

"... Alle Orte der Welt, aus allen Winkeln gehört ..." : die "Sephiroth-Symphonien" (1999-2004/...) von Daniel Glaus = "... Tous les lieux du monde, entendus de tous les coins ..." : les symphonies "Sephiroth" (1999-2004/...) de Daniel Glaus

Autor(en): **Kunkel, Michael**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 93

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927575>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«... Tous les lieux du monde, entendus de tous les coins ...»

Les symphonies « Sephiroth » (1999-2004/...) de Daniel Glaus

A l'auditeur non prévenu, les *Symphonies Sephiroth* de Daniel Glaus peuvent sembler l'expression monumentale de la volonté d'un créateur d'embrasser l'infini. Or ce n'est nullement l'intention du compositeur, né à Berne en 1957, et qui a étudié entre autres chez Klaus Huber. Glaus exploite surtout le système kabbalistique des dix « séphiroth » (hypostases actives de la divinité cachée) pour sa conception labyrinthique et ses contradictions apparentes. Parmi les grands principes de la composition, citons le traitement « hétérophonique » des lignes et la thématization de la « tradition ». La plupart des constituants des *Symphonies Sephiroth* existent en différentes versions ou « leçons » pour instruments solistes, ensemble de chambre ou orchestre.

«... ALLE ORTE DER WELT, AUS ALLEN WINKELN GEHÖRT ...»

VON MICHAEL KUNKEL

Die «Sephiroth-Symphonien» (1999-2004/...) von Daniel Glaus

«Das Universum mag sich wandeln,
ich aber nicht,
dachte ich mit melancholischer Eitelkeit.»
(*Jorge Luis Borges*)

Im Mittelpunkt des Komponierens von Daniel Glaus steht seit einigen Jahren das System der Sephiroth¹, ein Kernstück kabbalistischer Praxis. Die Interpretation dieses Systems führt zu einem Werkkomplex, in dem Glaus die Möglichkeiten der Komposition von instrumentalem Solo- und Ensemblespiel ganz zu umfassen sucht. Der universelle Charakter des Projekts erschliesst sich bereits aus der Intention, eine Vielzahl von unterschiedlich disponierten instrumentalen Klang- und Zeitkörpern im Hinblick auf ein übergeordnetes Prinzip zu einer Art Meta-Werk zu vereinen.

Dieses Prinzip ist gegeben durch die Welt der Sephiroth. In der Kabbalah figurieren sie als die zehn Wirkungskräfte, die aus der verborgenen Gottheit emanieren. Sie bilden eine letzte Zwischenwelt als Übergang zur absolut jenseitigen Gottheit und stellen hierin eine Überhöhung der bekannteren neuplatonischen Sphären dar, mit denen sie oft fälschlicherweise gleichgesetzt werden: Bildet die oberste Sephirah *Kether* den Übergang zum *En Soph* (die in der Kabbalah auch durch das *Aleph* bezeichnete unbegrenzte und lautere Göttlichkeit, Unendlichkeit), schafft die unterste Sephirah *Malchuth* die Verbindung zur obersten geistigen Seinsstufe des Sphärenmodells. Die Funktionen der Sephiroth, ihre Beziehungen, ihre «Kommunikation» untereinander und ihr

Verhältnis zu den unteren Seinsstufen bilden den eigentlichen Inhalt der klassischen Kabbalah.² Es ist diese dynamische Grundstruktur des Sephiroth-Systems, der einer figürlichen-schematischen Darstellung eigentlich widerspricht. Wenn eine solche in Gestalt des Sephiroth-Baumes hier dennoch mitgeteilt wird, so um die Grund-Positionen und -Funktionen der einzelnen Sephiroth zu illustrieren; zudem ist der Sephiroth-Baum die Elementarkonfiguration, von der Glaus ausging, um sie in seiner Musik in Bewegung zu setzen (Abbildungen 1 und 2).

Daniel Glaus ist nicht Kabbalist. Seine Arbeit erhebt keinerlei religiösen Anspruch. Der künstlerische Impuls speist sich aus der schieren Vielheit der Erscheinungen in der spekulativen Zwischenwelt der Sephiroth, deren Systematik Anstoss gibt zur Erfindung einer neuen musikalischen Form. Zunächst bietet der Sephiroth-Baum den Aussenhalt der einzelnen Bestandteile des musikalischen Zyklus. In einer kammermusikalischen Fassung ist jede Sephirah durch eine Komposition vertreten, wodurch Besetzungen vom Solo bis zum grösseren Kammerensemble möglich sind: *Kether* für grösseres Kammerensemble, *Chochmah* für Traverso solo, *Binah* für Horn solo, *Chessed* für Violine und Viola, *Geburah* für Flöte und Oboe, *Tiphereth* für Sextett, *Nezach* für Streichquartett, *Hod* für gemischtes Kammerensemble, *Yesod* für Kammerorchester sowie *Malchuth* für Violine und Kammerensemble (im Fall von *Kether*, *Yesod* und *Malchuth* entstanden zuerst die Orchesterfassungen, Kammermusikfassungen sind geplant). Die Version für Violine und grosses Orchester fasst diese zehn Kompositionen

1. In diesem Aufsatz wird Glaus' – mittlerweile ungebräuchliche – Schreibweise «Sephirah/Sephiroth» übernommen.

2. Vgl. Johann Meier, *Die Kabbalah*, München 1995, S. 48ff.

in vier, den Sephiroth-Zeilen folgenden, jeweils etwa halbstündigen «Symphonien» in unveränderter, orchestrierter oder stark erweiterter Form zusammen (Abbildung 2). Hier folgt Glaus dem Emanationsstrom der Sephiroth von oben nach unten, setzt eine anti-transzendente Tendenz ins Werk, die von «zeitlosen», statischen Klangkomplexen des Beginns zu den elaborierten individuellen Ausdrucksmöglichkeiten des Solisten im Violinkonzert auf verschlungenen Wegen führt – womit die «fröhliche Wissenschaft» von Gustav Mahlers *Dritter Symphonie*, deren «Programm» am Weg «von unten nach oben», hin zur «göttlichen Liebe» orientiert ist, gewissermassen auf den Kopf gestellt wird. Andere Gattungsspezifika offenbaren sich zumal zu Beginn von *Kether*: So nimmt Anton Bruckners Symphonik fast grundsätzlich seinen Ausgang von einer noch zu gestaltenden Urtonmasse; auch die Oktaven am Anfang von Mahlers *Erster Symphonie* bilden einen noch leeren Klangraum, den es, wie in *Kether*, zu erfüllen gilt.

MULTUM IN PARVO

Die Kabbalisten fassen die Sephiroth auch als «Stimmen» der verborgenen Gottheit auf. Glaus' Werk verharrt keineswegs nur in kontemplativer Lausch-Haltung, sondern zelebriert eine Vielfalt von «Stimmungen» bis hin zu den rustikalen, fast trivial anmutenden Episoden des Stücks *Hod* aus der *Dritten Sephiroth-Symphonie*, dem dort offensichtlich die Funktion eines Scherzos zukommt. Die Fülle an musikalischen Charakteren im Zyklus – die den Spielern durchaus äusserste Wandlungsfähigkeit abverlangt – entspricht dem universellen Anspruch des Ganzen. Die einzelnen Kompositionen gleichen musikalischen Betrachtungen der «Inhalte» der jeweiligen Sephiroth, wobei auch ihren Ordnungszahlen eine leitende Bedeutung zukommt. Das Werk endet auf dem «unendlichen» *Kether*-Ton cis⁴ (um eine Oktave erhöht), ragt in zwei allerletzten Takten allerdings noch in die Gegenwart («Présence») hinein. Die letzte Geigenfigur erscheint wie eine nackte Initiale, die noch Fortsetzung verlangt, in eine Zukunft geholt werden will (Notenbeispiel 1).

Rundet sich so eine grosse musikalische Form? Ist in den *Sephiroth-Symphonien* das ganze Universum in einem Opus summum abgegolten? Glaus' Lösung ist vielleicht mit jener von Jorge Luis Borges vergleichbar: Obwohl Borges literarische Universen intensivst auskundschaftete, nahm er stets davon Abstand, seine Dichtung monumental zu dimensionieren und in offene Konkurrenz zu Kunstwerken vom Schlag der *Divina commedia* oder des *Ulysses* zu treten, sondern bevorzugte zyklisch aufeinander bezogene kleinere Formen. Auch in Glaus' *Sephiroth*-Projekt bestehen die einzelnen Stücke für sich als auch in Beziehung zueinander. Die Programmierung aller *Sephiroth-Symphonien* ist die Maximalversion, dabei nur eine von vielen möglichen Auf-

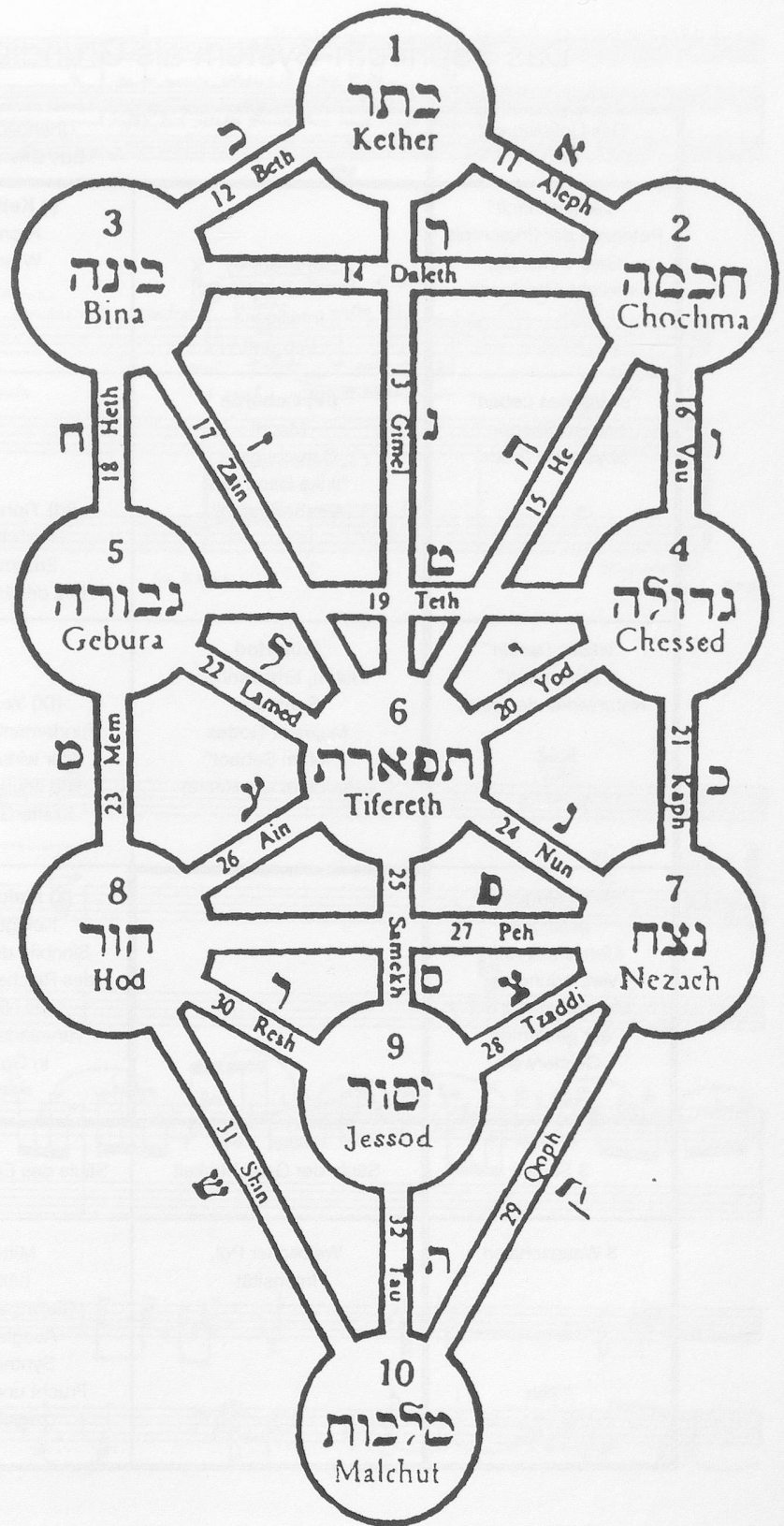


Abbildung 1: Der Sephiroth-Baum

führungsformen. Glaus ersinnt nicht ein kompositorisches Riesengebäude, dessen monumentale Architektur sich entsprechend dem Aleph-Prinzip (das *Aleph* ist einer jener Punkte im Raum, die alle Punkte in sich enthalten) aus einem spezifischen Strukturelement – etwa aus einer Superformel – bis ins Kleinste vollständig erschlosse. Das *multum in parvo* ist auf freiere, flexiblere, nicht apodiktische Art jeder einzelnen musikalischen Sephirah inhärent.

Dies zeigt sich deutlich zum Beispiel am Schluss und am Anfang des Zyklus: Die Form des Violinkonzerts *Malchut* ist orientiert am Grundmodell, wird artikuliert in zehn Teilen

Das Sephiroth-System als Grundlage der Sephiroth-Symphonien

| | | | | |
|---|---|--|--|---|
| “Das Unfassbare” | Unendlichkeit Das Unendliche | | | |
| “Vernunftreich” Potenzen der Erkenntnis Geistwirkende, intellektuelle Triade | (III) Binah Unterscheidende Intelligenz Vernunft | (I) Kether Krone Willen | (II) Chochmah Weisheit Gedanke, Idee | Erste Sephiroth- Symphonie Symphonische Raummusik |
| “seelisches Leben” seelenwirkende, physische Triade | (IV) Geburah Macht Gerechtigkeit “linke Hand des Allerheiligsten” | (VI) Tiphereth Herrlichkeit Erbarnten “Herz des Himmels” | (IV) Chessed göttliche Liebe Grösse | Zweite Sephiroth- Symphonie Kammer- symphonie Vi, Va Fi, Ob Sextett |
| “vitales Dasein” “Naturreich” Naturwirkende Triade | (VIII) Hod Ruhm, Erhabenheit, Schmuck Majestät Gottes “Elohim Sebaot” (=Anführer der Heere) | (IX) Yesod Fundament, Grund aller wirkenden und zeugenden Kräfte Gottes | (VII) Nezach Stärke Beständige Dauer Gottes “Estre” (=Engelsheer) | Dritte Sephiroth- Symphonie Orchester- Komposition |
| “Reich Gottes als geistiges Menschenreich” Verbindung der Menschenwelt mit der gesamten Geisterwelt | | (X) Malchuth Königtum Sinnbild der Erde des Reiches Israel “das Nichts verwandelt sich in Gott” | | Vierte Sephiroth- Symphonie Konzert für Violine und Orchester |
| 3 Säulen | Säule der Gerechtigkeit | Säule des Erbarmens | Säule der Liebe | |
| 3 Waagschalen | Weiblicher Pol, Intensität | Mitte hält Gleichgewicht Ausgleich Synthese Frucht und Keim zugleich | Männlicher Pol Expansion, Extensität | |

und auf 22 Pfaden, die die Namen der Verbindungskanäle zwischen den Sephiroth tragen. Auch das Klangplasma der ersten *Sephiroth-Symphonie* entfaltet sich nach Massgabe des ganzen Sephiroth-Baumes, der durch die Platzierung von zehn Instrumentengruppen im realen Konzertsaal dem Emanationsstrom folgend verräumlicht erscheint; es ist die fast statische Klangwelt von *Kether*, die als Zeit-Negativ immer wieder in die musikalischen Formen der unteren Sephiroth (als «iles sonores» in *Chessed*, als «absences» in *Tiphereth*, als «silences» im Violinkonzert *Malchuth*) einfließt und Transzendenz fordert. Viele Stücke des Zyklus entfalten sich, indem ihre eigentliche Charakteristik in dieser «neutralen» Klangwelt ausgelöscht wird (*Tiphereth* etwa endet wieder auf dem *Kether*-Ton cis⁴) – hier erschliesst sich möglicherweise ein Sinn der «negativen Existenz» des *En Soph*, das einzig durch *Kether* berührt wird.

Die generell «anti-transzendente» Ausrichtung des Ganzen «von oben nach unten» ist somit jedenfalls in Frage gestellt. Glaus reizt das Widersprüchliche, die Aporie, die immer schwankende Disposition der Sephiroth-Konfiguration. Die Sephiroth bilden kein geschichtsloses Modell. Äussere Kräfte, die materielle Welt können Einfluss nehmen auf ihre Positionen, was dem Modell einen theurgischen Charakter verleiht. Glaus' Sephiroth-Musik spielt auf allen nur erdenklichen Zeitebenen, umfasst von verräumlichten statischen Komplexen bis hin zu nervöser Kleinstgliedrigkeit ein enormes Spektrum musikalischer Zeittypen, die nach dem Sephiroth-Prinzip miteinander «kommunizieren».

Zu Glaus' Vorlieben gehört die Arbeit mit verschiedenen, mithin gegensätzlichen Prinzipien; nach eigener Aussage möchte er christliche, jüdische und islamische Denkweisen

Notenbeispiel 1:
Anfang «Kether»
(oben),
Schluss
«Malchuth»
(rechts)

Notenbeispiel 2:
«Tiphereth»
(Takt 10ff.)

einmal in einer Oper aufeinanderprallen lassen. Das System der Sephirot ist für Glaus ein Glücksfall insofern, als die Unausgeglichenheit der emanieren Wirkungskräfte ihm konstitutiv ist. Wären sie im Lot, käme dies einer Gotteslästerung gleich. Nach absoluter musikalischer Balance und Kongruenz wird man in den *Sephiroth-Symphonien* also vergeblich fahnden. Das Werk könnte ebenso gut *Sephiroth-Heterophonien* heißen: Die Heterophonie nämlich bildet das leitende Struktur- und Denkprinzip in Glaus' Sephiroth-Musik.

HETEROPHONEN

Ist «Heterophonie» in der Musikologie mit viel Recht als windiger Terminus verpönt, trifft die sonst heikle Anwendungsbreite ein wichtiges Phänomen der *Sephiroth-Symphonien*:

Auf sehr unterschiedliche Weisen arbeitet Glaus mit Einzelstrukturen, die nicht mit sich selbst identisch sind. So beruht der komplexe Satz zu Beginn von *Tipheret* auf einer in Sechzehnteln laufenden Linie im Akkordeon, die im übrigen Ensemble tongetreu fragmentiert, das heißt gleichzeitig in Streicherlinien und Holzbläserpunkten aufgelöst wird (Notenbeispiel 2); auch der Orchestersatz von *Hod* bei Ziffer XVIII ist einstimmig disponiert, wobei nun eine imaginäre Stimme auf die Instrumente des Orchesters verteilt ist – weitere «heterophone» Effekte zumal an solchen Stellen mit hohem Grundtempo (Viertel = 144 bzw. 132) stellen sich in der Praxis ein.

Dies sind auskomponierte Formen freier Einstimmigkeit, die Glaus als vorzügliches Merkmal jüdischer Musizierpraxis annimmt. In diesem Sinn erscheint «Heterophonie» vor allem im Violinkonzert *Malchuth*, wo die ornamentreiche,

Notenbeispiel 3a:
«Nezach»
(Takt 135ff.),
Streichquartett-
version

♩ = 69

hoch virtuose Violinstimme «durch nach und nach eintretende, im Raum verteilte Instrumente verräumlicht, nachgezeichnet, untermalt, sekundiert, kommentiert und auch kritisiert» wird (Glaus). In dieser Art «Heterophonie» sieht Glaus zudem eine Möglichkeit, die Aufmerksamkeit der Orchestermusiker vom Primat der Dirigentengebärde auf den realen Klang der melischen Referenzereignisse zu lenken.

Jedes einzelne Stück bildet eine eigene charakteristische Form von «Heterophonie» (im weitesten Sinn) aus: In *Kether* ist es ein auf einem «Ur-Hexachord» beruhender Akkord, der in immer wechselnder instrumentaler Umfärbung klingt; bilden Violine und Viola in *Chessed* einen «Schlangen-Tempo-Akkord-Kanon» (Glaus), ist im Gegen-Duo *Geburah* für Flöte und Oboe auf vergleichbare Art ein in die Enge führendes Linienwerk realisiert – in beiden Fällen bezeichnet der Kanon eine besonders grosszügige Form von Einstimmigkeit; in *Nezach* ist inmitten des Streichquartett- bzw. Orchesterdickichts eine cantus-firmus-artige Linie vernehmbar, die auf verschiedene Instrumente verteilt und mittels starker *crescendi* akzentuiert ist; eine Fülle von Heterophonien besitzt *Hod*: Neben der erwähnten *prestissimo*-Stelle finden sich zu Akkordspuren verdickte Linien oder solche, die sich netzartig durch Ostinatofelder winden.

In der Spät-kabbalah entstand die Vorstellung eines «Bruchs der Gefässe» während der ersten Sefirot-Emanation, einer Zerstreung des emanieren ewigen Lichtes zu Lichtfunken. Diese Idee korrespondiert bei Glaus äusserlich nicht nur mit den erwähnten «Heterophonien», sondern auch mit Stadien musikalischer Formgebung der *Sefirot-Symphonien*. Zwischen *Tiphereth* und *Yesod* vollzieht sich eine zunehmende Zerstreung musikalischen Materials in Formtypen, die von den Interpolationen in *Tiphereth* über die Rondoform von *Nezach*, die unregelmässige parataktische Anlage von *Hod* bis hin zur Fixierung des schieren Kontrasts in *Yesod* führt: Glaus beschreibt, dass die

Intensitätsmaxima von *Yesod* wie ein Trichter oder ein Nadelör wirken, dass dort die Musik der vorigen Teile in extremer Kompression vermischt würde; der Tumult wird immer wieder unvermittelt durch sehr geringe musikalische Ereignisdichten (Akkordeon) unterbrochen. Ein Fall von «heterophoner» Gestaltung von Form?

Im Prinzip der Heterophonie aspektiert Glaus noch etwas anderes: Das Verhältnis der Stimmen besitzt auch die Qualität von «Überlieferung», womit die Grundbedeutung des Wortes «Kabbalah» berührt wird. Einzelne Stimmen «interpretieren» einander in «Heterophonie»: Die zunächst ungebrochene Stimme des Akkordeons in *Tiphereth*, der Solopart der Geige in *Malchuth* etwa werden von den übrigen Instrumenten in Echtzeit «gelesen» und aufgefasst – und verändern sich dadurch. Diese hermeneutische Dimension ist wesentlich auch für die Genesis der *Sefirot-Symphonien*, die nicht allein auf der musikalischen Interpretation des Sefirot-Modells, sondern auch auf der orchestralen Eigen-Interpretation der ursprünglichen Kammermusik beruht. Im Fall von *Nezach* sagt Glaus, dass er das Streichquartett aus der zwei- in die dreidimensionale Form geholt habe, indem er es in den Raum und in die Klangfarbe gesetzt habe. Dadurch ist das Streichquartett keineswegs ausgelöscht: Die Lebendigkeit dieser Musik resultiert aus der Differenz der Lesarten, und zwar auf der Ebene der Komposition nicht weniger als auf jener der Interpretation (Notenbeispiele 3a und 3b).

GEGENFORMEN

Obwohl Spielarten von Heterophonie die *Sefirot-Symphonien* dominieren, ist das Werk in seinem antithetischen Furor selbstverständlich nicht nur von einer Denkfigur geprägt. Es finden sich mitunter echte polyphone «Gegenformen» (Glaus fasst Polyphonie als explizit «christlichen» Strukturtypus auf) wie eine dreistimmige Fuge in *Tiphereth*.

Notenbeispiel 3b:
 «Nezach»
 (Takt 136ff.),
 Orchesterversion

Eine besondere Art von «Zusammenklang» erscheint zu Beginn der *Consonances I* im Violinkonzert, wenn das Akkordeon Violine und Viola in Tonfeldern umfasst; das einzige vokale Element des *Sephiroth*-Zyklus, der diskrete Gesang am Schluss von *Chessed*, wird hier instrumental angestimmt. Die «Trinität» der räumlich weit voneinander entfernten Protagonisten ist in einen Vierklang gestrichener

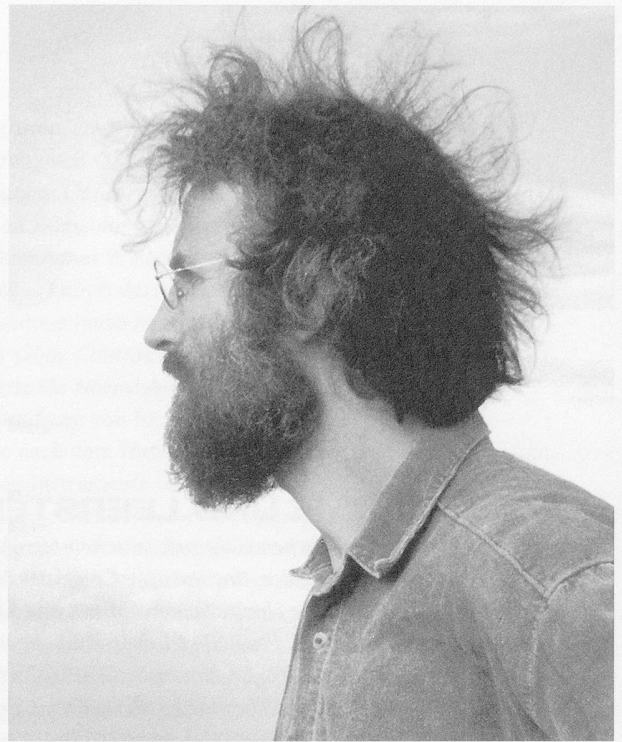
Becken gehüllt, wodurch im Ganzen die Schlüsselzahl Sieben evoziert ist. Diese Stelle mündet in eine grosszügige Ausfaltung des Solo-Violinparts, eine neue Erscheinungsform von «Heterophonie», die mittels «Augenmusik» hervorgehoben ist: Die Partitur liest sich hier fast wie ein notationell verschriftlicher Sefirot-Baum (Notenbeispiel 4). Es kreuzen sich Horizonte der unmittelbaren Klanglichkeit und des

Notenbeispiel 4:
«Malchuth»
(Takt 166ff.)

This image shows a handwritten musical score for the piece «Malchuth», starting at measure 166. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves for other instruments. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some numerical annotations, possibly indicating fingerings or measure counts. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations above the staves, including the number '166' and some symbols. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

Daniel Glaus

Foto:
Benjamin
Glaus



verschriftlichten Symbols, wiederum ohne in der (virtuellen) Überlieferung dieser Komposition zur Deckung gezwungen zu werden.

UNLÖSBARE AUFZÄHLUNG

Dem argwöhnischen Borges widerfährt in der Erzählung *Das Aleph*, dass ihm das Wesen des *Aleph* anschaulich wird. Das ist unbegreiflich. Hier beginnt seine «Verzweiflung als Schriftsteller»: Wie lässt sich die Erfahrung des unendlichen *Alephs* mitteilen? Das Kernproblem, selbst schon «die Aufzählung, wenn auch nur teilweise, eines unendlichen Ganzen», ist, so Borges, unlösbar.³ Kann, was dem Dichter verwehrt bleibt, in der Musik gelingen? In den *Sephiroth-Symphonien* kultiviert Glaus ein an paradoxen Denkfiguren ausgebildetes Schreiben, das von der Unmöglichkeit der Abbildungs- und Vorstellungsweisen musikalisch profitiert. Im Übrigen veranstalten weder Glaus noch Borges triviale Versuchsreihen zur Imagination oder gar Veranschaulichung von Unendlichkeiten. Es gibt bei ihnen keine eindeutigen «Befunde», es gibt nichts zu beweisen – wohl aber Universen für hedonistische Leser und Hörer.

Leser und Hörer sind aktive Bestandteile dieser Universen. Vielleicht deshalb ist die integrale zyklische Realisierung der *Sephiroth-Symphonien*, die einfache Ausfaltung des Gesamtplans bzw. Aufzählung aller Sephiroth (Dauer: ca. 130 Minuten), nicht die reizvollste aller Aufführungsvarianten. Besser wären charakteristische Auswahlen und Anordnungen, die bestimmte Lese- und Hörwege erkennen ließen. Die Verschlungenheit der konzeptionellen Pfade kommt in der «regulären» Abfolge aller Stücke kaum optimal zur Geltung. Etwas didaktisch und starr mutete der erste Uraufführungsversuch aller *Sephiroth-Symphonien* bei den World New Music Days am 7. November 2004 mit der Basel Sinfonietta im Basler Stadtcasino an (ohne *Malchuth*). Die CD-Einspielung des vollständigen Zyklus ist vor allem eine Dokumentation dessen, was vorliegt, eine wichtige Informationsquelle zweifellos (bewundernswert die Leistung Hansheinz Schneebergers, der sehr kurzfristig den spieltechnisch ungemein anspruchsvollen Sologeigenpart in *Malchuth* übernahm und meisterte). Dem Werk, das um

das Sujet der «Überlieferung» kreist, wäre eine rege Überlieferungsgeschichte zu wünschen. Glaus' Heterophonien sollten in verschiedensten Konzertformen fortgesponnen, ihre Kompositionsprinzipien auch aufführungspraktisch realisiert werden. Nun gilt es, aus dem Fundus der *Sephiroth-Symphonien* zu schöpfen, in die von Glaus gegebene Ordnung einzugreifen, verschiedene Fassungen einander – und womöglich auch anderer Musik – gegenüberzustellen, das Labyrinth der musikalischen Sephiroth zu aktivieren und Hörsituationen zu schaffen, in denen die Möglichkeiten der Inspirationsquelle wie der Komposition entfaltet werden – was findige Programmacher durchaus gewährleisten könnten.

Daniel Glaus: **Sephiroth-Symphonien**. Hansheinz Schneeberger (Violine), Basel Sinfonietta, Fabrice Bollon (Leitung). *Musiques suisses/Grammont Portrait MGB CTS-M 96* (2 CDs)

3. Vgl. Jorge Louis Borges, *Das Aleph – Erzählungen*, Frankfurt am Main 1992, S. 131ff.