

SWR2 Essay

Komponieren als Erweiterung des Bewusstseins

Der Ethica-Kompositionszyklus

Von Dániel Péter Biró

Sendung: Sonntag, 05.02.23

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2022

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

SWR2 Essay

Komponieren als Erweiterung des Bewusstseins:

Der Ethica-Kompositionszyklus

Von Dániel Péter Biró

Produktion: 8.11.22, Studio Freiburg

Sprecher 1: Sebastian Mirow

Sprecher 2:

Technik: Nicole Jörg

Redaktion: Lydia Jeschke

Sprecher 1

Den Haag

Wie bin ich dazu gekommen, in Den Haag zu leben? 2011 lehrte ich an der University of Victoria in British Columbia, Kanada und wurde eingeladen, im Rahmen des von der niederländischen Regierung unterstützten Projekts *Tunes and Tales* im Institut für Informations- und Informatikwissenschaften der Universität Utrecht zu arbeiten. Für meinen einsemestrigen Aufenthalt musste eine Wohnung in Utrecht gefunden werden. Der Wohnungsmarkt in Utrecht war sehr volatil und nach langem Suchen war die sehr teure und sehr kleine Wohnung, die ich endlich gefunden hatte, plötzlich nicht mehr verfügbar. Nachdem ich bei einem Kollegen und dann bei einem evangelischen Pfarrer gewohnt hatte, fand ich schließlich bei einer Gesangslehrerin in Den Haag eine Dachgeschosswohnung.

Ziel des *Tunes and Tales*- Projekts war es, mündliche Kulturen in den Niederlanden zu untersuchen. Dabei sollte ich gemeinsam mit einem Forschungsteam die mündlichen Überlieferungskulturen der jüdischen und muslimischen Bewohner des Landes näher in

Augenschein nehmen. Während meiner Zeit als Gastprofessor reiste ich durch das Land, um mich mit jüdischen und muslimischen Gemeindemitgliedern zu treffen, ihre Rezitationen aufzuzeichnen und nach ihrer Rezitationspraxis zu fragen. Die Rezitationen wurden dann mit tools aus der Informatik transkribiert, das geschah in Zusammenarbeit mit Kollegen der Universität Utrecht und der Meertens Institut.

Klangbeispiel 1

Nahshon Rodrigues Pereira: *Bereshit (Genesis 1:1 – 1:4)*

https://drive.google.com/file/d/1H00aLFB4XMu1MwI5N67HhKiwely48gCt/view?usp=share_link

Sprecher 1

Während dieser Zeit in den Niederlanden besuchte ich oft die Al-Hikmah-Moschee in Den Haag, um mich mit den dort praktizierenden Lehrern der Koranrezitation zu treffen und sie aufzunehmen. Die meisten Koranrezitationslehrer waren Lehrerinnen: Frauen mit einem indonesischen Hintergrund.

Klangbeispiel 2

Nurul Ummah: *Sura Al-Qadr*

https://drive.google.com/file/d/1ErNiDp98PGH77F7NQjZkVWG2IkDIECob/view?usp=share_link

Sprecher 1

Nicht weit von der Moschee entfernt befand sich die liberal-jüdische Gemeinde Beth Jehoeda. Dort nahm ich die Rezitation eines besonderen Gemeindemitglieds auf; der Mann war aus Israel gekommen, mit der Absicht, die von Holocaust-Überlebenden in Israel gelernten niederländischen Tora-Melodien wieder in den Gottesdienst zu integrieren. Da ich die Gegend

zwischen der Wohnung und den beiden Welten des religiösen Gesangs zu Fuß durchwanderte, spazierte ich oft an der Nieuwe Kerk vorbei, dem Ort, an dem Baruch Spinoza begraben wurde, nachdem die jüdische Gemeinde ihn zuvor ausgeschlossen hatte.

Damals stellte sich mir die Frage, wo der *Raum* und *Ort* dieses Individuums historisch zu finden wäre? Wo hatte Spinoza gelebt, als er aus seiner Gemeinde exkommuniziert worden war? Ein solcher Vorgang war ja gleichbedeutend mit einem völligen Abgeschnittensein von seiner Kultur und Sprache. Wo also sollte Spinoza als jemand ohne offizielle Religionsgemeinschaft einen spirituellen Lebensraum wiederfinden?. Spinoza stieß auf eine Gruppe von Individuen, die - wie er – am Rande der religiösen Gemeinschaften lebten (nämlich ehemalige Mennoniten, Katholiken und Protestanten). Gleichzeitig war Spinozas Integration in ein zunehmend säkulares Europa vom Gefühl der Entfremdung begleitet, Entfremdung von dem ständig wachsenden und immer mächtigeren kapitalistischen Staat der Niederlande, der eine neue protestantische Ethik brauchte, um seine neue Existenz als ökonomische Macht zu rechtfertigen.

Aber wiehing diese Entdeckung der historischen Welt Spinozas mit dem Forschungsprojekt zusammen, an dem ich beteiligt war? In dieser Zeit reiste ich von einer Religionsgemeinschaft zur anderen und besuchte oft indonesische Muslime, aschkenasische Juden und niederländische Katholiken am selben Tag. Während ich mich mit den Muslimen traf und versuchte, ihre Rezitationspraxis zu verstehen, stellten die Mitglieder der Al-Hikmah-Moschee mir immer häufiger Fragen in Bezug auf die jüdische Tora-Rezitation sowie Fragen zur jüdischen Theologie. Je häufiger ich mich mit ihnen traf, um die vielfältigen islamischen Rezitationspraktiken zu untersuchen, umso mehr versuchten die Mitglieder der islamischen Gemeinden durch mich etwas über das Judentum zu erfahren. Dabei waren die Moschee und die Synagoge, die ich besuchte, nicht weit voneinander entfernt und auch ganz nah am Grab von Spinoza!

Damals, im Jahr 2011, gab es im Land wegen der Popularität von Geert Wilders und der rechtsgerichteten Partij voor de Vrijheid große Spannungen. Die muslimische und die jüdische Bevölkerung, obwohl deutlich in ihre Lebenswelten voneinander getrennt, reagierten auf diese politische Situation auf sehr ähnliche Weise und waren um ihre Existenz im Lande tief besorgt. Obwohl diese Situation nicht der Schwerpunkt meiner Recherche war, begann ich, darüber nachzudenken und auch über die Verbindungen zwischen den historischen Niederlanden Spinozas und der politischen Situation von 2011. Darüber hinaus fragte ich mich, wie in einer der „Geburtsnationen des Kapitalismus“ die Exkommunikation Spinozas und die Entwicklung des Säkularismus zusammenhängen. In den Niederlanden von 2011 entdeckte ich eine Gesellschaft, die eine Fixierung auf Säkularismus und gleichzeitig eine tiefe Religiosität an den Tag legte, und so fragte ich mich, ob und wie der Geist Spinozas dort weiterlebte. Ich erforschte zunächst die Situation seines Ausschlusses aus der portugiesischen jüdischen Gemeinde von Amsterdam und untersuchte, wie dies den Beginn einer säkularen Realität markierte, nicht nur für Spinoza, sondern auch für die zukünftige Europäische Gesellschaft.

Diese Untersuchungen und ihre Ergebnisse haben mich tief geprägt und dazu veranlasst, einen Kompositionszyklus zu schreiben, der sich geistig mit der historischen Situation und den philosophischen Schriften Spinozas auseinandersetzt. Dieser Kompositionszyklus, *Ethica*, versucht, bestimmte Aspekte des philosophischen Denken Spinozas zu verstehen, zu übersetzen und zu kommentieren. Die einzelnen Kompositionen beziehen eine historische Kontextualisierung sowie den theologischen Rahmen seiner Philosophie durch musikalisches Material und die Form mit ein. Sie reagieren also künstlerisch-forschend auf die historische Wirklichkeit, und so können sie heute auch als klingende Philosophie gehört und verstanden werden.

Exodus und Vertreibung

Baruch Spinoza (1632 – 1677) wurde in eine Familie portugiesischer Juden hineingeboren, die zur Zeit der jüdischen Vertreibung aus Portugal und Spanien in die Niederlande geflohen waren. Wie der Historiker Steven Nadler resümiert, war diese Gruppe von Menschen durch ihre Erfahrungen mit der spanischen Inquisition tatsächlich „traumatisiert“.¹ Während die Ankunft in den Niederlanden dieser Gemeinschaft die Freiheit in Bezug auf ihre religiöse Praxis sicherte, ließ sie zugleich in gewissem Sinne den Ursprung und die Praxis dieser religiösen Praxis vergessen. Einige der Vertriebenen wurden Katholiken, für andere wieder war der Katholizismus nur ein Mittel zum Zweck, die einstige jüdische Identität zu tarnen. Als die portugiesischen Juden in Amsterdam ankamen, waren sie offenbar unsicher in Bezug auf ihre neue Freiheit und auf die Praxis ihres wiederentdeckten Judentums.

Spinoza, der in einer solchen Gemeinde aufwuchs, muss die Schwierigkeiten innerhalb dieser Gemeinde und gleichzeitig die Komplexität der Welt außerhalb der Gemeinde gespürt haben. In gewisser Weise ermöglichte eine theologische Erwägung die Toleranz der Calvinistischen Machthaber gegenüber dieser neuen jüdischen Gemeinde: Die Juden glaubten an die Unsterblichkeit der Seele. Die genauen Gründe für Spinozas Exkommunikation sind nicht bekannt, aber es könnte letztlich an Spinozas Denken über die Sterblichkeit der Seele gelegen haben. Es ist zu vermuten, dass Spinoza ein hochintelligenter und neugieriger Student des talmudischen Judentums war. Einige Gelehrte haben angenommen, dass Spinoza von neuen kabbalistischen Lehren beeinflusst wurde, was wiederum sein Denken über Gott und die Natur – *Deus sive natura* – beeinflusst habe. Dass die hebräischen Worte für Gott *Elokim* und Natur *hateva* den gleichen Zahlenwert im Sinne der hebräischen Zahlensymbolik enthalten, entspricht seinem Konzept. Gleichzeitig ist es klar, dass die jüdische Gemeinde von Amsterdam im Schatten ihrer traumatischen Erfahrungen während der Inquisition existierte. Im Sinne der

¹ Nadler, Steven. *Spinoza : A Life*. Paperback Ed. 2001. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Aufnahme durch die niederländischen Behörden war sie in ihrer Tätigkeit und ihrem Wirken nach außen äußerst vorsichtig.

Es war zunächst diese politische Realität, die mich dazu veranlasste, die historische Realität von Spinoza zu betrachten. Ich fragte mich, ob und wie seine Realität mit der der jüdischen und muslimischen Bevölkerung in den Niederlanden von 2011 zu vergleichen war. Wie trugen Spinozas eigene Erfahrungen mit politischer Unterdrückung dazu bei, eine Philosophie zu erschaffen, die die jüdisch-theologischen Lehren jener Zeit sprengen würde?

Und wenn Spinozas Philosophie eine Entwicklung zu einer neuen Art von Theismus und damit zu einer säkularen Kultur darstellte, was würde dies im Hinblick auf eine mögliche musikalische Darstellung bedeuten? Schließlich, wie könnte eine Musik, die auf eine solche komplizierte sozialpolitische Lage reagiert, in unserem Jahrhundert konzipiert und gehört werden?

Erst sechs Jahre später, 2017, begann ich darüber nachzudenken, Spinozas philosophische Texte zu vertonen. Im selben Jahr vollendete ich die Komposition *Nulla res singularis*, geschrieben für die Schola Heidelberg und das ensemble aisthesis. Der Text der Komposition stammt vom Spinozas vierten Buchs der Ethik:

Sprecher 2

Nulla res singularis in rerum natura datur, qua potentior et fortior non detur alia. Sed quacumque data datur alia potentior, a qua illa data potest destrui.

[Übersetzung:] „Es gibt kein einzelnes Ding in der Natur, als das kein anderes mächtiger und stärker wäre. Was auch immer gegeben wird, es gibt etwas Stärkeres, wodurch es zerstört werden kann.“²

² Baruch de Spinoza, *Ethik*, Nach der Übersetzung von Berthold Auerbach, hrsg. von Artur Buchenau. (Berlin : Deutsche Bibliothek, 1911).

Sprecher 1

In diesem Zusammenhang fragte ich mich wieder: Wie verhält sich Spinozas politische und soziale Realität zu unserer eigenen? Zu dieser Zeit, 2017, lebte ich noch in Victoria, Kanada, wo ich Associate Professor für Komposition und Musiktheorie an der University of Victoria war. Doch während zahlreicher Familienbesuche in meiner Heimat Ungarn konnte ich auch negative Veränderungen und die zunehmend autoritäre Herrschaft der Orbán-Regierung beobachten. Diese begann bereits damals, immer mehr Kontrolle über die staatlichen und privaten Medien aufzubauen, eine nationalistische Bildungsplattform zu errichten und die ungarische Bevölkerung mit nationalistischer, rassistischer und antisemitischer Propaganda zu bombardieren. Ausserdem musste ich damals nur über die kanadische Grenze in Richtung Süden blicken, um zu beobachten, wie in den Vereinigten Staaten eine ebenso gefährliche autokratische Bewegung an Boden gewann. Ich verglich diese Entwicklungen mit historischen Situationen und überlegte, wie meine Familie mit den faschistischen und kommunistischen Diktaturen der Vergangenheit umgegangen war. Die Erinnerung an diese vergangene Welt wurde in meinen aktuellen Beobachtungen der politischen Entwicklungen der Zeit immer präsenter.

Damals hatte ich große Schwierigkeiten, meinen kanadischen Landsleuten mein persönliches Verhältnis zu dieser neuartigen Form der Diktatur zu erklären und auch, wie sich solche Entwicklungen auf mein kreatives Schaffen und Denken auswirkten. Mir wurde klar, dass der Gedanke - das Denken, das ich in meine Kompositionen einfließen lasse - die einzige Antwort war, eine Antwort auf die Abwege außerhalb des „idyllischen Exilparadieses“ Vancouver Island. Der Gedanke und Ausdruck dieser ersten Komposition, die auf Spinozas Text basierte, war zumindest für mein weiteres Umfeld und auch für das ungarische kulturelle Establishment Ausdruck eines klaren Protestes – durch den Akt des Denkens selbst – in einer Welt aus Zensur und Selbstzensur.

In der Komposition *Nulla Res Singularis* sind die Sänger und Streichinstrumente in fünf korrespondierende Paare aufgeteilt, wobei der Sänger jedes Paares im „Wettstreit“ mit dem anderen steht, während sich der Text in einem polyphonen Raunen in der Form eines Kanons vom Flüstern zum Singen bewegt.

Im Laufe des Werkes stellen die Streichinstrumente eine Parallelwelt zu den Sängern her. Die Streichinstrumente beginnen schließlich zu „sprechen“. Sie übernehmen die phonetischen Elemente der Stimmen und schaffen eine „exilierte Sprache“ der absoluten Musik.

Im ganzen Werk sind Fragmente einer Tora-Melodie zu hören, die auf dem folgenden Text aus Genesis 28:17 gründet:

Sprecher 2

וַיִּרְא וַיֹּאמֶר מֶה-נֹרָא הַמָּקוֹם הַזֶּה
אֵין זֶה כִּי אֵם-בַּיִת אֱלֹהִים וְזֶה שַׁעַר הַשָּׁמַיִם

Erschrocken sagte er: „Wie schauerlich ist dieser Ort! dies ist kein andres als ein Haus Gottes und dies ist das Tor des Himmels.“³

Vajira vajomar ma-nora hamakom haze; én ze ki im-bét Elohim v'ze scha'ar haschamajim.

Sprecher 1

Der Tora-Text und die entsprechende Rezitationsmelodie werden im gesamten Satz als wiederkehrender *Cantus firmus* präsentiert, klanglich beruht er auf jüdischen Rezitationspraktiken aus Spinozas portugiesischer Synagoge in Amsterdam, aus der er verbannt wurde. Dieser alte Text und der Gesang, der an einen zentralen Ort spiritueller Erleuchtung erinnert, stellt auch die Welt dar, die Spinoza vertrieben hat. Ich wollte Spinozas Werdegang meinen Tribut zollen, indem ich einerseits seine philosophischen Ansichten und seine persönliche Geschichte betrachtete und andererseits zugleich Antworten auf die politische

³ *Die Fünf Bücher der Weisung*, verdeutsch von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1997) s. 80.

Zwangslage der Jetztzeit suchte. Spinoza konnte sein Werk zu Lebzeiten nicht veröffentlichen, und dennoch stellt sich für mich die Frage, wie in einer Zeit derart politischer Unterdrückung diese gedankliche Tiefe überhaupt möglich war.

Klangbeispiel 3

Dániel Péter Biró: *Nulla Res Singularis* (Ausschnitt)

SCHOLA Heidelberg, ensemble aisthesis

https://drive.google.com/file/d/1Y1RNTVPwemnrINxFj3UAcNnXJWk0SBzq/view?usp=share_link

Sprecher 1

Das Bewusstsein komponieren: *Scholium Secundum* (2017-2022) und *De Natura et Origine* (2019 -2022)

Aufbauend auf dieser ersten Arbeit mit Texten von Spinoza folgte die Komposition *Scholium Secundum*. Sie wurde 2018 von der Schweizerischen Philosophischen Gesellschaft in Auftrag gegeben. Thema ihrer Jahreskonferenz war die Frage: „Was ist Geist?“. In Vorbereitung auf diese Komposition habe ich mich noch intensiver mit den Gründen für Spinozas Exkommunikation befasst und damit, wie dies mit seinem Denken über die Beziehungen zwischen dem Göttlichen, der Natur, der Intuition und dem Geist zusammenhängt.

Jeder Satz der Komposition untersucht philosophische Konzepte, die Spinoza im zweiten Buch seiner Ethik, *Über die Natur und den Ursprung des Geistes*, vorstellt.

Der Text von Spinoza lautet:

Sprecher 2

"Aus allem oben Gesagten erhellt klar, dass wir vieles auffassen und Allgemeinbegriffe bilden. Aus den Einzeldingen, die durch die Sinne verstümmelt, verworren und ohne Ordnung sich dem Verstand darstellen (siehe Folgesatz zu Lehrsatz 29 dieses Teils); deshalb pflege ich solche Auffassungen eine Erkenntnis aus unsicherer Erfahrung zu nennen. Aus Zeichen, z. B. daraus, dass wir uns beim Hören oder Lesen gewisser Worte der Dinge wieder erinnern, und gewisse Ideen von ihnen bilden, ähnlich denen, durch welche wir die Dinge vorstellen (siehe Anm. zu Lehrsatz 18 dieses Teils). Diese beiden Arten, die Dinge anzusehen, werde ich in der Folge Erkenntnis der ersten Gattung, Meinung oder Vorstellung nennen. Endlich daraus, dass wir Gemeinbegriffe und adäquate Ideen der Eigenschaften der Dinge haben. Diese Art werde ich Vernunft und Erkenntnis der zweiten Gattung nennen. Außer diesen beiden Gattungen der Erkenntnis gibt es, wie ich im Folgenden zeigen werde, noch eine andere dritte, welche wir das intuitive Wissen nennen wollen, und diese Gattung des Erkennens schreitet von der adäquaten Idee des formalen Wesens einiger Attribute Gottes bis zu der adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge vor.

Alles dies will ich durch ein Beispiel erläutern. Es seien z. B. drei Zahlen gegeben, um die vierte zu erhalten, welche sich zur dritten verhält, wie die zweite zur ersten. Ein Kaufmann wird sich nicht bedenken und die zweite und dritte multiplizieren, und das Produkt durch die erste dividieren, weil er nämlich das, was er von dem Lehrer ohne irgendeinen Beweis gehört, noch nicht vergessen hat, oder weil er es oft bei den einfachsten Zahlen erfahren hat, oder auch aus dem Beweise des Lehrsatzes 19 im Buche 7 des Euklid, nämlich aus der gemeinsamen Eigenschaft der Proportionen. Bei den einfachsten Zahlen aber bedarf es nichts dergleichen, z. B. bei den Zahlen 1, 2, 3 sieht jeder, dass die vierte Proportionale 6 ist, und zwar viel klarer,

weil wir aus dem Verhältnisse der ersten Zahl zur zweiten, das wir auf den ersten Blick wahrnehmen, die vierte selbst erschließen.“⁴

Sprecher 1

Spinoza erklärt hier die drei Arten der Erkenntnis, nämlich die zufällige Erkenntnis, das Erkennen und Einordnen von Zeichen sowie die dritte und höchste Art der Erkenntnis, die intuitive Erkenntnis. Bei der Vertonung dieses Textes habe ich überlegt, was mit einem philosophischen Gedanken geschieht, wenn er in Musik „übersetzt“ wird. Wenn Musik versuchen soll, die Bedeutung hinter einem philosophischen Gedanken zu vermitteln, wie macht man das? Musik selbst kann nicht nur als Aussage, sondern auch als konzeptionelle, kontemplative und sogar historische Frage existieren. Lässt sich eine Fragestellung in eine andere übersetzen? Welche Bedeutung wird dabei übertragen und wie werden Gedanken transformiert?

Für mich spielt der Aspekt der Syntax eine zentrale Rolle, textlich und musikalisch. So wie die jüdischen Melodien der *Te'amim* dazu dienen, die Textsyntax der Bibel zu interpretieren und in gewisser Weise zu fixieren, und wie es andererseits in der „Satzlehre“ der Musik in der Zeit der Aufklärung zu finden ist, wird dieser Begriff innerhalb der Komposition erweitert.

Im ersten Satz der Komposition *De Natura et Origine* wird folgender Text musikalisch dargelegt:

Ex omnibus supra dictis clare apparet, nos multa percipere, et notiones universales formare.

Aus dem oben Gesagten geht hervor, dass wir in vielen Fällen unsere allgemeinen Vorstellungen wahrnehmen und bilden.

In diesem 1. Satz der Komposition wird musikalisch die grundlegende Materialität des Wortes erforscht, indem die Buchstaben jedes Worts dazu dienen, jedem Takt eine zeitliche Struktur zu

⁴ Baruch de Spinoza, *Ethik*, Nach der Übersetzung von Berthold Auerbach, hrsg. von Artur Buchenau. (Berlin : Deutsche Bibliothek, 1911).

geben. Am Anfang erforschen Countertenor und Akkordeon den mikrotonalen Raum um den Ton D, um das „Wahrnehmen“ und „Bilden“ von „allgemeinen Begriffen“ darzustellen. ” In diesem Sinne, von diesem mittleren Ton D aus, schafft das Ensemble eine „Lebenswelt“, die „wahrgenommen“ und zugleich „gestaltet“ wird.

Klangbeispiel 4

Dániel Péter Biró: *De Natura et Origine, Ex Omnibus* (Ausschnitt)

Kai Wessel, Ensemble Mixtura (Margit Kern und Katharina Bäuml)

https://drive.google.com/file/d/1vieMmwYnf9AHbu8gx9zsqg43EfxfhCbb/view?usp=share_link

Sprecher 1

Die Klangwelt Spinozas

Beim Schreiben der mehrsätzigen Komposition *Scholium Secundum*, versuchte ich, mir Spinozas Klangwelt genau vor Augen zu führen. Durch seine Exkommunikation wurde Spinoza zu einem der ersten „säkularen Menschen“ in Europa. Als er aus der jüdischen Gemeinde ausgeschlossen wurde, musste er andere Freigeister finden, die von den anerkannten religiösen Konfessionen unabhängig waren. Was geschah mit Spinozas Gehör, mit seiner Klangwelt, mit den Melodien der rituellen Welt, mit der er verbunden war, nach seiner Exkommunikation? Wie könnte er sich beispielsweise an die Tora-Melodien erinnert haben, die so eng mit seiner frühen Erziehung verbunden waren? Was passiert mit dem Musikleben eines solchen Menschen, der seine Gemeinschaft und die damit verbundene Musikkultur verliert?

Wir wissen einiges über Spinozas Denken zu den Akzenten der Tora (die sogenannten *Ta'amei hamikra*) und wie er ihre Funktionalität sah: nämlich darin, im Zusammenhang mit melodischen Einheiten die textuelle Syntax biblischer Sätze zu strukturieren; so ist es in seiner Abhandlung über die hebräische Grammatik zu finden. Die *ta'amei ha-mikra*, die notierten Zeichen für den

Tora-Melodien, wurden zwischen dem 7. und 10. Jahrhundert von den masoretische Rabbinen entwickelt. Die Rabbiner schrieben die Zeichen, die *Te'amim*, sowie die Vokale der hebräischen Buchstaben auf, um auch in Zukunft die Genauigkeit beim Verlesen der Tora zu gewährleisten. Die *Te'amim* dienen als Notationszeichen für die melodische Bewegung, und ihre verschiedenen Kombinationen bilden einen kohärenten melodischen Code, der hauptsächlich dazu dient, die Aussprache und Syntax des Textes zu sichern. In der liturgischen Aufführung verschönert der *ba'al hakorei* („der Besitzer des Lesens“) den Tora-Text mit einem melodischen Code, der den Rahmen bereitstellt, um die textuelle Syntax des Tora-Textes durch die lesende Religionsgemeinschaft zu entschlüsseln - für die der Text und nicht die Melodie am wichtigsten ist. Innerhalb des liturgischen Rahmens heiligt die Melodie den Text, so wie die gesungenen Vokale die geschriebenen Konsonanten heiligen. Obwohl Spinoza mit dieser Tradition bestens vertraut war, konzentrierte er sich in seiner Abhandlung auf die Aspekte der Rationalität innerhalb eines solchen musikalisch-syntaktischen Systems.

Genau solche Verbindungen zwischen *Textlichem* und *Musikalischem Verständnis* sind die Grundlage für philosophische Untersuchungen innerhalb meiner Komposition. So wie sich das hebräische Wort *Ta'am* sowohl auf die *Textbedeutung* als auch auf den *ästhetischen „Geschmack“* bezieht, habe ich begonnen, Beziehungen zwischen der philosophischen Bedeutung und der ästhetischen Darstellung innerhalb des Werks herzustellen. Und zugleich dient die Integration von zwei *Cantus Firmi* - auf der Grundlage historischen Choral- und Tora-Rezitationsmaterials aus Amsterdam und Portugal - dazu, ein Gefühl für die historische Komplexität von Spinozas Klangwelt sowie eine Distanz zu unserer eigenen musikalischen Gegenwart zu schaffen.

Komposition als Tarnung

Es muss daran erinnert werden, dass Spinoza in einer Gemeinschaft von erst kurz zuvor aus Spanien und Portugal angekommenen Juden ausgebildet war. Diese hatten gerade erst ihre Freiheit wiedergewonnen und waren dabei zum Judentum zurückgekehrt. Die Gemeinde in Amsterdam bestand zum Großenteil aus Menschen, die ihre jüdische Kultur „vergessen“ hatten, da der Übertritt zum Katholizismus ihr individuelles und kollektives Überleben gesichert hatte.

Im Sinne dieser komplexen historischen Entwicklung wollte ich die Beziehungen zwischen musikalischem Material und Identität auch innerhalb der Komposition im Blick behalten. Ich habe mich gefragt, wie wohl eine Komposition klingt, die eine Identität verbergen muss. Kann man „Krypto“-Kompositionen schreiben? Es gibt sicherlich viele solcher Beispiele in der Musikgeschichte, wo Material innerhalb eines bestimmten Werks „versteckt“ wurde (man denke an Werke wie Dufays *Nuper Rosarum Flores*, in dem die Zahlenmystik und der theologische Kontext die Struktur des Werkes bestimmen). Als ich anfang, die Komposition zu schreiben, fragte ich mich aber, wie ein musikalisches Werk philosophische Fragen untersuchen könnte, die vor 350 Jahren verboten waren und die doch für unsere Zeit unverändert relevant sind. Unter Berücksichtigung dieser Zusammenhänge habe ich den Satz *Ego sum qui sum* komponiert, der auf einem gregorianischen Choral aus Portugal aus der Zeit der jüdischen Vertreibung aus Spanien aufbaut. Der lateinische Text lautet:

Sprecher 2

Ego sum qui sum et consilium meum non est cum impiis sed in lege domini voluntas mea est halleluia

[Übersetzung:] *Ich bin, wer ich bin, und mein Rat ist nicht mit den Gottlosen, sondern im Gesetz meines Herrn.*

Sprecher 1

Text und Melodie des Chorals sind hier auf folgende Weise im Stück dargestellt:

Klangbeispiel 5

Dániel Péter Biró: Scholium Secundum, IV. Ego Sum Qui Sum (Ausschnitt)

SCHOLA Heidelberg Schola Heidelberg und ensemble aisthesis

https://drive.google.com/file/d/1KFktpJuKg7EiBi9VRJRj6XAeMHn42u1_/view?usp=share_link

Sprecher 1

Dieser Choral korreliert mit einem Tora-Zitat vom Buch Exodus. Seine Melodie bildet einen Cantus firmus, der den Zyklus durchdringt:

Exodus 3:14

Sprecher 2

14 וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים אֶל־מֹשֶׁה אֲהִיָּה אֲשֶׁר אֲהִיָּה
וַיֹּאמֶר כֹּה תֹאמַר לְבְנֵי יִשְׂרָאֵל אֲהִיָּה שְׁלַחְנִי אֵלֵיכֶם:

*Gott sprach zu Mosche: Ich werde da sein, als DER ICH da sein werde. Und ER sprach: So sollst du zu den Söhnen Jissraels sprechen: Ich Bin Da schickt mich zu euch.⁵
Vajomer elohim el-mosche ehaje ascher ehaje vajomer ko tomar livné israél ehaje schlachani aléchem.*

⁵ *Die Fünf Bücher der Weisung*, verdeutsch von Martin Buber gemeinsam mit Franz Rosenzweig (Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 1997) s. 118.

Sprecher 1

Warum habe ich mich entschieden, diesen Text und die dazugehörige Tora-Melodie aus der Tradition der Amsterdamer portugiesischen Synagoge zum Kernelement des Kompositionszyklus zu machen? Einige Rabbiner des Talmud haben diesen Text so interpretiert, dass er einen Moment innerhalb der jüdischen Geschichte beschreibt, in dem Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichzeitig existieren. Eine solche theologische Definition kann als Entsprechung zu Spinozas dritter Art der Wahrnehmung gelesen werden, in der intuitives Wissen der Fähigkeit entspricht, Gott und die Natur als solche wahrzunehmen.

Klangbeispiel 6

Dániel Péter Biró: *Scholium Secundum*, VI. *Vayomer* (Ausschnitt)

SCHOLA Heidelberg und Ensemble aisthesis

https://drive.google.com/file/d/1gD21avlMuM5P5mqa4a5ELE1J8gKMr5F8/view?usp=share_link

Sprecher 1

Die Absolute Musik und die Natur des Göttlichen

Die beiden Melodien - der portugiesische Choral und die Tora-Melodie aus Amsterdam - durchziehen den Zyklus. Diese beiden *cantus firmi* werden im Kontext eines komplexen Kontrapunkts integriert und Dauer und Tempo der kanonischen Stimmen bauen auf denselben Proportionen auf, die Spinoza im zweiten Buch behandelt. Solche Techniken haben auch eine historische Relevanz, denn als Spinoza aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wurde, strebte die musikalische Realität in der Amsterdamer portugiesischen Synagoge mit einer neuen Generation von Kantoren und Rabbinen nach musikalischer Innovation. Die nun komponierte Musik für die Synagoge verband zeitgenössische barocke Elemente mit bestehenden oder neu komponierten hebräischen liturgischen Texten. So nutzte sie die neuesten harmonischen und

polyphonen Potenziale der Zeit. Die Vorstellung einer solchen musikalischen Realität – die Spinoza durch seinen Ausschluss verwehrt gewesen war – wurde zum Ausgangspunkt für die Klangwelt des Kompositionszyklus.

Im weiteren Entstehungsprozess des Stücks wurde für mich die Frage immer wichtiger, wie Spinozas Denken sich zur absoluten Musik der Aufklärungszeit verhält, da meine Komposition auch mit einem Höhepunkt der absoluten Musik, nämlich dem Streichquartett, in Zusammenhang steht. Aspekte der Stimmung und Klangfarbe spielen in *Scholium Secundum* eine zentrale Rolle, indem die fünf Streichinstrumente, die in einem diskursiven Rahmen agieren, funktional gleichberechtigt sind. Jedes der fünf Streichinstrumente entspricht, in seiner Stimmung und in seinem rhythmischen Rahmen, einem bestimmten Sänger (Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor und Bass). Jedes dieser Paare singt und spielt Töne aus einer bestimmten Obertonreihe und alle Gruppen zusammen erzeugen eine zentrale Obertonreihe, die auf dem tiefstem Ton, dem C im zweiten Cello, basiert. Die Schwebungen der zusammengespielten offenen Saiten der Streichinstrumente klingen so:

Klangbeispiel 7

Dániel Péter Biró: *Scholium Secundum*: Streicher-Stimmung (gespielt von Mara Haugen, Violine, Martin Shultz, Violine, Hans Gunnar Hagen, Viola, Ben Nation, Cello)

https://drive.google.com/file/d/1pO_rG0bvFB33jvsJ9DsxX13j08PI2uB/view?usp=share_link

Sprecher 1

Bei *Scholium Secundum* dient die harmonische Reihe dazu, eine Verbindung zu Spinozas Idee von *Deus Sive Natura* zu schaffen, jener Idee, die besagt, dass „die Leitung Gottes nichts anderes als die feste und unabänderliche Ordnung der Natur oder die allgemeine Verkettung der

Naturdinge ist,⁶. So wie Gott oder die Natur für Spinoza als letzte, höchste Substanz bestehen, existieren die Naturtöne der Obertonreihe als der klingende Raum der göttlichen Natur, als die höchste „Substanz“ oder Existenz für den Kompositionszyklus. Oder in den Worten von Yitzak Melamed:

Sprecher 2

„Wenn sich alle Arten der Erkenntnis auf Gottes Essenz beziehen, dann muss jede Art der Wahrnehmung schließlich zu Gott zurückkehren.“

Sprecher 1

In ihrer Kombination erzeugen diese natürlichen Obertöne verschiedene Arten mikrotonaler Schwebungen. Durch die Analyse der Geschwindigkeiten dieser Schwebungen, habe ich versucht, strukturelle Beziehungen zwischen Harmonie, Klangfarbe und Rhythmus herzustellen sowie harmonische *Polaritäten*, die auf schnelleren oder langsameren Schlagformen basieren. Dies war für mich ein neuer Weg, mit Konsonanz und Dissonanz in einer Weise zu arbeiten, die nicht auf traditionelle Harmonik angewiesen ist, und es doch ermöglicht, Felder harmonischer Spannung und Entspannung zu schaffen. Solche Pulsationen sind auch im 12. Satz vom Scholium Secundum deutlich zu hören:

Klangbeispiel 8

Dániel Péter Biró: *Scholium Secundum*, XII. *At in numeris simplisissimis* (Ausschnitt)

Schola Heidelberg, ensemble aesthesis

https://drive.google.com/file/d/1F3jyE9syncjVWCubBwlo9MViD1GCmfjs/view?usp=share_link

Sprecher 1

⁶ <https://www.projekt-gutenberg.org/spinoza/ethik/chap002.html>

Ähnliche Pulsationen sind auch im 3. Satz von *De Natura et Origine* zu hören. Hier bilden die klanglichen Qualitäten vom Akkordeon und von der Schalmey, die moderne und mittelalterliche Formen der Tonerzeugung verbinden, zusammen mit der Stimme, die Grundlage für die Strukturierung von Tonleiter, Stimmung und Klangfarbe.

Klangbeispiel 9

Dániel Péter Biró: *De Natura et Origine, Ex Singularibus* (Ausschnitt)

Kai Wessel, Ensemble Mixtura (Margit Kern und Katharina Bäuml), SWR Experimentalstudio (Thomas Hummel)

https://drive.google.com/file/d/1D0mMnxivmnHhoROSn8PIHYJpwIBMYQWy/view?usp=share_link

Sprecher 1

Die Hebräische Sprache Spinozas

Der Text der Komposition *Ascher Hotseti Etkhem*, geschrieben für die Neuen Vocalsolisten, beschäftigt sich mit Spinozas Vorstellungen von der Erkenntnis. Für Spinoza ist es die höchste Ebene der Wahrnehmung, intuitiv jene „Art der Erkenntnis zu erreichen, die von einer adäquaten Vorstellung vom absoluten Wesen bestimmter Eigenschaften Gottes zur adäquaten Erkenntnis des Wesens der Dinge führt“.

Dabei ist für Spinoza mathematisches Wissen und proportionales Wissen direkt mit einer solchen Intuition verbunden.

Beim Komponieren von *Ascher Hotseti Etkhem* habe ich versucht, Spinozas Konzepte von der Intuition und den Proportionen zu untersuchen. Außerdem wollte ich die historische Zeit Spinozas schildern und diese Vergangenheit klanglich in die Gegenwart übersetzen. Dabei habe ich mir auch vorgestellt, was Spinoza selbst wohl gehört haben mag, basierend auf meiner Recherche zur Klangwelt der jüdischen Gemeinde in Beirut, die von portugiesischen Juden begründet wurde. Denn so wie die portugiesischen Juden ihre Tradition nach Amsterdam

getragen hatten – mit einer starken Einfärbung durch katholische Traditionen -, so trugen sie diese auch nach Beirut, wo der portugiesische Rezitationsstil in die dortige Rezitationstradition integriert wurde. In der Moderne fand dann wiederum ein Exodus der Juden aus Beirut statt – und zwar ausgerechnet nach Kanada, nach Montréal, wo ich in der dortigen Maghen Abraham Synagoge auf Benjamin Hadid traf, der noch immer die aus Libanon stammenden Toramelodien verwendet. Diese melodische Tradition ist innerhalb des Werkes zu hören:

Klangbeispiel 10

Dániel Péter Biró: *Asher Hotseti Etkhem* (Ausschnitt)

Neue Vocalsolisten, SWR Experimentalstudio

https://drive.google.com/file/d/1iQzxSYTs4nq2GWBgfNVqxyY-AaZZET_0/view?usp=sharing

Sprecher 1

Während die polyphone Struktur der Komposition Spinozas Vorstellungen von Proportionen, mathematischem Denken und Intuition nachstellt, bleibt die Rekonstruktion der Klangwelt Spinozas spekulativ. Aus der musikethnologischen Forschung lässt sich hier, wie auch bei anderen Beispielen portugiesischer Tora-Melodien, nur ein höchst unvollständiger Entwurf dieser Klangwelt ableiten. Die Geschichte dieses Klangraums besteht, wie die Geschichte der jüdischen Gemeinde auch, aus einer vielfachen Fragmentierung von mehreren Migrations- und Einwanderungsperioden sowie von verlorenen, wiederentdeckten und neu erfundenen Rezitationstraditionen. Als sich unser Forschungsteam in den Niederlanden auf die Suche nach der „ursprünglichen“ Rezitation der Tora in der Portugiesischen Synagoge begab, wurden wir mit einer Tradition konfrontiert, die nicht nur den Holocaust in Amsterdam überlebt hatte, sondern wir trafen zusätzlich auf melodische Traditionen, die von außen neu in die Gemeinde integriert worden waren. Diese melodischen Einflüsse stammten von Nachkommen jüdischer Mitglieder der Gemeinde, die beispielsweise während des Zweiten Weltkriegs nach Argentinien

geflohen waren und dort die melodischen Traditionen an die nächste Generation weitergegeben hatten.

Solche historischen Entwicklungen werfen ein neues Licht auf die Frage der Funktionsweise der melodischen Zeichen der Tora. Einige Rabbiner im Talmud glauben, dass die Praxis der Tora-Rezitation eine ungebrochene Tradition sei, die auf den Moment zurückgeht, da Gott sie am Berg Sinai erst Moses auftrag, der sie dann an das Volk Israel weitergab. Historisch betrachtet scheint diese Ansicht nicht ganz schlüssig, denn die Zerstreuung des jüdischen Volkes bedeutete nicht nur, daß eine Vielzahl an Elementen aus den Musikkulturen der jeweiligen Umgebung Eingang in die eigene Kultur fand, sondern dass sogar bisherige Melodiesysteme und Melodiewelten durch neue ersetzt wurden. So gesehen bedeutet die Rekonstruktion des musikalischen „Ur-Moments“ durch den Tora-Leser innerhalb der historischen Entwicklung eine fortwährende Dekonstruktion des ursprünglichen Codes der Notation durch gemeinsame und individuelle Interpretation. Vielleicht ist es gerade die festgelegte, kanonisierte Natur des Tora-Textes, die eine solche musikalische Ableitung von den „ursprünglichen“ geistlichen Melodien ermöglicht. Wenn Gott einst auf dem Berg Sinai gesungen hat, war dies ein Lied in ständiger Variation.

Spinoza und die Erweiterung des Geistes

Spinozas Denken kann auch im Hinblick auf aktuelle Entwicklungen in Philosophie und Wissenschaft neu bewertet werden. Spinozas Konzept sah vor, dass Intuition, Rationalität und eine umfassendere Vorstellung vom menschlichen Geist mit der Natur und dem Göttlichen in Verbindung stehen. Diesem Konzept lässt sich auch bei den jüngsten Versuchen zur Definition des Intellekts und seiner Beziehung zur physischen Welt nachspüren. Die Philosophin Grit Schwarzkopf erklärt, dass die Fragen 'Was ist Vernunft?', 'Was ist das Telos?', 'Was ist Geist?' zusammengehören. Für Schwarzkopf könnte es sein, dass dort der Schlüssel zur Überwindung

von Emergenz-Theorien liegt.

Sprecher 2

„Die Frage ‚Was ist Geist?‘ erwächst aus der Frage ‚Was ist Teleologie?‘ Der Geistbegriff begründet Teleologie, und Teleologie bindet den Geist an die Vernunft. Daher kann keine der beiden Fragen ohne die anderen Fragen beantwortet werden. Die philosophische Aufgabe lautet damit, eine Teleologie zu begründen, die den Zusammenhang von Immanenz und Transzendenz durch eine Neubegründung von Geist darlegt.“

Sprecher 1

Für Schwarzkopf

Sprecher 2

„wäre die Frage nach der Teleologie also keine innerphilosophische Angelegenheit mehr. Sie beträfe das wissenschaftliche Denken. Das ist der Zusammenhang zwischen nichterklärbaren Materiephasenübergängen der Physik und der philosophischen Teleologie. Dies macht die Notwendigkeit für die Philosophie sichtbar, eine wissenschaftstaugliche Teleologie zu begründen.“

Sprecher 1

Sie schreibt:

Sprecher 2

„[U]m diesen Weg aber philosophisch gehen zu können, brauchen wir einen neuen Geistbegriff.“

Sprecher 1

In der Komposition *De Natura et Origine* werden philosophische Konzepte über den Geist und das Bewusstsein durch musikalische Analogien präsentiert. Durch die Strukturierung musikalischer Parameter werden Spinozas Vorstellungen von Geist und Natur in Klangrealitäten überführt, die sowohl Spinozas historische Realität als auch zeitgenössische Vorstellungen von Intellekt, Natur und Geist widerspiegeln. Damit antwortet die kompositorische Praxis nicht nur auf den historischen Moment Spinozas, sondern dient auch als Anregung zur philosophischen Reflexion und zum Ausdruck eines erweiterten Geistesbegriffs in unserer Zeit.

Kalngabeispiel 11

Dániel Péter Biró: *Scholium Secundum, Sokharim* (Ausschnitt)

SCHOLA Heidelberg, ensemble aisthesis

https://drive.google.com/file/d/1cMKHeWSnff8hCat0bqiXk35rzkRczB_9/view?usp=share_link