

**Zsolt Durkó: *Altamira*,
Kantate für Kammerchor und Orchester (1968)**



Wandmalereien in der Höhle von Altamira, Spanien

Die vor etwa 150 Jahren in der Nähe des nordspanischen Santillana del Mar, nur ca. 5 km von der Biskaya-Küste und 30 km westlich der Stadt Santander entdeckten prähistorischen Malereien in der Höhle von Altamira gelten als ein Wunderwerk steinzeitlichen Kunstwillens. An Wänden und Decken einer ca. 300 m langen, aus gewundenen Korridoren und sich öffnenden Kammern bestehenden Höhle, deren Hauptraum eine Höhe von 2 bis 6 Metern hat, finden sich etwa 930 Bilder, darunter Ritzzeichnungen, Kohlezeichnungen sowie farbige Darstellungen. Die meisten zeigen Tiere, vor allem Bisons, Hirsche und Hirschkühe sowie Wildschweine und Pferde, manchmal einschließlich der ihnen mit Speer oder Pfeil und Bogen nachstellenden Jäger. Die Farben, unter denen rot, braun, schwarz und gelb vorherrschen, sind aus Manganerde, Holzkohle, Rötel und verschieden getöntem Ocker gewonnen. Etliche Darstellungen machen sich zudem die natürlichen Wölbungen zunutze, um die Tiere reliefartig erscheinen zu lassen. Es ist verlockend sich vorzustellen, wie ein prähistorischer Jäger in der Ausbuchtung einer Felswand einen Tierkörper zu sehen meinte und diesen dann farbig hervorhob, damit er auch für seine Stammesgenossen sichtbar würde. Die Entstehungszeit der Höhlenmalereien wird heute auf die Periode zwischen 14.500 und 12.000 v.u.Z. angesetzt. Um etwa 11.000 v.u.Z. verschloss ein Felsabbruch den Eingang zur Höhle und bewahrte die Malereien so vor Zerstörung durch die Witterung, tierische Ausdünstungen oder menschliche Eingriffe.

Auffällig an den Darstellungen in allen prähistorischen Höhlen ist, dass zwar die Tiere höchst lebensecht und in zweifelsfreier Zuordnung zu ihrer Spezies dargestellt sind, während die Menschen als einfache Strichfiguren erscheinen, und dass die zur Entstehungszeit der Malereien vor allem zur Nahrung dienenden und daher regelmäßig gejagten bzw. gefangenen Arten – Rentiere und Steinböcke sowie Hasen, Vögel und Fische – wesentlich seltener abgebildet sind als Bisons und Pferde, die damals in der franko-kantabrischen Region eher selten anzutreffen waren. Dies spricht gegen die Vermutung, dass es sich bei den Höhlenmalereien um dekorative Kunst mit Abbildungen aus dem Alltag des Stammes handelt. Da einige der großen Tiere von Speeren verwundet dargestellt sind, nimmt man heute an, dass die Höhlenmalereien im Zusammenhang mit magischen Riten entstanden sein könnten. Die häufig deutlich sichtbaren männlichen Genitalien, einige trüchtige Stuten sowie eine Reihe abstrakter Zeichen werden von Kunstethnologen zudem als Fruchtbarkeitssymbole gedeutet, und aufgrund der Beziehung der Herdenmigration mit den Jahreszeiten wird auch eine kosmische Dimension für möglich gehalten. Nicht zuletzt werden die Tiere

als mythologische Wesen interpretiert und/oder als Totems einzelner paläolithischer Gruppen oder Familien. Die Tatsache, dass besonders die inneren Höhlen zum Teil nur schwer und unter Gefahr zugänglich waren, legt die Vermutung nahe, sie könnten als Stätten religiöser Riten gedient haben.

Zsolt Durkó komponiert seinen ungemein stimmungsvollen Eindruck von den imponierenden Felsmalereien von Altamira für einen Klangkörper mit einigen Besonderheiten. Sein Orchester ist in Bläsern und Schlagwerk eher spärlich besetzt: dem hohen Register mit je drei Flöten und Klarinetten steht nur das ganz tiefe Register mit zwei Bassklarinetten, Kontrafagott und Tuba gegenüber (Oboe und Fagott fehlen ebenso wie Trompeten, Hörner und Posaunen), und das ungestimmte Schlagwerk beschränkt sich – eher ungewöhnlich für ein Orchesterwerk aus den späten 60er Jahren – auf die große und kleine Trommel sowie den Klang von Kastagnetten, die das spanische Ambiente andeuten. Umgekehrt sind die Streicher als doppeltes Ensemble besetzt: die Violinen sind in vier, die Bratschen, Celli und Kontrabässe in je zwei Stimmen geteilt. Verstärkung erhalten die Streicher zudem von den Pauken sowie von fünf oft als Gruppe eingesetzten, obwohl ganz unterschiedlichen mehrstimmigen Instrumenten: Vibraphon, Celesta, Harfe und zwei Flügeln.

Die Kantate hat in der Hungaroton-Einspielung eine Spieldauer von $8\frac{3}{4}$ Minuten. Sie beginnt und endet sehr langsam, und auch die Belebung zur Mitte hin ist vor allem in kleinen Details spürbar, während die Gesamtatmosphäre ruhig bleibt. In den beiden Rahmenabschnitten, die „magisch“ klingen sollen (T. 1-18: *Poco adagio, magico* und T. 124-172: *Sostenuto, magico*) singt ein Kammerchor mit je drei Sängern im Sopran, Alt, Bariton und Bass Folgen nicht-semantischer Silben („ó-vü-ó-ú“ etc.). Im einminütigen Eröffnungsabschnitt setzen die sechs Frauenstimmen zunächst allein ein, bevor sie später im Wechsel mit oder begleitet von kurzen Einwüfen einzelner Instrumentengruppen singen. Die Linien sind fast durchwegs eng chromatisch, und auch die Terzette in sich changieren wiederholt zwischen Einklang und chromatischer Aufspaltung. So entsteht eine geheimnisvolle Stimmung, eine Art ehrfürchtigen Staunens. Im dreiminütigen Schlussabschnitt greift Durkó dann einzelne Taktpaare des Eröffnungsabschnittes auf, wiederholt und erweitert sie, wobei die Reihenfolge der Komponenten andeutungsweise rückläufig ist. Mit diesem Rahmen seines Werkes scheint der Komponist den Ein- und Austritt eines Menschen in die fantastische Höhlenwelt nachbilden zu wollen. Wie der Eröffnungsabschnitt wird auch der Schlussabschnitt von den sechs Frauenstimmen initiiert, doch fallen

hier nach einigen Takten die Baritone und wenig später auch die Bässe ein. Die sechs Männerstimmen singen bald ihrerseits allein, doch nur kurz, bevor sich die vier Vokalterzette zu einem angedeuteten Kanon (mit gestaffelten Einsätzen ähnlicher, aber nie identischer Linien) vereinen. Zum Ausklang machen die zwölf Sänger, begleitet nur von verklingenden Tönen der Klarinetten und des Vibraphons, auf einem tranceartig leise gesummen "M" so etwas wie ein erschüttertes Loslassen spürbar, den Austritt der tief bewegten (damaligen oder modernen) Menschen aus dem rituell bestimmten Raum, das innere Nachschwingen des grandiosen Eindrucks. Durkó komponiert dies als zwölftönige Schichtung ohne jede Nachbartonreibung, die in Form zweier Ganztonleitern einen zweioktavigen Raum füllt,² in gemeinsamem Rhythmus über sechs chromatische Schritte abwärts steigt und dann ins Nichts verklingt.

Im Mittelteil zwischen diesen beiden Rahmenabschnitten schweigen die menschlichen Stimmen, als solle sich nun alle Aufmerksamkeit den Malereien selbst zuwenden. Die Phase der Bildwahrnehmung beginnt sehr rhythmisch mit kurzen, getrennten Tönen und Schleifern und geht dann, geführt von den Streichern, in gebundene Melodien über. Danach ertönt ein Wechselspiel zwischen den immer schnelleren und kleinteiligeren Figuren der Streicher und ein nahezu überirdisch wirkendes Klangspiel der fünf mehrstimmigen Instrumente. Eine erneute melodische Passage der Streicher führt schließlich zu einem deutlich abgesetzten Haltepunkt mit anschließender Zäsur. Erst danach leitet eine Passage, die durch ihre gestoßene Spielweise und mehr noch durch ihre starke Temposteigerung auffällt, in den oben erläuterten Schlussabschnitt über.

Die Komposition beschreibt somit weder eine spezifische Darstellung noch eine (reale oder imaginierte) Folge einzelner Motive oder Körper, sondern vielmehr den inneren Ablauf dessen, was Menschen, die sich dieser Bilderwelt aussetzen, erleben können. Die Musik verfolgt den Eintritt der Betrachter aus der Alltagswelt in den spirituell erfüllten Raum, die geheimnisvolle Stimmung, die sich bei der Versenkung in das Gemalte einstellt und sich teilweise in menschlichen Umlauten äußert, und zuletzt das erneute Heraustreten, die Rückkehr ins Alltagsleben. Im Verzicht auf jegliche Thematik, in der 'Fremdheit' der vokalen und instrumentalen Besetzung und der Ungewöhnlichkeit der Klangbilder gelingt Durkó ein faszinierendes Werk.

²Die Männerstimmen beginnen mit den Tönen der Ganztonskala II (*cis/es/ff/g/a/h*), die Frauenstimmen mit den darüber anschließenden Tönen der Ganztonskala I (*d/e/fis/as/b/c*).