

Sabine M. Gruber

**Pasticcio als schöpferischer Prozess, oder:
Die Jagd nach dem originalen Original**

Die Vorstellung, die Kulturinteressierte in Österreich sich vom Gegenstand dieses Symposiums machen, verdanken sie vor allem einer Sendung im Radiosender Ö1. Täglich außer Sonntag, pünktlich um 8 Uhr 15, ungebrochen populär seit 1980, ist es zu einer Institution geworden: DAS PASTICCIO. Es hat sich selbst zu einem Begriff gemacht, der zuvor wohl landläufig kaum bekannt war, und dabei die Vorstellung davon, was denn ein Pasticcio überhaupt sei, in die Köpfe von Tausenden Radiohörenden eingepflanzt. Die Sache hat nur einen kleinen Haken. Die Ö1-Sendung ist vieles: unterhaltsam, abwechslungsreich und äußerst bildend in ihrer bunten Mischung aus Stücken von klassischer Musik und moderierenden Worten. Nur eines ist DAS PASTICCIO nicht, nämlich: ein Pasticcio.

Aber was ist es dann? Bleiben wir bei musikalischen Begriffen kulinarischen Ursprungs: Ihrem Wesen nach ist die Sendung vielleicht ein - Potpourri? Aus dem Französischen *le pot*: der Topf, und *pourri*, wie verdorben, frei übersetzt: ein Topfgericht, in das allerlei hineingeworfen und verkocht wird, vorwiegend Gemüse - damit es nicht verkommt. Noch besser passt auf die beliebte Ö1-Sendung jedoch: das *Sammelsurium*. Ein kulinarischer Begriff, der auf den ersten Blick nicht als solcher erkennbar ist, handelt es sich doch (im wahrsten Sinn des Wortes) um: Küchenlatein. Das niederdeutsche Wort lautet ursprünglich *Sammel-Sur*. *Sur* wie sauer. Studenten haben vermutlich scherzhaft ein pseudolateinisches *-ium* angehängt. Ändert aber nichts am deutschen Inhalt. Wir haben es mit einem sauer gekochten Gericht zu tun, aus allerlei mehr oder weniger wohlschmeckenden Resten, die sich im Keller, Kühl- oder Vorratschrank gesammelt haben und dringend weg müssen, bevor sie verderben. Die Zusammensetzung der *Sammelsur* hängt davon ab, was sich zu einem bestimmten Zeitpunkt zufällig in den jeweiligen Schränken findet.

Im Öl-Vorratsschrank findet sich da etwa: ein Stück Geburtstagskuchen eines Komponisten neben einer Scheibe eines kürzlich geehrten Dichters, eine mehr oder weniger frische Platte mit einem Stück von einer mageren Booklet-Seite, ein Häppchen einer Veranstaltung, sowie ein Anschnitt einer Tages- oder Jahreszeit. Zusammengehalten wird alles von:

A) einem Sendetopf von 40 Minuten Durchmesser

B) einer wechselnden Anzahl roter Fädchen

Zum Beispiel: "Sie hörten ein Stück von Beethoven, gespielt von Frau Mustermann - ihre neue CD wird wie gesagt, morgen Abend im Wiener Funkhaus präsentiert. Beethoven komponierte oft und gern am Nachmittag, zumindest im Sommer. Auch ein anderer Komponist hat im Sommer interessanterweise oft am Nachmittag komponiert: Mozart. Sein wohl berühmteste Stück, das Sie gleich hören werden, ist allerdings angeblich an einem nebeligen Wintertag entstanden, in den frühen Morgenstunden."

Keineswegs liegt es in meiner Absicht, Ihnen oder mir die Ölsendung madig zu machen. Doch ihrem Wesen nach handelt es sich um *Potpourris* oder *Sammelsurien*, in ihren Zutaten beliebig, durch den Topf zusammengehalten, in dem sie zubereitet werden, sowie durch eine mehr oder weniger dicke Sauce, in der verschieden lange Stücke von Irgendwas am Köcheln gehalten werden.

Das *Pasticcio* nun unterscheidet sich seinem Sein und Werden nach fundamental vom *Sammelsurium* oder *Potpourri*.

Denn *Pasticcio* ist

1) in seiner Zusammensetzung niemals: beliebig. Am Ende steht

2) immer ein neues kompaktes Ganzes, das mehr ist als die Summe seiner Zutaten und durch mehr als einen Topf und eine Sauce zusammengehalten wird. Es ist

- 3) selbst-ständig: Es hat ein Form und steht von und für sich selbst. Und schließlich unterliegt es
- 4) bestimmten Gesetzen von Zusammenhalt und Harmonie.

Ich packe es einmal bei seiner kulinarisch-sprachlichen Wurzel.

Pasticcio, Paté, Pie, Pasty, Pastiche, Pastete - die Köstlichkeiten haben bei aller Verschiedenartigkeit ihrer Formen und Geschmacksrichtungen etymologisch nur eine Wurzel: das altgriechische Wort *passein* - es bedeutet ursprünglich soviel wie "streuen, besprengen". Gerstenkörner wurden in Wasser eingestreut oder mit Wasser besprengt. *Pastein* ist - der Gerstenbrei. Lang und dick genug gerührt, wird *Pastein* zur *Pasta*, also zu einem Teig. Und dieser Teig ist das Alpha und Omega der wechsellvollen Bedeutungsgeschichte des Wortes und seines Inhalts, in all seinen kulinarischen und sprachlichen Varianten.

Die französische *Paté* ist ursprünglich die Masse, die man in ausgenommene Tiere hineinstopft, also eine Fülle: eine *Farce*. Allmählich wandelt sich die Wort-Bedeutung ins Gegenteil - die *Paté* wird von der Fülle zur Hülle und bezeichnet den Teig der kleingehacktes oder faschiertes Fleisch zusammenhält. Und am Ende bezeichnet das Wort *Paté* das Ganze, nämlich das Gesamtkunstwerk aus Hülle und Fülle. Mit der *Paté* eng verwandt sind die britischen *Pies* und *Pasties*, von ähnlicher Machart, in unzähligen Variationen zubereitet.

Ins Deutsche übertragen heißt die *Paté*: *Pastete*.

Und mit *Pastete* wird auch das italienische Wort *Pasticcio* übersetzt. Obwohl die Italiener mir *Pasticcio* meistens ein Gericht meinen, in dem der französische Mürbteig durch *Pasta*, also Teigwaren quasi ersetzt wird, die schichtweise in eine Auflaufform gefüllt werden, abwechselnd mit etwas anderem, zusammen mit einer Sauce, die im heißen Ofen stockt und dem Gericht die nötige Festigkeit verleiht.

Etwas ganz Ähnliches bereiten die Griechen zu: *Pastitsio*. Endlich, so scheint es, schließt sich der Kreis zum antiken Wurzel-Wort! Doch der Schein trügt, denn das griechische *Pastitsio* hat große Ähnlichkeit mit *Lasagne*, nur werden die Teigblätter durch Makkaroni-Schichten ersetzt, was dem Gericht das ganz eigene Mundgefühl gibt.

Was verbindet nun, ihrem Wesen nach, all die Gerichte, die auf die gemeinsame griechische Wurzel zurückgehen?

Etwas Bekanntes wird in etwas Neues ein- oder um- oder um etwas herumgearbeitet. Das Bekannte bekommt eine neue Umgebung und verändert dadurch selbst seinen Geschmack. Gleichzeitig beeinflusst es den Geschmack des neuen Gerichts. Für den Genuss des Neuen ist es nicht zwingend notwendig, das Bekannte zu kennen - es ist in diesem Neuen verschwunden. Für den Kenner allerdings bleibt es erkennbar. Und wenn seine Geschmacksnerven eine Zutat aus einem anderen kulinarischen Zusammenhang wieder erkennen, bekommt das Gericht für ihn einen zusätzlichen Reiz.

Der *Pasticcio*-Begriff wurde bestimmt nicht zufällig von der Kochkunst auf andere Kunstformen übertragen. Ohne die Verarbeitung, Verwendung, Verwandlung von Bestehendem wäre Neues nicht möglich, weder in der Kunst noch anderswo. Nichts entsteht jemals aus dem Nichts, und doch gleicht nichts vollkommen etwas anderem.

Jeder schöpferische Vorgang funktioniert, wenn man so will, nach dem *Pasticcio-Prinzip*: Etwas Bekanntes wird in etwas Neues ein- oder um- oder um etwas herum gearbeitet. Etwas Bestehendes wird in einen neuen Kontext eingebettet und verändert dadurch seine Bedeutung. Doch der neue Kontext verändert nicht nur die Bedeutung des Bestehenden, sondern prägt zugleich wesentlich die Bedeutung des neuen Ganzen. Für das Verständnis, ja, den Genuss des Neuen ist es nicht notwendig, das Ursprüngliche zu kennen oder wiederzuerken-

nen. Es ist im Neuen aufgegangen. Und doch kann man es wieder: herausschälen. Und wer es aus einem früheren Kontext wiedererkennt, dem erschließt sich eine zusätzliche Bedeutung.

Erfindet ein berühmter Koch-Künstler eine neue Pastete, nennen wir das ehrfürchtig "Kreation".

Doch wenn es um andere Künste geht, suchen, ja: fordern viele plötzlich das absolut Neue, das originale Original. Alles, was "nur" aus oder mit Hilfe von Bestehendem entstanden ist, hat in der Kunst tendenziell den schalen Beigeschmack von nicht-so-hochwertig; von Nachahmung, Usurpation oder Von-sich-selbst-abschreiben, je nachdem. Von Recycling oder Resteverwertung. Von Zeit- oder Ideenmangel oder gar Faulheit des Künstlers. Je fertiger das Verwendete und je bedeutender die Künstlerin, der Künstler, desto heftiger das Stirnrunzeln. Wenn es um Kunst geht, wird hartnäckig gefragt: Ja, aber wo ist das originale Original!

Ich behaupte: Das originale Original ist etwas, was es gar nicht gibt. Ein Phantom, gejagt von Menschen, die kreative Prozesse in der Gegenrichtung, in der nachträglichen Analyse betrachten, ohne sie am eigenen Leib erfahren zu haben. Ein Mythos, gefördert und zementiert vom modernen Urheberrecht.

Ich frage mich: Ist nicht genau das, was Stirnrunzeln hervorruft, das Prinzip des schöpferischen Prozesses? Eben - das *Pasticcio-Prinzip*? Und ist die einzig relevante Frage nicht die: Hat der Künstler/ die Künstlerin in diesem Prozess ein neues Kunstwerk geschaffen? Etwas, das für sich steht und besteht? Das unabhängig vom Früheren, Anderen, aus welchem es entstanden ist, als Kunstwerk aus einem Guss wahrgenommen wird?

Nehmen wir zum Beispiel Vivaldis Oper *Ercole*, erst vor wenigen Jahren von Fabio Biondi re- und neu konstruiert. Sie galt als verschollen. Erhalten war jedoch das Libretto und Hinweise auf Opern,

in welchen der Komponist Arien aus *Ercole* verwendet hatte - mit ganz anderem Text und in ganz anderem Kon-Text. So konnten die Arien wieder zur ursprünglichen Oper *Ercole* zusammengefügt werden. Doch was wäre, wenn die Oper gar nicht der Ursprung wäre? Wenn Vivaldi einfach ein neues Libretto mit Arien aus bestehenden Opern "vertont" hätte? Dann wäre *Ercole* ein klassisches Pasticcio. Wäre es dann noch ein Original?

Joseph Haydn borgte sich von seinem Kollegen Guglielmi ein fertiges Libretto und schrieb zu diesem eine neue Oper - *Orlando Paladino*. Er nahm also eine bekannte Hülle und versah sie mit einer neuen Fülle. Eigentlich sollte er, als Kapellmeister auf Schloss Esterhaza, anno 1782 nur Guglielmis Oper zur Aufführung bringen. Doch da sagte sich zufällig hoher Besuch an: Großfürst Pawel Petrowitsch. Der spätere russische Zar wollte mit seiner Gattin vorbeikommen. Den erlauchten Musikkennern ein zehn Jahre altes Stück vorzusetzen war entschieden zu riskant. Also schrieb Kapellmeister Haydn eine neue Oper - der Einfachheit halber auf das Libretto des Werkes, das er eigentlich hätte aufführen sollen.

Dass ein und derselbe Text verschieden vertont wird und dadurch andere Bedeutungen desselben auslotet, dass also die Musik den Text interpretiert - ist für uns vollkommen normal. Aber umgekehrt? Umgekehrt scheint die Sache viel schwerer vorstellbar - und deshalb immer etwas befremdlich. Dabei ist es ganz einfach: So, wie die Musik den Text deutet, deutet der Text die Musik. Das heißt: Eine notenmäßig idente Komposition ergibt, wenn ein anderer Text darunter liegt, eine andere Musik-Deutung. Text und Musik - das funktioniert in beide Richtungen. Wie Schichten in unserem kulinarischen *Pasticcio*. Das eine wirkt auf das andere ebenso wie das andere auf das eine. Wir nehmen Spaghetti statt Makkaroni, Blätterteig statt Mürbteig - und schon schmeckt alles anders.

Johann Sebastian Bach zum Beispiel beschert den Zuhörern so ein Geschmackserlebnis, wenn er seine Kantaten nach dem Pasticcio-

Prinzip von *weltlich* zu *geistlich* umarbeitet. Wenn er etwa seine weltliche Kantate *Angenehmes Wiederau* mit dem geistlichen Text *Freue dich, erlöste Schar* unterlegt. Im einen Fall schmecken wir die eine Dimension heraus, die uns der platte Huldigungstext von Picander vermittelt, welchen Bach zu Ehren eines neuen Herrn von Schloss Wiederau vertont hat: den Zweckoptimismus von Hofschranzen. Erst der geistliche Text fördert in unserer Wahrnehmung die geschmackliche Vielfalt der Musik zu Tage, und zwar vollautomatisch - wir betätigen einen Schalter, auf dem *Text* steht, und hören: Musik, die in ihrer Grundstimmung optimistisch ist, doch voller Nuancen und keineswegs frei von Ambivalenz. Wobei der Text freilich nicht das einzige ist, was Bach *dazu tut*, um die weltliche in eine geistliche Kantate zu verwandeln. Ganz nach dem klassischen Pasticcio-Verfahren verändert er zugleich den Kontext, in den er seine neu getexteten Arien und Chöre stellt - indem er nämlich sämtliche Rezitative neu komponiert. Der veränderte Kontext verändert den Gegenstand, obwohl dieser selbst unverändert bleibt. Bach changiert Farbe und Charakter einer Arie, indem er sie erst in eine Dur- und dann in eine Moll-Umgebung stellt. Die Komposition bleibt gleich, allein durch den veränderten Text und Kontext nehmen wir ein und dieselbe Musik anders wahr.

Visuelle Phänomene dieser Art sind uns vertraut. Vexierbilder, Kippfiguren, Wackelbilder: Wir ändern die Einstellung - und plötzlich wird etwas eben noch Unsichtbares sichtbar - oder etwas zuvor Sichtbares verschwindet. Unsere visuelle Wahrnehmung ist nicht stabil, sie ist *multistabil*: Sie kann spontan wechseln, ohne dass wir viel dazu tun müssen. Einzige Voraussetzung: Das Bild an sich muss mehrdeutig sein, also die Möglichkeit in sich tragen, verschieden wahrgenommen zu werden.

Unsere akustische Wahrnehmung funktioniert ebenso *multistabil* wie die visuelle. Es ist nur viel schwieriger, sie sichtbar zu machen.

Musik interpretiert Text.

Text interpretiert Musik.

Wunderbare Beispiele dafür finden sich in einem der wohl bekanntesten Pasticcios der Musikgeschichte: in Georg Friedrich Händels *Messias*. Der *Messias*? Ist das nicht ein wirklich originales Original?

Gleich vier der ganz großen Chöre und das Motiv des allerberühmtesten Chores aller Zeiten haben originalere Originale als Grundlage. Dem vierstimmigen Chor *His yoke is easy, his burden is light* liegt der erste Teil des italienischen Kammerduetts HWV 192 zugrunde, für zwei Solosopranen und Continuo, hoch virtuos, in der selben Tonart, B-Dur. Der Anfang des italienischen Original-Gedichts besingt eine Blume, die in der Morgendämmerung lacht, und zwar in einer sauschweren Koloratur auf *ride*. Im neuen, englischen Text wird aus *ride: easy*. Tja, könnte man sagen, wie unpassend! Für das Joch, das Kreuz, das Leiden des *Messias*... Aber das italienische Gedicht geht ja weiter. Die Blume, die eben noch im Morgenlicht lacht, ist schon dem Untergang geweiht. Die Sonne wird sie töten, und ehe der Tag um ist, wird sie zu Grabe getragen. Ganz anderer Text - und doch trägt er, als Metapher, den ganz anderen Inhalt und die tragische Ambivalenz als Möglichkeit bereits in sich.

Auch der dritte Teil des Kammerduetts findet sich als vierstimmiger Chorsatz im *Messias* wieder: *And he shall purify the sons of Levi*. Das Kammerduett HWV 189 wiederum ist, in seinem ersten Teil, das originale Original zu: *For unto us a child is born*. Sogar die Tonart ist die selbe - G-Dur. Den dritten Teil des Duetts funktionierte Händel in *All we like sheep* um, transponiert den Chor allerdings in die Pastoraltonart F-Dur. Im italienischen Text geht es um: Tyrannen. Im englischen Schafs-Chor um Zwist und Hader, der durch stures Auseinanderlaufen entsteht. Das Eingangsmotiv aus diesem Stück allerdings überlässt Händel nicht den Schafen - er braucht es, transponiert nach D-Dur, für höhere Zwecke. Für das: *Halleluja*.

Beide Kammerduette komponiert Händel Anfang Juli 1741, wenige Wochen, bevor er seinen Messias-Komponiermarathon beginnt. Zu welchem Anlass schreibt er sie überhaupt? Wir wissen es nicht. Kennt er zu diesem Zeitpunkt schon das Messias-Textbuch? Möglich, aber nicht sicher. Anno 1722 jedenfalls hat er es sicher nicht gekannt. In diesem Jahr nämlich entstand das Kammerduett HWV 193, aus dem das Alt-Tenor-Duett *O death, where is thy sting* hervorgeht. Doch auch das ist nicht DAS Original. Die Urfassung nämlich ist ein Terzett für zwei Soprane, einen Bass und Continuo, das Händel bereits als 23jähriger geschrieben hat, 1708, in Neapel.

In den bisher beschriebenen Pasticcio-Fällen treten Text und Musik simultan in Erscheinung. Das ist noch ziemlich einfach auseinanderzudividieren. Schwerer aufzufinden sind vokale Muster, die der Komponist tief in instrumentale Schichten quasi eingebacken hat - um dann den Text hinterlistigerweise wegzulassen. Zum Beispiel Franz Schubert - Streichquartett Nr. 14 in d-Moll aus dem Jahr 1824. Das Quartett hat eine ziemlich trostlose Grundstimmung. Nur der zweite Satz, in der Todestonart g-Moll komponiert, hat seltsamerweise etwas Tröstliches an sich. Das kann man hören, auch ohne zu wissen, dass Schubert im Thema dieses Satzes ein Motiv aus einem sieben Jahre zuvor vertonten Gedicht verarbeitet hat. *Der Tod und das Mädchen* von Matthias Claudius. Ein Minidrama, ein kurzes Zwiegespräch. Ein Mädchen, vom Sterben bedroht, spricht mit dem Tod, der es (tröstlich schmeichelnd) von den Vorteilen des Totseins überzeugen will. Schubert verwendet nur das bizarr tröstliche Motiv des Todes. *Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! Bin Freund und komme nicht zu strafen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, Sollst sanft in meinen Armen schlafen!*

Auch in Schuberts Rosamundenquartett in a-Moll ist alles ziemlich trostlos. Wenn wir die Lieder herauschälen, die in tiefe Schichten hineinkomponiert wurden, wissen wir auch, warum. Schubert verarbeitet titelgebend ein Motiv aus der Schauspielmusik *Rosamunde*, erst kurz zuvor komponiert. Doch wieviele andere Lieder

gibt es in diesem Quartett zu entdecken! Den ersten Satz schon durchzieht leitmotivisch ein Zitat aus *Gretchen am Spinnrad* - die Bassfigur, das Spinnrad; Ausdruck von banger Unruhe, ängstlichem Hoffen. Den Goethe-Text hat Schubert schon etwa zehn Jahre früher vertont. *Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr*. Der zweite Satz verwendet das Hauptmotiv der Zwischenaktmusik Nr. 3 aus *Rosamunde*. Es erinnert an Schuberts *Wiegenlied*, das sich unschuldig kindlich gibt und doch den allerletzten Schlaf anklingen lässt, den Tod. Entstehungszeit: ungewiss. Der dritte Satz thematisiert *Die Götter Griechenlands* - Schuberts Vertonung einer Strophe aus einem 25strophigen Gedicht von Friedrich Schiller, eine Klage über das Schwinden der schönen alten Welt, komponiert 1819. *Schöne Welt, wo bist du? - Kehre wieder, holdes Blütenalter der Natur! Ach, nur in dem Feenland der Lieder lebt noch deine goldne Spur*.

Nur wenige Schubert-Lieder sind wirklich heiter. Vielleicht gibt es überhaupt nur ein einziges? Der Einsame.

*Wenn meine Grillen schwirren,
Bei Nacht, am spät erwärmten Herd,
Dann sitz ich mit vergnügtem Sinn
Vertraulich zu der Flamme hin,
So leicht, so unbeschwert.*

Und wieder erhebt sich die Frage nach dem originalen Original. Denn dieses ungewöhnlich heitere Schubert-Lied - ist womöglich gar kein Schubert-Lied. Oder doch? Das Thema jedenfalls stammt aus dem Streichquartett Nr. 66 in G-Dur von Joseph Haydn, komponiert im Sommer 1799. Viele Jahre später studiert Schubert Haydns Werke, unter anderem dieses. Er nimmt das Hauptmotiv des ersten Satzes (das abgewandelt auch den letzten dominiert) spinnt es, in der selben Tonart, G-Dur, weiter. Er unterlegt einen Text - und interpretiert damit Haydns Musik.

Bei Beethoven habe ich ein sehr erheiterndes Beispiel einer Bedeutungs-Verschiebung eines Haydn-Motivs durch einen neuen Kontext entdeckt. Beethoven sagt ja angeblich, er habe von Haydn (bei dem er Unterricht genommen hat), nichts gelernt. Das stimmt nicht! Zumindest eines hat er gelernt, nämlich: quaken. Und zwar durch das Streichquartett Nr. 41 in D-Dur, genannt „Der Frosch“. Seinen Namen verdankt das Werk einer markanten Stelle im Finalsatz, die von den Musikern vorschriftsmäßig in *Bariolage*-Technik gespielt wird. Sie spielen eine Note erst auf der leeren Saite, dann dieselbe Note - nur diesmal auf der nächsttieferen Saite und gegriffen, und das in schnellem Wechsel. Selbe Tonhöhe, andere Klangfarbe, weil die leere Saite nicht vibriert, die gegriffene aber schon. Der Zuhörer weiß nicht warum, aber: es quakt oder quäkt. Jedenfalls hat den Bariolage-Effekt irgendjemand als Gequake wahrgenommen, und weil Haydn ja für seine Tierliebe berühmt ist, bleibt *Der Frosch* am ganzen Quartett für ewige Zeiten hängen. Beethoven deutet das Quaken in eine Art Quäken um und überlässt dieses nicht den Fröschen, sondern seinen furchtsamen Jüngern im Opern-Oratorium *Christus am Ölberg*. Er lässt sie in der selben Tonart jammern, in der Haydns Frösche quaken: in D-Dur. Der Kontext ist folgender: Christus wird von den bösen Kriegern gejagt - und seine feigen Jünger denken nur daran, ihre eigene Haut zu retten! Und outen sich als lächerliche Jammerlappen: *Erbarmen ach Erbarmen! Es ist um uns geschehn! Wie wird es uns ergehn?* Und was Haydns Froschgeiger mit ihren Saiten machen, vollführen Beethovens Jünger mit ihren Stimmbändern.

Von einem hat sogar Beethoven zugegeben, viel gelernt zu haben: Johann Sebastian Bach. *Meer sollte er heißen, nicht Bach!* hat er angeblich über seinen berühmten Kollegen gesagt. Persönlich hat Bach nur wenige unterrichtet, viele lehrt und inspiriert er durch seine Werke. Der musikalische Stoff, den er hinterlässt, ist bis heute unerschöpflich.

Skurrilerweise hören wir, wenn wir heute Bach hören: zurück in die Zukunft. Nicht das Spätere erinnert uns an Bach, sondern Bach erinnert an das, was später kommt. Bisweilen *sehr* viel später. Im Fugenthema von Bachs zweitem *Duetto*, zweistimmiges Stück für Orgel ohne Pedal, in F, blitzt plötzlich etwas durch. Was war es doch gleich? Genau. Ein berühmtes Chanson von: Gilbert Bécaud! Nur eine einfache Tonfolge aufwärts, und dennoch unverkennbar. *L'important, c'est la rose* (1967), jahrzehntelang lang Kennmelodie der Radiosendung *La Chanson*. Bécaud ist ursprünglich Pianist. Ob er das *Duetto* nun kennt oder nicht - das Thema liegt in der Luft, mindestens seit 1739. Oder schwimmt es einfach im Meer der Musik, aus dem alle schöpfen?

Was die Musik-Wissenschaft trotzdem immer noch quält, ist: Ja, aberaberaber - hätten denn nicht alle lauter originale Originale schreiben können anstatt uns zweifelnd zurück zu lassen! Was hat sich dieser oder jener Künstler dabei gedacht? Wie ist er darauf gekommen? Wann ist es ihm eingefallen? Wie war es wirklich und vor allem: warum.

Bach, Händel, Haydn, Beethoven, Schubert oder Gilbert Bécaud - wir können sie nicht fragen, und so habe ich nach einem Beispiel gesucht, das ich einigermaßen restlos aufklären könnte. Und mich dann entschlossen, einen Pasticcio-Fall aus der jüngeren Literaturgeschichte vorzustellen. Er hat den Vorteil, dass die Autorin hier vor ihnen steht und sie ihr am Ende jede Frage stellen können, die Sie immer schon beantwortet haben wollten.

Im Herbst 2012 erschien mein Roman *Beziehungsreise* - eine Beziehung in Reisen rückwärts erzählt. In diesem Roman kommt ein Kapitel vor, das ich im Sommer 2010 wortwörtlich in einer Lesereihe zum Thema *Mütter* vorgelesen habe. Denselben Text hatte ich 2008 bei einem Literatur-Wettbewerb eingereicht, dessen Thema lautete: *Fix und fertig* - und zwar unter dem Titel *Kurzparkzone*. Das Motiv des Kurzparkscheins kommt in meinem Roman *Der Schmetterlingsfänger* aus dem Jahr 1999 erstmals vor. *Kurzparkzone* wiederum ist der Titel meines 2010 erschienenen Erzählbandes, in welchem zwölf Frauen

an einem heißen Junitag in der Wiener Kurzparkzone Parkscheine ausfüllen, und, während diese ihre Gültigkeit verlieren, entscheidende Wendungen in ihrem Leben erfahren. Der Text *Kurzparkzone* findet sich darin wortwörtlich wieder. Der ursprüngliche Titel ist nicht nur zum Titel eines Buches geworden, sondern auch zu dessen inhaltlich verbindender Klammer.

Die Geschichte ist schnell erzählt. Ein Mann hat sich umgebracht, nach einem tragischen Leben; sein Leichnam liegt tagelang in der Wohnung, ehe die Mutter und die Schwester des Mannes ihn, nach einem Hinweis der Hausmeisterin, gemeinsam finden, an einem sehr heißen Junitag, während ihr Auto in einer Kurzparkzone abgestellt ist.

Ein und derselbe Text hat sich, im Laufe von vier Jahren, in vier verschiedene Kon-Texte gestellt, und jedesmal tritt damit eine andere der drei handelnden Personen in den Focus. Im Kontext des Wettbewerbs *Fix und fertig* trifft das Schlaglicht den Mann, der sich umgebracht hat und sein Schicksal. Im Erzählband *Kurzparkzone* werden beide Frauen fokussiert, in der Lesung zum Thema *Mütter* treten Tochter und Sohn in den Hintergrund, zugunsten der Mutter, und im Roman *Beziehungsreise* steht die Sicht der Schwester des Selbstmörders im Mittelpunkt. Erst hier bekommt die Figur, die nun zur Hauptfigur des Romans geworden ist, ihren Namen: Sophia. Dabei hatte ich die Geschichte in dem Roman ursprünglich gar nicht vorgesehen, denn *Beziehungsreise* ist der Roman zu einer anderen Kurzparkgeschichte, zur letzten nämlich, die ebenfalls 1:1 zu einem Romankapitel geworden ist.

Im Kontext der Wettbewerbstexte *Fix und Fertig* ist die Geschichte Teil eines *Sammelsuriums*. Im Rahmen der vier Lesungstexte zum immerhin konkreteren Thema *Mütter* handelt es sich am ehesten um einen Beitrag zu einem *Potpourri*. Erst im Erzählband und erst recht im Roman wird die Geschichte nahtlos in ein neues Ganzes eingearbeitet.

So funktioniert: *Pasticcio*.

Es ist, behaupte ich, das Wesen jedes schöpferischen Prozesses, in der Koch-Kunst wie in jeder anderen Kunst-Form, und man erkennt

es daran, dass es immer fort neue Originale hervorbringt, die für sich bestehen können, die wieder: aus einem Guss sind.

DAS Original hingegen - was wäre es? Das Gerstenkorn? Das Wasser? Der Brei? Der Teig? Die englische, französische oder italienische Pastete? Mit welcher Fülle? Mit welcher Hülle?

DAS Original ist ein neuzeitlicher Mythos.

Sie, werte Symposiumsbesucher, haben im übrigen soeben einen Original-Vortrag gehört. Obwohl oder weil er aus verschiedenen Gedanken hervorgegangen ist, die ich in anderen Kontexten erstmals gedacht, nun aufgegriffen oder weiter entwickelt und neu verknüpft habe, in einer anderen Form.

Zu entscheiden, ob dabei ein Sammelsurium herausgekommen ist oder ein Pasticcio - überlasse ich Ihnen, werte Zuhörer, und bedanke mich, dass Sie mir so aufmerksam zugehört haben.

Sabine M. Gruber, geboren 1960 in Linz. Studierte Übersetzen (Französisch/Russisch) und Cembalo (Prof. Ahlgrimm) in Wien. Lebt als freie Schriftstellerin und Essayistin in Kierling.

Der Schmetterlingsfänger (1999), *Unmöglichkeiten sind die schönsten Möglichkeiten – die Sprachbilderwelt des Nikolaus Harnoncourt* (2002), *Michaels Verführung* (2003), *Mit einem Fuß in der Frühlingswiese – ein Spaziergang durch Haydns Jahreszeiten* (2009), *Kurzparkzone* (2010), *Beziehungsreise* (2012). Musikessays in Zeitschriften, CD-Booklets, Konzert- und Opernprogrammheften.

Literaturpreis des Landes Niederösterreich (2002), Jubiläumsstipendium der Literarmechanica (2013/2014).