



SWR2 ESSAY – Manuskript

„Das Poetische in der Musik“ Zwischen Magie und Machbarkeit

Autor: Andreas Fervers

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 7. November 2011, 22.05 - 23.00 Uhr

(Wiederholung vom Dezember 2009)

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.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der
Telefonnummer 07221 / 929-6030

Zwischen Magie und Machbarkeit-

Dimensionen des Poetischen in der Musik

von Andreas Fervers

Sprecher: Andreas Fervers, Bodo Primus

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion SWR 2009

Spr.1

„Brezel, Feder, Pause, Klage, Firlefanz“: So lautet der Titel eines kurzen und scheinbar leicht hingeworfenen Textes von Walter Benjamin. Er beschreibt hier ein zur Zeit des Biedermeier sehr beliebtes Spiel: Aufgabe ist es, eine Folge unzusammenhängender Worte in einen möglichst kurzen und möglichst prägnanten Zusammenhang zu stellen, ohne aber deren Reihenfolge zu verändern.

Spr.2

„Zumal bei Kindern fördert dieses Spiel die schönsten Funde. Ihnen nämlich sind Wörter noch wie Höhlen, zwischen denen sie seltsame Verbindungswege kennen.“

Spr.1

Der eigentliche Clou des Textes folgt aber dann: Benjamin sinnt über die Möglichkeit nach, die Regeln des Spieles umzukehren, einen fertigen Text also so zu lesen, als sei er eine von vielen Möglichkeiten, eine gegebene Folge von Worten sinnvoll miteinander zu verbinden.

Spr.2

„Mit einem Schlage müsste er ein fremdes, erregendes Gesicht für uns gewinnen. Ein Teil von solcher Sicht liegt aber wirklich in jedem Akt des Lesens eingeschlossen. Nicht nur das Volk liest so Romane – nämlich der Namen oder Formeln wegen, die ihm aus dem Text entspringen; auch der Gebildete liegt lesend auf der Lauer nach Wendungen und Worten, und der Sinn ist nur der Hintergrund, auf dem der Schatten ruht, den sie wie Relieffiguren werfen.“

Spr.1

Die Anwendung der Spielregeln auf den fertigen Text macht diesen fast rätselhafter als das normale Spiel: Ein Leser weiß ja nicht, wie die Aufgabe aussah, welche die gegebenen Worte waren, die es zu verbinden galt. Er kann sich also allenfalls eine hypothetische Vorstellung vom Entstehungsprozess machen. Plötzlich sieht er die Sätze als Gebilde vor sich, deren Elemente ganz unterschiedliches Gewicht haben und – im Sinn der Spielregeln – notwendig, oder aber willkürlich sind.

Die Hierarchie in den Sätzen und Texten ist so betrachtet keine grammatische, sie nimmt einen räumlichen, fast skulpturalen Charakter an. Benjamin gebraucht das Bild des Reliefs: Einige Worte treten aus dem Zusammenhang des Satzsinns heraus, bilden Figuren, werfen Schatten, ihre Besonderheit erheischt die Aufmerksamkeit des Lesers. Der Text bekommt vor dessen geistigem Auge Ausdehnung, eine Art Körperlichkeit.

In diesem Bild von der Sprache schwingt die Vorstellung von zwei Ebenen mit, die sich voneinander abheben: Einmal die Elemente in ihrem linearen Bezug zueinander, in der Folge, die in ihrer Gesamtheit den Satzsinn oder die Logik des Textes ergibt; zum zweiten die Worte in ihrem Eigenleben, ihren grammatischen, lexikalischen und klanglichen Beziehungen untereinander, ihrer je eigenen, möglicherweise auch poetischen Welt.

Kindern traut Benjamin offensichtlich in besonderem Maß die Art von sprachlicher Phantasie zu, derer es für dieses Spiel bedarf. Wenn Wörter wie Höhlen sind, dann sind es Räume, sie haben etwas Besonderes an sich: eine eigene Atmosphäre, ein spezifisches Licht, einen besonderen Klang; und sie sind zu stabil und zu eigensinnig, um sich ein- oder unterzuordnen. Die Umgangssprache der Erwachsenen dagegen macht Worte dienstbar, sie treten zurück in die Normalität des schlichten, einfachen Satzsinns.

Benjamin schließt seinen Text mit einem Beispiel, wie ein elfjähriger Junge die gestellte Aufgabe gelöst hat.

Spr.2

„Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur. Die Feder malt die Landschaft, und entsteht eine Pause, so wird sie mit Regen ausgefüllt. Man hört keine Klage, denn es gibt keinen Firlefanz.“

Musik 1

Robert Schumann, ‚Der Dichter spricht‘

Daniel Barenboim, Klavier

DG 431167-2

Ausschnitt: 2'05

Spr.1

Kann man Walter Benjamins Spielidee auf Musik übertragen? Auf den ersten Blick ist das leicht vorstellbar: Eine begrenzte Menge von Klängen oder akustischen Ereignissen wird vorgegeben, mit der Aufgabe, diese überzeugend zu verbinden. Nicht selten wird der Kompositionsvorgang eines Stückes so oder ähnlich aussehen, wenn auch die gegebenen Elemente häufig vom Komponisten selbst gesetzt sind. Das muss keineswegs bedeuten, dass sich ein Stück deshalb von Stelle zu Stelle hangelt; es geht hier zunächst lediglich um den Arbeitsprozess.

Genauso kann man sich den Vorgang des Hörens oder auch der musikalischen Analyse gut als Umkehrung der Spielidee vorstellen: Ein erstes Bild von der Musik entsteht durch die Orientierung an besonders prägnanten und einprägsamen Teilen. Später geht es dann um deren Charakterisierung, um ihr Verhältnis zueinander und um die Frage, wie sie zu einem sinnvollen Zusammenhang verknüpft sind.

Auf den zweiten Blick, wenn man etwas genauer über die Analogie nachdenkt, entstehen aber viele Fragen. Wenn überhaupt, dann verfügt Musik in einem ganz anderen Sinn über eine semantische Ebene als Sprache. Ein einzelner Klang bedeutet zunächst einmal nichts, unabhängig davon, dass er bestimmte Assoziationen oder Erinnerungen wecken kann, vielleicht über eine Aura verfügt. Er lebt viel stärker von seinem Kontext, als das bei Worten der Fall ist; diese besitzen ein viel ausgeprägteres Eigenleben. Es ist deshalb zwar gut möglich, Klänge vorzugeben mit der Aufgabe, sie sinnvoll zu verbinden; es ist damit aber viel weniger, im Sinn der Musik vor allem etwas ganz anderes gesagt, als wenn Begriffe gegeben sind. Auf Grund der fehlenden Bedeutung haben Klänge untereinander ein völlig anderes Verhältnis als Worte untereinander.

Eine ähnliche Frage stellt sich aus der Sicht des Hörers: Nach welchen Kriterien sollte er entscheiden können, welche Teile der Musik vorgegeben waren, auf Grund welcher Empfindung? Das müssen ja keineswegs die Teile gewesen sein, die dann später im Stück besonders auffallen; und es wäre viel zu nahe liegend, wollte man die hypothetische Auswahl an einzelnen Parametern, z.B. der Lautstärke, festmachen. Musik ist ganz anders in die lineare Verknüpfung eingebunden als Sprache. Rhythmus, Gestus, Atem, Gliederung, Form – sie alle sind hier viel enger zu einer Aussage verwoben. Deshalb können einzelne Elemente auch

nicht ohne weiteres aus dem Kontext heraustreten, wie Benjamin es für das Lesen von Texten beschreibt. Für einen Hörer besteht also nicht nur das Problem, entsprechende Stellen zu identifizieren und quasi vor dem geistigen Auge hervortreten zu lassen, es wird sich auch kaum eine solche Faszination einstellen, wenn er einzelne Elemente hypothetisch und willkürlich aus dem Kontext löst.

Und das Bild vom Relief, von mehreren aufeinander bezogenen Ebenen? Das ist nun der Musik eigentlich viel näher als der Sprache, bis auf wenige Ausnahmen besteht sie a priori aus mehreren Stimmen oder Schichten. Hier ist es eher der Normalfall, dass einzelne Teile und Elemente aus dem Gesamtbild heraustreten, einen eigenen Glanz entfalten und so reliefartige Texturen bilden. Gerade weil Musik in einem viel elementareren Verständnis an das Material gebunden ist, besitzt sie eine Art von Körperlichkeit, die für Sprache nicht so selbstverständlich ist.

Aber auch in einem viel abstrakteren Sinn gibt es den Bezug mehrerer Ebenen zueinander in der Musik durchaus: Im Verhältnis eines Stils oder Systems zu einer konkreten, individuellen Ausprägung. Die Musik lebt ja von inneren Spannungen: Ein Tonsystem und abweichende, unerwartete, harmoniefremde Töne; die Spannung zwischen Takt, Metrum und Rhythmus, z.B. in Form von rhythmischen Verschiebungen; Verkürzungen von Phrasen, die dem Verlauf ein dramatisches Gesicht geben, eine gewisse Atemlosigkeit suggerieren; es gäbe viele Beispiele, die man anführen könnte .

In allen darstellenden Künsten kommt noch ein Aspekt hinzu: Im Text, in der Schrift, möglicherweise auch in einem Konzept ist die Ordnung symbolhaft repräsentiert, in einer Aufführung wird sie zum Leben erweckt. Gerade hier liegt das Besondere, Herausragende oft im Moment; Musik, Theater, Tanz leben von der direkten Ausstrahlung der Darsteller auf das Publikum.

Spr.2

„Endlich – und er zog meine ganze Aufmerksamkeit auf sich – ein alter, leicht siebzigjähriger Mann mit einem fadenscheinigen, aber nicht unreinlichen Molltonüberrock mit lächelnder, sich selbst Beifall gebender Miene. Barhäuptig und kahlköpfig stand er da, nach Art dieser Leute, den Hut als Sammelbüchse vor sich auf dem Boden, und so bearbeitete er eine alte vielzersprungene Violine, wobei er den Takt nicht nur durch Aufheben und Niedersetzen des Fußes, sondern zugleich durch übereinstimmende Bewegung des ganzen Körpers markierte. Aber all diese Bemühung, Einheit in seine Leistung zu bringen, war fruchtlos, denn was er spielte, schien eine unzusammenhängende Folge von Tönen ohne Zeitmaß und Melodie.

Dabei war er ganz in sein Werk vertieft: die Lippen zuckten, die Augen waren starr auf das vor ihm befindliche Notenblatt gerichtet – ja wahrhaftig Notenblatt! Denn indes alle anderen, ungleich mehr zu Dank spielenden Musiker sich auf ihr Gedächtnis verließen, hatte der alte Mann mitten im Gewühle ein kleines, leicht tragbares Pult vor sich hingestellt mit schmutzigen, zergiffenen Noten, die das in schönster Ordnung enthalten mochten, was er so außer allem Zusammenhange zu hören gab.“

Spr.1

Im Leben und in seiner Musik trägt Franz Grillparzers ‚armer Spielmann‘ an dem Konflikt zwischen erwarteter Norm und persönlicher Empfindung. Die innere Spannung, die sich zwischen dem vorgegebenen und seinem eigenen Rhythmus abspielt, zwischen der Ordnung der Notenschrift und dem Chaos des Resultates, ist fast körperlich nachvollziehbar. Im Rahmen der Novelle hat dies einen stark symbolhaften Zug: Das Wesen der Hauptperson ist geprägt von Liebenswürdigkeit und Empfindsamkeit auf der einen Seite, und Lebensuntüchtigkeit auf der anderen. Es liegt eine anrührende Poesie in dieser Person, in seinem Nonkonformismus, seinem Abwechslertum, seinem Beharren auf den eigenen Vorstellungen, die so wenig kompatibel sind mit denen der anderen; aber auch in seinem Scheitern an der banalen Realität des Lebens, an den Bedürfnissen seiner Geliebten, die aus pragmatischen Gründen letztlich den Fleischer heiratet. Und es liegt, trotz des wenig salonfähigen Resultates, eine ähnliche Poesie in dieser seltsamen musikalischen Vorführung.

Spr.2

„ Ich verdoppelte meine Schritte, und siehe da! Der Gegenstand meiner Neugier stand, aus Leibeskräften spielend, im Kreise einiger Knaben, die ungeduldig einen Walzer von ihm verlangten. ‚Einen Walzer spiel!‘ riefen sie; ‚einen Walzer, hörst du nicht?‘ Der Alte geigte fort, scheinbar ohne auf sie zu achten, bis ihn die kleine Zuhörerschaft schmähend und spottend verließ, sich um einen Leiermann sammelnd, der seine Drehorgel in der Nähe aufgestellt hatte. ‚Sie wollen nicht tanzen‘ sagte wie betrübt der alte Mann, sein Musikgerät zusammenlesend. Ich war ganz nahe zu ihm getreten. ‚Die Kinder kennen eben keinen anderen Tanz als den Walzer‘ sagte ich. ‚Ich spielte einen Walzer‘ versetzte er, mit dem Geigenbogen den Ort des soeben gespielten Stückes auf seinem Notenblatte bezeichnend.“

Musik 2

Marin Marais, Menuet

Jay Bernfeld, Viola da Gamba u.a.

Accord 206082, tr.5

0'51

Spr.1

Im Spiel des alten Mannes spiegelt sich – ebenso wie in seinem Verhältnis zur Umwelt – ein Moment wider, das den Strukturalismus des 20. Jahrhunderts in einem sehr viel systematischeren und abstrakteren Sinn interessierte: Das Verhältnis von idealer Ordnung und Realität, von Modell und konkreter Formulierung, von Struktursystem und Einzelfall. Gerade unter den Strukturalisten, die sich für schöpferische Äußerungen des Menschen interessierten – vor allem im Bereich von Sprache und Literatur, aber auch in der Fotografie und Malerei, in der Erforschung von Mythen und vielen anderen Bereichen – gerade hier sind dies Kernfragen, die die Wissenschaftler beschäftigt haben: Inwieweit beruht der künstlerische, der poetische Gehalt auf einer Abweichung vom Normalfall; in welchem Sinn lässt sich eine konkrete Einzelheit auf ein zugrunde liegendes System beziehen; in welchem virtuellen Raum, in welcher Gesamtheit von Möglichkeiten muss ein Detail gesehen werden?

Spr.2

„Es ist ein Schatz, den die Praxis des Sprechens in den Personen, die der gleichen Sprachgemeinschaft angehören, niedergelegt hat, ein grammatikalisches System, das virtuell in jedem Gehirn existiert, oder vielmehr in den Gehirnen einer Gesamtheit von Individuen; denn die Sprache ist in keinem derselben vollständig, vollkommen existiert sie nur in der Masse.“

Spr.1

Langue und parole, Sprachsystem und Sprechakt: Ferdinand de Saussure, der Begründer der modernen Sprachwissenschaft, hat am Anfang des 20. Jahrhunderts in seinem ‚Cours de linguistique général‘ grundlegende Erkenntnisse für die Sprache herausgearbeitet. Machen diese Begrifflichkeiten aber auch Sinn für andere komplexe Kommunikationsformen, für die Musik, die Fotografie, die Malerei? Gibt es hier überhaupt etwas einer Einzelsprache Vergleichbares, das sich klar von anderen Einzelsprachen oder Sprachkulturen abgrenzen lässt? Ist es schlüssig, z.B. in der Musik, von Sprachgemeinschaft zu reden, also einer Art gemeinschaftlichen Regelsystems, das aus der Praxis des Musikmachens in einem einheitlichen sozialen und kulturellen Kontext resultiert? Oder gibt es hier nur das Äquivalent zum Begriff des ‚langage‘, also einer Universalsprache, mit einer Art globaler

Verständlichkeit? Ähnliches ließe sich in der Malerei, der Grafik, im Film, in der Photographie fragen.

Spr.2

„Das erste Element ist offensichtlich ein Bereich, ein ausgedehntes Feld das ich im Zusammenhang mit meinem Wissen, meiner Kultur recht ungezwungen wahrnehme; dieses Feld kann sich der Kunst des Photographen entsprechend oder der Gunst des Augenblicks, mehr oder minder stilisiert, mehr oder minder gelungen manifestieren, doch es verweist stets auf eine konventionelle Information: da ist der Aufstand, da ist Nicaragua, und da sind alle Zeichen für das eine wie das andere: arme Kämpfer in Zivil, zerstörte Straßen, Tote, Schmerz, die Sonne und die schwermütigen Blicke der Indios. Tausende von Photographien gehören in dieses Feld, und gewiß können diese Photographien eine Art von allgemeinem Interesse in mir wecken, mitunter Ergriffenheit, doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert. Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem *durchschnittlichen* Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur. Im Französischen fand ich kein Wort, das diese Art menschlichen Interesses auf einfache Form zum Ausdruck brächte; doch im Lateinischen existiert, so meine ich, dieses Wort: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, ‚Studium‘ bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt: dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch:

Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).“

Spr.1

Kultur, Bewusstheit, Interesse, Erziehung auf der einen Seite, auf der andern Vorbewusstheit, Alogik, Überraschung, Vehemenz: Zwei fiktive Ebenen, nach deren Zusammenspiel sich Roland Barthes, französischer Philosoph und Semiotiker, auf die Suche begibt. In seinem Buch ‚Die helle Kammer‘ ist er dem Faszinosum der plötzlichen Berührung auf der Spur, diesem Moment, in dem er der Magie eines Bildes im wahrsten Sinne des Wortes ‚inne wird‘. Er durchstreift die Welt der Photographie, wechselt dabei laufend die Perspektive; er erklärt nicht, er erhellt, er doziert nicht, er sammelt; sehr schnell wird klar, dass seine Liebe dem *punctum* gehört, der plötzlichen, nicht ohne weiteres weiter benennbaren Eingebung, die aber – so muss man wohl ergänzen - nicht wäre ohne den Schatz seiner vorherigen Erfahrungen, über die er souverän verfügt.

Meint man etwas Ähnliches, wenn man in der Musik von Poesie spricht? Besteht hier nicht viel eher die Tendenz, sich fortwährend an der Oberfläche zu bewegen, der Musik von Einzelheit zu Einzelheit zu folgen, ohne einen Rückbezug herzustellen auf einen wie auch immer gearteten Erfahrungsschatz? Ist das Empfinden eines poetischen Momentes hier nicht ganz direkt an die Bewegung gebunden, an den Gestus, an die Art, wie ein Bild peu à peu vor dem inneren Ohr des Hörers entsteht?

Musik 3

Edgard Varèse, Ionisation
Mitglieder des NY Philharmonic Orch.
SMK 45844, tr.1
Ausschnitt: 3'50

Spr.1

Dem Antagonismus von systematischer Ordnung und individueller Aktualisierung entsprechen in der Geschichte der Poetik zwei grundsätzliche Haltungen - selten tauchen diese in Reinform auf, man kann sie aber als gegensätzliche Pole, als Ausbildungen zweier gegensätzlicher musischer Temperamente ansehen. Ursprünglich, bei Aristoteles, war ‚Poetik‘ eine Lehre von der richtigen Herstellung von Dichtkunst, also nicht Magie, sondern Handwerk. Lakonisch hat Gottfried Benn dies in seinem Vortrag ‚Probleme der Lyrik‘ auf

den Punkt gebracht, offenbar aus einer tief sitzenden Abneigung gegen Sentimentalität und naive Klischees.

Spr.2

„Die Öffentlichkeit lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht. Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“

Spr.1

Die Gegenposition findet ihren Höhepunkt in der Romantik. Novalis spricht von Beschwörung, vom Romantisieren der Welt, insbesondere bei den Dichtern sieht er prophetische und magische Fähigkeiten – im Gegensatz zu Malern und Musikern, die ihre Kunst mit Geduld und Fleiß vermeintlich leicht erlernen können. Weder Handwerk noch sinnlicher Genuss ist für Novalis Sache der Dichtung.

Spr.2

„Dagegen ist von der Dichtkunst sonst nirgends äußerlich etwas anzutreffen. Auch schafft sie nichts mit Werkzeugen und Händen; das Auge und das Ohr vernehmen nichts davon: denn das bloße Hören der Worte ist nicht die eigentliche Wirkung dieser geheimen Kunst. Es ist alles innerlich, und wie jene Künstler die äußeren Sinne mit angenehmen Empfindungen erfüllen, so erfüllt der Dichter das inwendige Heiligthum des Gemüths mit neuen, wunderbaren und gefälligen Gedanken. Er weiß jene geheimen Kräfte in uns nach Belieben zu erregen, und giebt uns durch Worte eine unbekante herrliche Welt zu vernehmen. Wie aus tiefen Höhlen steigen alte und künftige Zeiten, unzählige Menschen, *wunderbare* Gegenden, und die seltsamsten Begebenheiten in uns herauf, und entreißen uns der bekannten Gegenwart. Man hört fremde Worte und weiß doch, was sie bedeuten sollen. Eine magische Gewalt üben die Sprüche des Dichters aus; auch die gewöhnlichen Worte kommen in reizenden Klängen vor, und berauschen die festgebannten Zuhörer.“

Spr.1

In der Dichtungstheorie kommt es Laufe des 19. Jahrhundert, vor allem in Frankreich, zu einer Neuorientierung. Das Entweder-Oder von Sprachmagie und System, von Aura und Handwerk wird überwunden. Spätestens seit Mallarmé sehen viele Dichter die Reflexion

ihres Tuns als Bestandteil ihrer Arbeit. Die Auseinandersetzung mit dem Material, mit den Methoden seiner Verarbeitung wird für viele Künstler zur Selbstverständlichkeit. Im oeuvre von Paul Valéry - oder später noch radikaler bei Francis Ponge - nimmt die Thematisierung des Herstellungsprozesses, seine Reflexion, einen größeren Raum ein als das Produzieren fertiger Gedichte. Das gleichberechtigte Nebeneinander von Rationalität und Intuition wurde letztlich für die gesamte europäische Moderne prägend.

In der Musik stellt sich der historische Sachverhalt etwas anders dar. Es ist auffallend, dass gerade hier, in der vermeintlich emotionalsten aller Künste, die Skepsis gegenüber ästhetischen Spekulationen sehr verbreitet ist. Wer heutzutage Musiktheorie studiert, beschäftigt sich in erster Linie mit der Beherrschung historischer Kompositionstechniken, also eigentlich mit musikalischer Praxis. Zwar gab es im 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von Komponisten, die auch schriftstellerisch tätig waren – Schumann, E.T.A. Hoffmann, Wagner -, so etwas wie eine philosophische Disziplin ‚Musikästhetik‘ bildete sich aber kaum aus. Im heutigen Musikbetrieb führen die damaligen musikschriftstellerischen Aktivitäten eher ein Schattendasein, das in erster Linie für Historiker und Feuilletonisten von Interesse ist. Schönbergs Äußerung in der Einleitung zu seiner Harmonielehre, er habe seinen Schülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben, ist berühmt und bezeichnend. Besonders nach dem zweiten Weltkrieg gab es dann eine ganz deutliche Orientierung an handwerklichen Fragen: Problemen der Materialbeherrschung, der Kompositionstechnik, der logischen Ordnung der Musik. Pierre Boulez, neben Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono einer der führenden Köpfe der ‚Darmstädter Schule‘, bezog in seinem berühmten Traktat ‚Musikdenken Heute‘ klar Position für ein neues und geschärftes Strukturbewusstsein, für eine Imagination, die sich an Fragestellungen des Systems entzündet.

Spr.2

„Man halte mir nicht entgegen, eine derartige Auffassung führe zur Trockenheit, töte alle Phantasie und – es ist wohl unerlässlich, dieses fatale Wort auszusprechen – alle Inspiration. Ich bin weit davon entfernt, im Verfolgen einer Methode, in der Errichtung eines Systems nur einen Austrocknungsprozess der Fähigkeiten zu sehen, im Gegenteil: ich erblicke darin die stärkste Form der Erfindung, bei der die Imagination eine äußerst wichtige und bestimmende Rolle spielt. Dies ist keineswegs ein originales Ergebnis meines Denkens – schon vor langer Zeit wurde für die Dichtkunst das Postulat erhoben, dass die Intelligenz an der Ausarbeitung teilzunehmen habe. Der Gegensatz zwischen geistiger ‚Hellsicht‘ und dem sogenannten ‚Genie‘ wurde bereits vor einem Jahrhundert von Baudelaire überwunden, und mit welchen

Worten! Baudelaire zufolge vermag sich der Schaffensprozess nur nach der Intelligenz der Dichtung zu richten: ‚Ich bedaure die Dichter‘ schrieb er, ‚die sich bloß von ihrem Instinkt leiten lassen; ich kann sie nicht ganz voll nehmen...Es ist undenkbar, dass in einem Dichter nicht auch ein Kritiker stäke.‘ Wir glauben, in musicis sei es hohe Zeit, diesen Standpunkt einzunehmen.“

Musik 4

Pierre Boulez, ‚Marteau sans maître‘, commentaire II, bourreaux
 Elisabeth Laurence u.a., Leitung: Pierre Boulez
 CBS Records CB 811 MK 42619, tr.4
 Ausschnitt : 1’

Spr.1

Heutzutage, mit dem Abstand von einem halben Jahrhundert, ist der Unterschied zwischen den damaligen Protagonisten des Serialismus viel klarer, viel fühlbarer; bei aller Einigkeit über kompositionstechnische Verfahren besaßen sie alle doch eine sehr unterschiedliche ästhetische Orientierung. Vor allem war die Entwicklung viel weniger zwangsläufig, viel weniger historisch vorgezeichnet, als damals angenommen wurde. Auch auf dem Boden der französischen Tradition, mit einem ganz direkten Bezug auf den französischen Strukturalismus hätte z.B. Boulez’ Kompositionstechnik nicht so streng deduktiv durchgeführt werden müssen, wie er es tat; dies war auch Resultat einer sehr persönlichen Orientierung. Unter Strukturalisten wurden auch ganz andere Denkansätze beschrieben und favorisiert. Das zeigt nicht nur Lévi-Strauss’ Kritik am Serialismus, sondern auch seine Vorliebe für den ‚bricolage‘, die Bastelei, des ‚nehmen und verknüpfen, was da ist‘. So entstehen für ihn z.B. Mythen in archaischen Kulturen, nicht durch systematische Formen von Ableitungen. Interessanterweise wird dieser Begriff heutzutage nicht nur für die Beschreibung von Jugendsprachen verwendet, sondern auch für die Technik des ‚Sampling‘ in computergenerierter Musik – des Zusammenstellens vieler kleiner Schnipsel, die nach Belieben kombiniert, bearbeitet, vervielfältigt und gelöscht werden können. Damit besitzt er heute eine enorme Aktualität.

Spr.2

"Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden

müssten: die Welt seiner Mittel ist begrenzt, die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen [...]"

Musik 5

Charles Ives, ‚Calcium Light Night‘
 Ensemble Modern, Ingo Metzmacher
 EMI Classics 7545522, tr.15
 2’26“

Spr.1

Es gab im 20. Jahrhundert aber nicht nur verstärkte Anstrengungen der Künstler zur Reflexion ihrer Arbeit, es gab auch die entsprechende gegenläufige Tendenz: Die Beschäftigung der Wissenschaftler mit den Produkten der Kunst. Im Umfeld des Prager Strukturalismus und des russischen Formalismus hat sich seit den 60er Jahren eine eigene Disziplin entwickelt, die linguistische Poetik. Hier wurden Methoden der modernen Sprachwissenschaft auf Kunst angewendet, vor allem auf Dichtung, aber auch auf Malerei und Musik. Viele der alten Fragen der ‚Poetik‘ erschienen plötzlich unter ganz neuem Blickwinkel. Dieser Zweig der Linguistik nimmt eine Art Zwischenstellung ein, trotz aller technischen Vertracktheit: Diese Wissenschaftler ringen in ihren hochkomplizierten Analysen um das Verständnis der Ordnungsprinzipien von Kunst, lassen dem Moment der Intuition aber trotzdem seinen Raum. Auch hier stellt sich oft die Frage, inwieweit die Erkenntnisse in der einen Kunstrichtung auch auf andere übertragbar ist, ob es trotz der Verschiedenheit auch gewisse Berührungspunkte gibt. Die Schwierigkeit beginnt schon mit den allgemeinen Grundlagen. Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit wird z.B. oft davon ausgegangen, dass Musik eine Sprache sei. Eine der wesentlichen Voraussetzungen, die aber oft getroffen wurden, war die Unterscheidung von Alltagssprache und poetischer Sprache. Für den russischen Formalisten Sklovskij ist die Sprache der Dichtung eine „schwierige, erschwerte, gebremste Sprache“. Das Ziel der Kunst ist es,

Spr.2

„ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der ‚Verfremdung‘ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.“

Spr.1

In poetischer Sprache geht es also in der erster Linie darum, den Automatismus der Alltagssprache zu durchbrechen, die Worte in ein ganz anderes Licht zu stellen; es gilt, das Gewohnte in etwas Besonderes zu verwandeln.

Nun existiert aber in der Musik nicht so etwas wie eine Alltagssprache, die primär der Übermittlung von Informationen dient; wenn Musik überhaupt komponiert oder gespielt wird, dann steht dahinter schon der Wille zur künstlerischen Gestaltung. Das ist nicht damit zu verwechseln, dass man sie auch im Hintergrund hören kann, oder dass sie verschieden starke Aufmerksamkeit erfordert.

Allenfalls die Verwendung von Alltagsgeräuschen in Kompositionen hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Verfremdungseffekt, den Sklovskij meint; vielleicht auch neue Genres der ‚ars acustica‘, in denen Klänge und Geräusche eines bestimmten, real existierenden Ortes zu so etwas wie einem komponierten Landschaftsbild, sogenannten ‚soundscapes‘, verbunden werden. Trotz der besonderen Symbolik von Geräuschen und Alltagsklängen ist aber durchaus zweifelhaft, ob es sich hier um ein vergleichbares Phänomen handelt.

Eine weitere Frage hängt eng hiermit zusammen: Wie nehmen Kunstwerke ihre poetische Funktion wahr, mit welchen Mitteln wird die Aufmerksamkeit auf die spezifisch künstlerischen Elemente gelenkt? Auch der russische Sprachwissenschaftler Roman Jakobson geht von einem fundamental verschiedenen Sprachverhalten in poetischer und alltäglicher Sprache aus. Im Gegensatz zur Alltagssprache werde Worte in der künstlerischen Sprache wie ein Rohstoff behandelt, werden mehr oder weniger bewusst nach charakteristischen Gemeinsamkeiten ausgewählt, nach einem ähnlichen Klang, einer assoziativen Beziehung, einer verwandten Herkunft. Diese Gemeinsamkeiten, die in der Alltagssprache nur als Möglichkeiten existieren, werden hier in die Wortfolge übernommen, dadurch bekommt z.B. ein Vers sein poetisches Profil. Es kommt zu Resonanzeffekten in der Sukzession der Elemente, die Berührung wird unmittelbar fühlbar. Ein Beispiel wäre der Reim, bei dem ein ähnlich klingendes Wort an eine ganz bestimmte Stelle im Vers gesetzt wird, so dass ein Leser oder Hörer eine direkte Beziehung zwischen den verwandten Klängen herstellt. Über die Berührungswirkungen wird der Materialcharakter offenbar, er wird greifbar.

Neu waren diese Erkenntnisse Jakobsons nicht unbedingt; neu war aber die wissenschaftliche Methodik und Akribie, mit der er sich – als einer der ersten - diesem Phänomen näherte. Immer schon wurden Dichter auch als Sänger gesehen; nicht zuletzt sie selbst waren es, die

das Musikalische ihrer Kunst thematisierten. Eines der berühmtesten Beispiele ist Joseph von Eichendorffs ‚Wünschelrute‘.

Spr.2

„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.“

Spr.1

Das Zauberwort, das ist ein Resonanzwort, das die Energie zwischen zwei Worten, zwischen einem Bild und der wirklichen Welt unmittelbar, und mit einer gewissen Plötzlichkeit spürbar werden lässt; darauf verweist wohl der Titel ‚Wünschelrute‘. Eichendorffs Zauberwort ist immer auch Antwort, ist in gewissem Sinn immer auch ein Zweites; deshalb hat auch das hermetischste Gedicht einen völlig anderen Charakter als ein Monolog. Seine Fähigkeit anzurühren liegt in seiner Musikalität, d.h.: Berührung zwischen Worten, Bildern, Gedanken und Sätzen in einem sehr realen, sehr stofflichen Sinn fühlbar zu machen.

Auch in der Musik wird das Ohr gezielt auf Entsprechungen und Ähnlichkeiten gelenkt, bei ähnlichen Klängen oder Wiederholungen, bei reimartigen Varianten, Sequenzen, Verkettungen von Motiven, bei der Bildung von Formverläufen, also bei all dem, was die Verarbeitung des Ausgangsmaterials betrifft. Der Unterschied zur Sprache ist nur der, dass dieser Vorgang eigentlich der Normalfall ist. Musikalische Analyse befasst sich deshalb in der Regel in einem ersten Schritt damit, Verwandtschaften und materielle Zusammenhänge in der Textur eines Stückes aufzudecken. Trotzdem ist die Erkenntnis, dass poetische Wirkung ihren Grund in unmittelbaren Berührungseffekten hat, auch für Musik bemerkenswert; es stellt sich nämlich die Frage nach der Natur dieser Beziehung: Sind die Zusammenhänge eher sinnlicher oder eher logischer Natur, wie weit sind sie erlebbar, oder wie weit stehen sie nur auf dem Papier? Je länger man über konkrete Fälle nachdenkt, desto schwieriger wird meistens die Beantwortung dieser Frage; hier spielen auch Aspekte des Gedächtnisses, der Hörerfahrung, der musikalischen Kultur eine erhebliche Rolle.

Noch komprimierter als Eichendorff hat es der japanische Haiku-Meister Bashô gesagt:

Spr.2

„Die Glocke hat den Tag
Hinausgeläutet. Der Duft
Der Blüten läutet nach.“

Spr.1

Wenn man etwas genauer hinhört, dann verschiebt sich der Aspekt bei Bashô ein klein wenig gegenüber Eichendorff: Als Echo folgt der Duft dem Klang in den Abend. Hier ist die Berührung also nicht eine zwischen Worten, hier ist sie eine von gleichsinnigen Bewegungen. Sowohl für Dichtung als auch für Musik ist dieser Aspekt bedeutsam: Resonanzeffekte entstehen gleichzeitig, sind komplex und in vielen Dimensionen wirksam, nicht nur punktuell. Roman Jakobson hat sich bei seinen Analysen häufig auf Gerald Manley Hopkins berufen, einen englischen Dichter des 19. Jahrhunderts, der sich intensiv mit Fragen des Rhythmus in der Dichtung befasst hat:

Spr.2

„Die kunstwerkliche Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk lässt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus, angefangen von den – mit dem Fachausdruck auch so bezeichneten – Parallelismen der hebräischen Poesie und der kirchlichen Antiphongesänge bis zu den verflochtenen Versformen griechischer, italienischer oder englischer Dichtung.“

Spr.1

Mit dem Begriff ‚Parallelismus‘ ist ein sehr grundlegendes Phänomen gemeint, so etwas wie die Ähnlichkeit von Bewegungsverläufen. Bei Verspaaren z.B. leuchtet diese Idee unmittelbar ein, genauso wie auch bei musikalischen Phrasen, die sich in ihrer Bewegung ähneln.

Geht es aber darum, parallele Strukturen in Kunstwerken etwas tiefschürfender herauszuarbeiten, wird die Sache sehr kompliziert. Technisch stellen sich hier immer zwei grundlegende Fragen. Erstens: Welche Teile des Kunstwerkes oder auch welche Parameter sollen auf Parallelität hin untersucht werden? Bewegung lässt sich ja oft nicht eindeutig abgrenzen, sie setzt sich fort, schwingt weiter; darin besteht ihre Charakteristik. Die zweite Frage ist die nach den kontrastierenden Elementen: Welches Gewicht haben sie, wie ordnen sie sich der Gesamtbewegung unter? Dann stellt sich auch immer die Frage nach der Balance

zwischen den analysierten Teilen. Jakobson hat oft betont, dass es bei Parallelismen in der Dichtung in erster Linie um die Erzeugung eines Gleichgewichtes geht.

Es versteht sich von selbst, dass für die Musik der Aspekt der Bewegung fundamental ist. Edgar Varèse hat einmal gesagt, dass der Rhythmus das Element ist, das ihr Leben gibt und sie zusammenhält. Musikalische Analyse bewegt sich oft auf einem schmalen Grat, da hier Dinge voneinander getrennt werden, die eigentlich in einen lebendigen, organischen Zusammenhang gehören; nicht zuletzt Varèse stand dem deshalb sehr skeptisch gegenüber.

Nichtsdestoweniger ist der Ansatz, Parallelismen herauszuarbeiten, auch für musikalische Analyse sehr vielversprechend: Musik wird hier als ein Bewegungsbild aufgefasst, als ein Ganzes, das sich aus vielen Bewegungselementen und –aspekten zusammensetzt. Es gehört allerdings ein erhebliches Maß an analytischem Instinkt dazu, zu entscheiden, welche Elemente als parallel zu sehen sind, zu erkennen, warum welche Gegenüberstellung Sinn stiftet.

Es ist die Frage, ob Sinn - und Poetik - nicht grundsätzlich durch mehr oder weniger bewussten Vergleich entsteht, sei es durch den Vergleich real präsenter Elemente, sei es durch den Vergleich mit erinnerten Phänomenen aus dem, was vorher der Erfahrungsschatz genannt wurde. Ähnlichkeit, ähnliche Bewegung ist ein Mittel, Elemente direkt, quasi zeitnah aufeinander zu beziehen und den Vergleich zu provozieren. In der Dichtung könnte man dies auch ‚Musikalisieren‘, in der Musik ‚Poetisieren‘ nennen.

Im Vergleich zweier einander ähnlicher Bewegungen spiegelt sich auch eine Eigenschaft, die die Kunst mit dem Spiel gemein hat: Die mehrfache Codierung ihrer Elemente, ihre Vieldeutigkeit. Diese sind immer gleichzeitig sie selbst, in ihrer primären Existenz und ihrer Materialität. Und sie sind Teil eines Kontextes, der vereinbart sein kann wie im Spiel, der aber auch einen ganzen kulturellen Organismus repräsentieren kann, wie in der Kunst. Im Spiel ist die Hand die Hand und die Pistole; das Kind ist eine Hexe, aber eigentlich eine ganz nette, weil es doch auch Kind bleibt; der Erstklässler gleichzeitig Startorwart und trostbedürftiger Patient mit blauen Flecken.

Spr.2

„Die Herablassung Volodjas verschaffte uns sehr wenig Vergnügen; im Gegenteil, sein faules und gelangweiltes Aussehen zerstörte den ganzen Zauber des Spiels. Als wir uns auf den Boden setzten und in der Einbildung, dass wir zum Fischfang ausfahren, mit allen Kräften anfangen zu rudern, saß Volodja mit gekreuzten Armen in einer Pose da, die nichts mit der Pose eines Fischers gemein hatte. Ich bemerkte das ihm gegenüber, aber er antwortete, dass

wir dadurch, ob wir nun mehr oder weniger mit den Armen fuchteln, weder etwas gewinnen noch etwas verlieren und dass wir sowieso nicht vom Fleck kämen. Unwillkürlich gab ich ihm recht. Als ich in der Einbildung, ich ginge auf die Jagd, mit einem Stock auf der Schulter in den Wald aufbrach, legte sich Volodja auf den Rücken, verschränkte die Armen unter dem Kopf und sagte zu mir, er sei jetzt auch dabei zu gehen. Solche Handlungen und Worte, die unseren Spieleifer abkühlten, waren uns äußerst unangenehm, umso mehr, als man innerlich nicht ableugnen konnte, dass Volodja vernünftig handelte.

Ich weiß selbst, dass man mit einem Stock nicht nur keinen Vogel schießen, sondern überhaupt keinen Schuß abgeben kann. Das ist ein Spiel. Wenn man es so betrachtet, so kann man auch auf Stühlen nicht reiten...Wenn man es richtig bedenkt, so gibt es überhaupt kein Spiel. Und wenn es kein Spiel mehr gibt, was bleibt dann übrig?“

Musik 6

Domenico Scarlatti Sonate f-moll

Aline Zylberajch

Assai 222612 – MU750, tr.1

Ausschnitt: 2'03

Musikliste:

1)

Robert Schumann, ‚Der Dichter spricht‘

Daniel Barenboim, Klavier

DG 431167-2, tr.13

Ausschnitt: 2’05

2)

Marin Marais, Menuet

Jay Bernfeld, Viola da Gamba u.a.

Accord 206082, tr.5

0’51

3)

Edgard Varèse, Ionisation

Mitglieder des NY Philharmonic Orch.

SMK 45844, tr.1

Ausschnitt: 3’50

4)

Pierre Boulez, ‚Marteau sans maître‘, commentaire II, bourreaux

Elisabeth Laurence u.a., Leitung: Pierre Boulez

CBS Records CB 811 MK 42619, tr.4

Ausschnitt: 1’

5)

Charles Ives, ‚Calcium Light Night‘

Esemble Modern, Ingo Metzmacher

EMI Classics 7545522, tr.15

2’26“

6)

Domenico Scarlatti Sonate f-moll

Aline Zylberajch

Assai 222612 – MU750, tr.1

Ausschnitt: 2’03