, ohne je wirklich allein zu sein, dennoch Einsamkeit assoziiert.

Die beschriebenen Kompositionsverfahren prägen weitgehend die gesamte Partitur. Nur einzelne Passagen nehmen unvermutet einen anderen Gestus an – wie beispielsweise im Cello der Aufschrei der Qual am Ende.

Befragt, warum ihre Werke häufig diesen Beiklang von Traurigkeit haben, führt Violeta Dinescu diesen Eindruck auf ihre allerersten Klangerfahrungen zurück, die gesättigt waren von der traditionellen Musik Rumäniens:

---

26 Daher ist der Monolog auch nicht einem einzigen Instrument anvertraut, sondern alterniert zwischen Cello und Blasinstrument, als ob er aus der Resonanz des Klangraums neue Anregungen gewinnt. – Unter http://www.youtube.com/watch?v=hGDdizFbEnE (24. Juni 2013) gibt es eine nicht autorisierte, aber durchaus der Intention der Komponistin gemäße Version der Komposition mit dem Ensemble *Trio Contraste* (Klavier, Flöten, Schlagwerk), bei der die Interpreten die Cellostimme zwischen Flöte und Perkussion aufteilen. Bei aller Bewunderung für diese Deutung fehlen die Seele des Cellos und die Zerriebenheit seines Singens und Sagens. Dafür birgt die Version für Flöte, Klavier und Schlagwerk mehr Klarheit.

„Mich hat mal jemand gefragt: Violeta, wieso klingt deine Musik so traurig?"[27] „Und das stimmt. Irgendwie ist immer eine traurige Aura um diese Töne."[28] „Im Grunde genommen seit ich überhaupt schreibe, es gibt eine Traurigkeit in dieser Musik."[29] „Meine Kindheit habe ich die meiste Zeit bei meinen Großeltern verbracht, weil meine Mutter viel krank war. Da war um mich herum sehr viel Musik [...]. Meine Großeltern wohnten in einem Dorf mit einer einzigen Straße, auf der gingen immer die Begräbniskapellen. Frauen, die geklagt haben, und Gruppen von Musikern begleiteten die Begräbnisprozession. Wenn ich das von ferne hörte, bin ich immer ans Tor gegangen und habe zugehört. Man hörte es lange Zeit: Die Musik näherte sich und entfernte sich. Blechbläsermusik ist daher für mich immer assoziiert mit dieser klagenden Aussprache."[30]

Eine weitergehende Deutung von *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... darf den Titel des Werks nicht außer Acht lassen. Wie so oft bei Dinescu handelt es sich um ein Zitat, das auf einen präexistenten literarischen Text und dessen Kontext verweist und zugleich freie Assoziationen zulässt. Ziel einer solchen Titelwahl ist es, die Imagination zu sensibilisieren und die Kreativität der Interpreten anzuregen. Im Falle von *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... kommt hinzu, dass der Titel auf einen biographischen (auf Marbe bezogenen), zusätzlich aber auch auf einen autobiographischen (auf Dinescu bezogenen) Subtext verweist, denn es handelt sich um eine Zeile aus einem Brief Marbes an Dinescu, der heute im Sophie Drinker Institut in Bremen aufbewahrt wird.[31]

Wenn der Titel des Werkes eine Zeile aus einem privaten Brief zitiert, dann lässt sich das Monologisieren vielleicht als eine menschliche Stimme verstehen, die sich behutsam an Wörter, Sätze und Aussagen herantastet. Dieser Monolog verhallt aber nicht ungehört, sondern ist eingebunden in ein Umfeld, in dem die Stimme ungefährdet ihren Ort und ihre Sprache suchen kann. Der ideelle Raum, in dem sich die Stimme bewegt, erweist sich also als ein Raum, der ein solches nuancenreiches Monologisieren begünstigt, denn er trägt die Suche der Einzelstimme, zeigt eine Art empathische Resonanz und öffnet sich dem, was gesagt werden soll.

Ein solcher Resonanzraum könnte in der Tat ein Brief an eine vertraute Person sein, denn beim Schreiben setzen wir voraus, dass das ferne Gegenüber sich uns öffnet und uns erlaubt, auch für Trauriges, Nachdenkliches oder sehr Persönliches einen Ausdruck zu suchen. Aber auch andere Deutungen sind möglich.

---

27 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.
28 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.
29 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Juni 2013.
30 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.
31 Sophie Drinker Institut Bremen, Nachlass Marbe, Appendix IV (Programmhefte, Rezensionen etc. 1997–2001), Nr. 25.

Zu der Komposition existiert eine offizielle Werkeinführung der Komponistin, die viel aussagt über die Subjektivität von Erinnerungen. Aber gerade aus der Diskrepanz zwischen Erinnerung und Faktenlage entsteht ein ganz besonderes Bild von Myriam Marbe, welches das hier umrissene Porträt abrundet.

„*et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... habe ich geschrieben, weil ich nicht anders konnte", erinnert sich Dinescu.

> „Das war in der Zeit, als mich John Kelly[32] gebeten hat, für sein Ensemble zu schreiben. Ich habe ein Saxophonquartett für ihn gemacht, und dann hat er mich gebeten, noch etwas zu schreiben. Und ich habe gewusst, ich werde etwas tun, das mit Myriam zu tun hat. Ihr Tod [am 25. Dezember 1997] hat mich sehr überrascht. Wir hatten uns gerade getroffen, zwei Wochen vorher, und hatten verabredet, dass sie [zu mir] nach Oldenburg kommt."[33]

Der Einführungstext Violeta Dinescus stammt aus dem Winter 2012/13:

> „Der Titel *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... zitiert ein Fragment aus einem Brief von Myriam Marbe, den ich im Sommer 1989 bekam. Mit dem ihr eigenen Humor hat sie mir damals geschrieben, wie schwer für sie alles sei, wie mühevoll der Alltag, die immer wiederkehrenden Anforderungen [...]. Nach dieser ironischen Klage (es waren damals die härtesten Zeiten in Rumänien, im eisigen Winter war es draußen ‚wärmer' als im Hause) schrieb sie nicht zufällig auf Französisch: *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... [*Und trotzdem ist es besser als im Winter* ...]"[34].

Im persönlichen Gespräch betont Dinescu noch im Sommer 2013:

> „Dieses Stück ist ohne Text, aber es erzählt die Geschichte, die hinter diesen Worten – *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... – zu finden war. [...] Damit hat sie geschrieben, dass sie Schwierigkeiten hat, aber die Schwierigkeiten, die sie beschrieben hat, waren nicht die, die sie eigentlich gemeint hat. [...] Es war bittere Ironie und eine Klage ums Dasein – und gleichzeitig ihre Art, alles im Leben humorvoll zu sehen."[35]

Für Violeta Dinescu bedeutet diese Briefzeile also eine verborgene Botschaft, deren doppelte Bedeutung dadurch hervorgehoben wird, dass sie dem einzigen französischsprachigen Satz in dem ansonsten rumänisch geschriebenen Brief anvertraut ist. Unter dem Deckmantel einer ganz privaten Klage über ihre Alltagsprobleme versteckt Marbe – so Dinescus Interpretation – einen Hinweis auf die bittere Hoch-

---

32 John-Edward Kelly war von 1981 bis 1991 Altsaxophonist des 1969 gegründeten *Raschèr Saxophone Quartet* und gründete 1994 das *Alloys Ensemble* (Saxophon, Cello, Klavier und Perkussion).

33 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Mai 2013.

34 Abgedruckt im Booklet der CD *Unfinish fini*, siehe Anm. 25. Der Textentwurf Dinescus datiert vor dem 30. Januar 2013, Redaktion durch Susanne Schulte.

35 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 2. Mai 2013.

Zeit des rumänischen Polizei- und Überwachungsstaats, die 1989 kulminiert. Mit dem „Winter" ist in den Augen Dinescus also nicht die Jahreszeit gemeint, sondern die politische Erstarrung; und die Formulierung, dass es Marbe trotz aller Alltagsbelastungen derzeit immer noch besser gehe als im Winter, bedeutet für Dinescu nichts anderes, als dass Marbe zur Zeit des Briefs von der Staatsmacht offenbar relativ wenig behelligt wurde, dass aber der nächste Winter, die nächsten persönlichen Schikanen zweifellos kommen würden. Solche doppeldeutige Art zu sprechen ist in Überwachungsstaaten eine häufig geübte Praxis, Wahrheiten zu sagen, ohne sie auszusprechen. Die Deutung erscheint auf den ersten Blick also plausibel.

Ein Blick auf das Brieforiginal beweist jedoch, dass die von Dinescu genannten Fakten durch die Erinnerung gefiltert und verzerrt sind. Erstens stammt der Brief Marbes nicht etwa aus dem Sommer 1989, ein halbes Jahr vor der rumänischen Revolution, die im Dezember 1989 zum Sturz Ceauşescus führte, und ist folglich keineswegs in der politisch krisenhaftesten Phase der rumänischen Geschichte geschrieben. Vielmehr sind die Zeilen auf den 22. September 1997 datiert – eine politisch und persönlich vergleichsweise entspannte Zeit – ein Vierteljahr vor Marbes plötzlichem Tod. Und die Worte sind auch nicht etwa auf Französisch, sondern genau wie der Rest des Briefes auf Rumänisch verfasst.

Die unbewusste Umdatierung, Umdeutung und Übersetzung von Marbes Brief sollte freilich nicht als Erinnerungslücke oder gar als bewusste Verkehrung der Tatsachen verkannt werden. Vielmehr sagen die Unterschiede zwischen Faktenlage und Narration etwas Entscheidendes über Violeta Dinescus Erinnerung an Myriam Marbe. Denn auffällig ist, dass Dinescu in keinem Augenblick darauf hinweist, dass es sich um den letzten Brief der Lehrerin und Freundin an sie handelt. Sie hebt nicht den Vermächtnis-Charakter und damit die eigene, stark emotionale Beziehung hervor, sondern nutzt die Worte „Dar tot e mai bine decât la iarnă!"[36] dazu, das grundsätzliche Porträt eines Menschen zu umreißen, der Schweres durchmacht, aber dennoch seine menschliche Aufrichtigkeit nicht verliert und auf hintersinnig-kluge Weise eine Botschaft über das Leben in Rumänien überliefern will. Indem Dinescus Unterbewusstsein das rumänische Zitat zudem ins Französische übersetzt – nicht zufällig die Sprache der rumänischen Kulturelite im 19. und 20. Jahrhundert –, werden Geist, Kulturbewusstsein und Humanität als entscheidende Gegenkräfte gegen Unkultur und Unmenschlichkeit des Regimes beschworen.

Auf diese Weise kristallisiert sich in dem Titel *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* ... und in Violeta Dinescus dazugehöriger, 15 Jahre später verfassten Deutung nicht etwa eine falsche Erinnerung, sondern die Essenz dessen, was Violeta Dinescu zu Myriam Marbe erinnert und überliefert haben möchte.

36 Brief Marbe, S. 2; wie Anm. 31.

Dazu passt auch, dass Dinescus Kommentar die Niederschrift des eigenen Werks um Jahre nach hinten verlegt.[37] Zwar komponiert sie *et pourtant c'est mieux qu'en hiver* … 1998, also in dem Jahr nach Marbes Tod, aber die Erinnerung entzerrt 2013 in dem Werkkommentar die Ereignisse und rückt ihre Hommage an die Lehrerin in eine objektivierte Distanz, die zu dem objektivierten, allgemeingültigen Bild passt, das sie von Myriam Marbe in die Erinnerung einbrennen möchte.

Und so ist der zentrale Satz des Werkkommentars sein Schlusssatz: „Meine Musik gewordene Erinnerung an sie [Marbe] gleicht einem Palimpsest: Je mehr man zu entziffern versucht, desto mehr findet man – und man wird immer neugieriger."[38]

Tatsächlich macht der zeitliche Abstand zwischen Werk und Kommentar aus diesen beiden Erinnerungs- und Bedeutungs-Ebenen ein „Palimpsest", also ein von zweiter Hand überschriebenes altes Manuskript, bei dem durch die Überschreibung ein Fragment des Subtextes lesbar bleibt. Beide Schichten – und zwar dezidiert beide Schichten gemeinsam – bleiben der Interpretation zugänglich und bedürftig; sie ergänzen einander und profitieren durch den Austausch.[39]

Deshalb vermittelt der Versuch, die Zweiheit von Komposition und Werkkommentar zu deuten, eine doppelte Erkenntnis sowohl über die Lehrerin als auch über ihre Schülerin. Aus der ursprünglich intendierten Hommage an Myriam Marbe entwickelt sich ein schillerndes Ineinander von Klängen, Bildern und Deutungen, das Dinescu zentral dazu nutzt, sich ihrer eigenen Erinnerung an Marbe zu vergewissern, sie festzuschreiben und der Welt zu überliefern. Immanent stellt sie sich damit aber auch selbst in eine Traditionslinie, die sie aus vollem Herzen bejaht: „Ich war in totalem Einklang mit Myriam, weil ich ähnlich wie sie gefühlt habe. Eindeutig haben wir uns deshalb so gut verstanden."[40]

---

37 „Jahre später hat mich John Kelly gebeten, für sein Trio [...] ein Stück zu komponieren". Booklet der CD *Unfinish fini*, wie Anm. 25.

38 Ebda.

39 Das gilt auch für spätere Werkkommentare. Während Dinescu im Booklet-Text von 2012/13 ausdrücklich vermerkt: „Nach dieser ironischen Klage [...] schrieb sie [Marbe] nicht zufällig auf Französisch: ‚et pourtant c'est mieux qu'en hiver ...'", kommentiert sie im Sommer 2019: „Als ich das Stück komponiert habe, wusste ich, dass ich [für mein Werk] diesen Titel (Fragment) nehmen werde ... aber wollte es nicht auf Rumänisch schreiben, da es [...] nicht gut klingt ... und man braucht sowieso einen Titel, den man versteht [...], und so habe ich [...] die französische Sprache benutzt" (Mail an Kadja Grönke vom 6. Juni 2019). Diese aktuelle Betonung von Wohlklang und Verständlichkeit marginalisiert den Zitatcharakter des Werktitels, und Marbes Worte werden vom (auto)biographischen Subtext und Prätext zum poetischen Motto umgedeutet. Die mehrfachen Umakzentuierungen der eigenen Partitur scheinen demnach Teil eines unabgeschlossenen Prozesses zu sein, durch den Violeta Dinescu das Werk, das ihr am Herzen liegt, für sich lebendig und aktuell erhält.

40 Kadja Grönke, Interview mit Violeta Dinescu vom 19. Mai 2013.