

SWR2 Essay

Vladimir Jankélévitch

Wiederentdeckung eines musikliebenden Philosophen

Von Barbara Kiem

Sendung: Montag, 05.10.2020

Redaktion: Lydia Jeschke

Produktion: SWR 2020

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

Bitte beachten Sie:

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

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

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

Die SWR2 App für Android und iOS

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

Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Sprecherin: Susanne-Marie Wrage

Zitator: Martin Ruthenberg

M 1:

Zit.: Das Schweigen ist die Wüste, in der die Musik blüht, und die Musik, diese Wüstenblume, ist selber eine Art geheimnisvollen Schweigens.¹

Spr.: Mit dem Bild der Wüstenblume endet Jankélévitchs Buch >Die Musik und das Unausprechliche<. In poetisch-bilderreicher Sprache sucht er während seines ganzen Lebens, die Musik, das „geheimnisvolle Schweigen“ zu ergründen. Vladimir Jankélévitch, der französische Philosoph und Musikschriftsteller – er lebte von 1903 bis 1985 – entstammte einer jüdischen Familie, die aus Odessa nach Frankreich emigriert war. Die Schulzeit verbrachte Jankélévitch in Bourges und Paris. Dort begann er 1922 mit seinem Philosophiestudium, das sich vor allem an Henri Bergson orientierte. Später war Jankélévitch Lehrer am Institut Français in Prag und an mehreren französischen Universitäten. 1951 wurde er auf den Lehrstuhl für Moralphilosophie an der Sorbonne in Paris berufen. Die Liste der zahlreichen Veröffentlichungen zeigt neben seinen Schriften zur Philosophie auch viele Studien, die die musikalische Kunst betreffen, unter anderem über französische Komponisten wie Fauré, Debussy, Satie und Ravel. Jankélévitchs Texte sind in Deutschland kaum bekannt, nur eine Monographie über Maurice Ravel erschien 1958 bei Rowohlt. Der Grund: Er wollte es selber so, denn Jankélévitch verwahrte sich entschieden gegen die Übersetzung seiner Texte ins Deutsche. Erst nach seinem Tod hat seine Tochter einige Schriften für deutsche Verlage freigegeben. Vladimir Jankélévitch, der in Frankreich lebende russische Jude, entkam selber nur knapp der Vernichtung durch den Holocaust. Er engagierte sich im Widerstandskampf – der Résistance – und blieb Zeit seines Lebens ein unversöhnlicher Moralist: Für das Volk der Mörder und Henker kannte er kein Pardon. Wortgewaltig prangert er mit seinem Essay >Verzeihen?< – Fragezeichen – die ungeheuerlichen Verbrechen der Nazis an. Vor dem Zweiten Weltkrieg galt Jankélévitch als ein ausgewiesener

Kenner der deutschen Philosophie und Musik. Aber nach den 12 Jahren
Gewaltherrschaft der Nationalsozialisten lehnte er rigoros alles Deutsche
schlechthin ab, auch die Philosophie, Literatur und Musik. Die deutsch-
österreichische Musik sei zu ausschließlich an einem sprachlich-logischen Diskurs
orientiert. Eine unrechtmäßige Übertragung aus dem Gebiet der Rhetorik, eine
Scharlatanerie, die den Hörer indoktrinieren will.

Zit.: Nun wird aber gerade die ganze westliche Konzeption der >Entwicklung< der Fuge
und der Sonatenform von den Schemata der Rhetorik beeinflusst [...] Ist eine
Sinfonie ein Diskurs? Offensichtlich sind es die Ausdrucksweisen, Metaphern und
Analogien, die uns von unseren Rede- und Diskursgewohnheiten vorgeschrieben
werden. Musik bewegt sich auf einer ganz anderen Ebene als jener der
intentionalen Bedeutungen.

Ohne den Rückblick auf den durchlaufenen Weg, würde das bloße Hören den Plan
einer Sonate nicht bemerken. Denn der Plan ist etwas Entworfenes und keine
erlebte Zeit.²

Man hat beschrieben, dass die Symmetrie zwischen Frage und Antwort im letzten
Satz von Beethovens 16. Streichquartett – Muss es sein? – Es muss sein – eine
Musik offenbare, die es wie die diskursive Sprache vermöge, These und Antithese
zu setzen. Vollständiger könnte man sich wohl nicht von den Übertragungen der
Rhetorik täuschen lassen.³

Spr.: Für Jankélévitch ist Musik keine Sprache, denn sie ist nicht intentional, sie ist auch
nicht sprachähnlich, so wie es Adorno formuliert, und sie ist auch kein Instrument,
um verschiedene Begrifflichkeiten mitzuteilen. Eine musikalische Ausdrucksweise
brauche nicht die übermäßige Dichte von Symbolen und auch keine idealisierende,
stilisierende Distanz.

Gerade Beethovens Kunst ist für Jankélévitch gewaltsam zugeschüttet von
Großartig-Moralischem, von Humanismus und Metaphysik. Denn wer allzu viel
beweisen möchte, macht sich selber verdächtig – wie Jankélévitch sagt –, schließlich

ruft die Absicht, andere zu bekehren oder zu belehren, unverzüglich Widerspruch hervor.

Für uns heute ein befremdliches Werturteil über einen Komponisten, dessen facettenreiches Werk im Laufe von 200 Jahren Weltgeltung erlangt hat, gerade auch wegen des ethischen Aspekts. Im 20. Jahrhundert untersuchten die Theoretiker bevorzugt die thematisch-motivischen Zusammenhänge. Die Verfahren prozesshaften Komponierens wie Beethovens Fortspinnungstechnik als Ausdehnung aller der in den Motiven liegenden Möglichkeiten wurden aufgezeigt. Auch wirkten die Anschauungen von Theodor Wiesengrund Adorno meinungsbildend, der durch Beethovens Kompositionen seine Vorstellung eines idealen integrierten Kunstwerks bestätigt sah, in dem sich jeder Teil im Verhältnis zum Ganzen höchst sinnvoll entwickelt.

Wie Jankélévitch standen auch Fauré und Ravel der Musik Beethovens und dem Entwicklungsgedanken skeptisch gegenüber, während Debussy diese Praktiken ganz bewusst vermeidet. Er negiert Verfahren, die im Sinne Adornos den musikalischen Sinn durch Zusammenhang entfalten wollen. Debussy lehnte auch den Beethoven-Kult in Frankreich zu Beginn des 20. Jahrhunderts rigoros ab; den Franzosen empfahl er, sich lieber Rameau und Couperin zuzuwenden.

Wie Debussy, so wünscht sich Jankélévitch eine nicht diskursiv geprägte Musik, die auch den sinnlichen Aspekt nicht verdrängt.

Zit.: Ich mag, wenn Musik nicht taub ist für den Gesang des Windes in der Ebene, nicht unempfindlich für die Düfte der Nacht. Vielleicht könnte man sagen, französische Musik sei die Musik des Glücks, wenn sie nicht auch die Melancholie und den stummen Schmerz ausdrückte [...], diese Musik vergisst nie, dass sie Musik ist, niemals verzichtet sie darauf, das Organ zu bezaubern, das man an beiden Seiten des Kopfes trägt und Ohr genannt wird.⁴

Spr.: Jankélévitchs eigene Positionen sind bestimmt durch überschwänglich positive Bewertungen einer französischen Musikkultur. Daneben interessieren ihn spanische

und russische Komponisten, wie zum Beispiel Rimski-Korsakow, alle meistens im zeitlichen Ausschnitt der Jahre 1880 bis 1930. Jankélévitchs Hauptanliegen: Er möchte von der Musik >bezaubert< werden. Charme, Zauber, ist ein zentrales Thema seiner Kommentare über musikalische Ereignisse. Vielleicht will er lieber dem Zauber der >halben Wahrheit< verbunden bleiben. (?) Verführen lässt er sich gerne durch lyrische Passagen aus Werken von Gabriel Fauré und Claude Debussy; für Jankélévitch beide Poeten des Halbdunkels und des Zwielflichtes. Sie fordern auf, „ganz leise zu sprechen“, und ihre Musik lauscht den klanglichen Feinheiten der Naturgeräusche nach. Sie sind die großen Meister des >pianissimo sonoro< mit der Wirkung des „halb offenen Mysteriums“, wobei das >forte una corda< Faurés nur eine gedämpfte Intensität ausstrahlt, quasi gleichzeitig piano und forte vereinigt, eine beherrschte Kraft: ein Forte mit linkem Pedal des Klaviers. Ebenso zurückgenommen sind die Tempi Faurés, lebhaft und ruhig zugleich; selbst die Presto-Sätze zaudern. Um diese ruhige Schnelligkeit zu erfassen, ist ein einfühlsames Taktgefühl nötig. Vorherrschend ist bei ihm jene mittlere Geschwindigkeit des Allegrettos, das ohne Hast, sanft schwingend der schweifenden Fantasie Raum gibt.

Zit.: Die vage poetische Stimmung, die Gabriel Faurés Göttliche Ballade in Fis-Dur unserer Seele [...] einflößt, die unaussprechliche Sehnsucht nach einer entschwundenen Vergangenheit – die ferne und nahe – kann also wie ein Echo unserer dahingegangenen Jugend oder wie eine Freundesstimme sein.⁵

M 2 Ballade

Zit.: Keine Fantasie kann das Unerklärliche von Faurés Ballade in Fis-Dur vorwegnehmen, ohne sie kennengelernt zu haben; doch für jene, die mit ihren Fingern das Mysterium der sechs Kreuze selbst erprobt und gefühlt haben, wie es die schwarzen und weißen Tasten durchzuckt, wird etwas ganz anderes spürbar [...]

Zwischen der Ballade, deren Thematik man analysiert, und jener, die man auf Elfenbeintasten spielt, liegt nicht nur *eine* Welt. Es ist dieser wirksame Zauber und die ihm entsprechende lyrische Begeisterung.⁶

M 3 Ballade weiter

Spr.: Im Gegensatz zu Faurés mittlerer Geschwindigkeit zeigen Debussys >Préludes< sehr verschiedenartige Tempi. Sie lassen einem subjektiven Gefühl – wie einschmeichelnden Klängen – keine Zeit zu verweilen. Seine literarische Figur, >Monsieur Croche<, den Debussy seine eigenen Vorstellungen aussprechen lässt, verlangt nach einer Musik, die auf den Baumwipfeln und in der hellen freien Luft singen und schweben soll. Die Möglichkeit für den Komponisten, nichts auszudrücken, nicht über sich selber zu sprechen. Es sind keine Zwiegespräche zwischen Musik und Natur, vielleicht eher Selbstgespräche der Elemente. Debussy gestaltet eine tönende Landschaft ohne persönliche Bekenntnisse. Seine ruhige Betrachtungsweise ist die eines Zuschauers; er beobachtet die flimmernde Wasseroberfläche, die die Formen überflutet und die Konturen vorsichtig verwischt. Doch das Verschwommene bleibt auch im Zerfließen auf paradoxe Weise äußerst klar und trocken. Stücke wie >Voiles< – Segel – changierende wehende Schleier – zeichnen die Bewegung des Windes auf dem Wasserspiegel nach, ohne pathetische Aufwallungen, ohne rubato und rallentando.

M 4

Spr.: Debussys vorsichtig angedeutete Programme verweisen nicht auf einen vorweggenommenen Sinn; es sind retrospektive Bilder, erst nach dem Verklingen des Schlusstons erscheint die Impression eines Titels.

Über ein Prélude mit dem Titel >La sérénade interrompue< – Die unterbrochene Serenade – hat Jankélévitch besonders viel nachgesonnen. Debussy unterwirft sich hier einer asketischen Übung, die Nüchternheit und Mäßigung erreichen will, um Eloquenz zu unterdrücken. Für Jankélévitch ein „Schamgefühl“ gegenüber „dem Unsagbaren“; Fragmente eines Ganzen. So lassen sich die trockenen staccati und Auslassungen deuten.

M 5

Zit.: Was sagen die Auslassungen? Sie sagen uns: Bringen Sie es selbst zu Ende, ich habe schon zu viel geredet. Die kurzen Stücke >Pièce brève< bekunden ein Bedürfnis nach Dichte und Zurückhaltung (eine Aureole von Verschweigungen).⁷

Spr.: In der >Sérénade interrompue< vereint sich für Jankélévitch das Typische der ganzen Sammlung: „Die 24 Préludes von Debussy sind 24 unterbrochene Sérénaden“, so sagt er, sie stellen quasi ein Muster dar, das Formprinzip einer Kompositionstechnik, die wissentlich normale Ordnungen vermeidet, die bewusst Diskontinuierliches erreichen will.

Diese spezielle Haltung wertet Jankélévitch offenbar als Qualität einer möglichen grundlegenden musikalischen Neuerung.

>Masque<, so nennt Debussy einen Tanz in statisch-mechanischer Gangart. Hier äußert sich ein antiromantisches Musikverständnis, das später jeglichen Ausdruckswillen verspotten wird und die Gefahr des Grellen, Gewalttätigen birgt. Jankélévitch bemerkt einen „peinigenden Willen zur Hässlichkeit“ und zur Lautstärke, wie zum Beispiel in Béla Bartóks stählern unerbittlichem >Allegro barbaro<.

M 6

Zit.: Der Wunsch, nichts auszudrücken, ist die große Koketterie des 20. Jahrhunderts. Wenn die Grimasse die schmerzliche Wirkung der Gewalt ist, so ist die Maske als Abstraktion und Abwesenheit das unwandelbare Gesicht der Ausdruckslosigkeit. Die Maske fixiert und versteinert auf einmal die vielfältigen lebhaften Eindrücke [...]. Saties knarrende mechanische Objekte [...], Ravels Automaten und Uhren, Strawinskys und Fallas Puppen, die Maschinengeräusche bei Prokofiev veranschaulichen die gleiche Abneigung gegen lyrischen Überschwang oder pathetischen Schwung.⁸

Spr.: Diese Abwehr von Emotionen bei Musikern der frühen Avantgarde habe zu einer gewissen Vereisung der Affekte geführt. Eine Kultur der Kälte. Für Satie und Ravel stellen die Tiere so etwas wie eine Nachäffung der menschlichen Leidenschaften dar, wie zum Beispiel Béla Bartóks >Marcia delle bestie< – Marsch der Tiere – oder spöttisch >Aus dem Tagebuch einer Fliege<.

M 7

Spr.: Da die bewusst ausdruckslose Klaviermusik den Pedaleinsatz und das Ritardando ablehnt, missbilligt sie die Gefälligkeit und sie verhindert, dass der Ton nach dem Augenblick, in dem man ihn anschlägt, fort dauert, sie zwingt dem musikalischen Verlauf die gleichförmige Geschwindigkeit der Maschinen auf und liquidiert die Nuancen.

Zit.: Die winzig kleinen Variationen des Timbres und der Intensität, die feinen Abwandlungen, welche die Klangfarbe dem Ansatz und dem Anschlag verdankt: das impressionistische Pianissimo und das romantische Crescendo sind nicht ihre Sache; es gibt keine Reflexe und Transparenzen in der Musik des Debussyismus.⁹

Spr.: Wäre es für Jankélévitch möglich gewesen, nach Debussy einen Weg in die Moderne aufzuzeigen? Er gibt keine eindeutigen Hinweise. Auch französischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begegnet Jankélévitch

letztlich skeptisch, trotz einiger anerkennender Äußerungen. So werden zum Beispiel Barraqué oder Boulez überhaupt nicht erwähnt und Messian nur kurz im Zusammenhang mit Naturgeräuschen, seinen Vogelstimmen-Imitationen. Viele Projekte der Moderne hat Jankélévitch nicht mitgedacht. Es hat ihn aber stets gereizt, das Mysterium – wie er es nennt –, das Geheimnis des Musikalischen in immer neuen Suchbewegungen zu beschwören und auszuloten.

In seinem auch ins Deutsche übersetzten Buch >Die Musik und das Unaussprechliche< findet er stimmungsvolle poetisch-aphoristische Formulierungen, aber er argumentiert auch durchaus in definitorisch scharf geprägten Sätzen. Oft wird die Perspektive gewechselt, um der Gefahr eines fixierten Denkens zu entkommen. Zwischen den einzelnen Themenblöcken des Textes leiten Assoziationsfäden jeweils zielgerichtet in die Welt der griechischen Antike. Alle bedeutenden Philosophen werden irgendwann genannt, die besondere Liebe gilt Plotins Naturphilosophie. In seine fortlaufende Rede sind viele Wortbildungen in originaler griechischer Schrift einverwoben.

Wie andere Komponisten, Dichter und Musikschriftsteller nach 1900, so beschreibt auch Jankélévitch häufig die mythische Figur des Orpheus, dessen Harfespiel harmonisierend und zivilisierend wirkt. Ebenso wird von den verführerischen Sirenen des Odysseus erzählt, und auch auf das berühmte Flötenspiel des Fauns und des Satyrs Marsyas kommt Jankélévitch zu sprechen, gegensätzlich zu Apoll und seinem edlen klaren Lyraklang. Die Oden des Marsyas bezaubern, die Musik des Musenführers hingegen zwingt dem Menschen die streng-mathematischen Gesetze der Zahlen auf.

Kenntnisreich spielt Jankélévitch verschiedenste Themen nur kurz an, um gleich wieder zu wechseln; wobei er oft über große Zeitdistanzen hinwegspringt.

Schon gleich zu Beginn seines Buches >Die Musik und das Unaussprechliche< prägt Jankélévitch einen verblüffend ungewohnten Begriff: Er bezeichnet die Musik

als das >ausdruckslose Espressivo<, er fragt, ob die Musik nicht zugleich ausdrucksvoll und ausdruckslos sei?

Zit.: Ernsthaft und leichtfertig, tiefgründig und oberflächlich; sie hat einen Sinn und hat keinen Sinn. Die Musik, eine bedeutungslose Unterhaltung? Oder ist sie eine chiffrierte Sprache und gleichsam die Hieroglyphe eines Mysteriums?¹⁰

Spr.: Vielleicht liegt ihrer bezaubernden Wirkung ja eigentlich ein Betrug zugrunde. Manche Menschen wehren sich gegen das Erschütter-Werden, sie hegen sogar einen Groll gegen Musik, weil sie so machtvoll in ihr Inneres eindringt und ihre eigene Befindlichkeit besetzt. Der so seiner Selbst beraubte Mensch kann sich nicht mehr auf sich verlassen, er muss sich wehren, denn diese musikalische Kunst setzt ein Machtmittel ins Werk,

Zit.: um den Zuhörer durch Suggestion zu unterjochen. Deshalb wendet sie sich nicht an den logischen und leitenden Teil des Geistes, sondern an dessen gesamtes psychosomatisches Wesen.¹¹

Spr.: Die Musik wirkt auf das Nervensystem wie auch auf des Menschen Lebensfunktionen. Sie bemächtigt sich des Verlangens, zwischen Wunsch und Ermattung zu schwanken, sie kann so zur Psychologie werden. Menschen können auch Analogien (?) zu Hilfe nehmen, um sich eine jenseitige Welt zu konstruieren – vielleicht nur ein verbales Trugbild.

Zit.: Die Metaphysik der Musik behauptet, uns Botschaften aus der Anderswelt zu vermitteln, sie verdoppelt die beschwörende Wirkung der Bezauberung durch eine unzulässige Übertragung des Diesseits auf das Jenseits; sie führt den Taschenspielertrick mit einem Betrug weiter. Wenn man erkennen will, dass die Musik einen bestimmten Seelenzustand wiedergibt und dass sie ihn unserer Seele offenbart, muss man ihr keine übernatürliche Tragweite geben. Tatsächlich ist der natürliche Klang schon etwas Geistiges, ein unmittelbar spirituelles Phänomen.¹²

Spr.: Der natürliche Klang hat seinen Daseinsgrund und sein Ziel in sich selber, es gibt nichts hinter der Fassade zu entdecken. Das Klangereignis existiert nicht an sich,

sondern nur in der Zeit des Tönens, diese Realität wird als ein temporärer Vorgang erlebt, eine beschränkte Zeitspanne, jeweils eine besondere Frist in unserer Biographie, eingegrenzt wie ein Gemälde in seinem Rahmen. Die Musik räumt in unserem Alltag einen Bereich frei; es ist die Unterbrechung der Dauer durch die Klangzeit, wie etwa das Hören einer Sonate

Zit.: eine verzauberte Oase in der Wüste der Arbeitstage. Als Insel im Ozean der Alltäglichkeiten ist diese halbe Stunde eine ewige Gegenwart.¹³

Spr.: Wie eine Erneuerung kann die Reprise eines Sonatensatzes wirken. Das Da Capo – diese Überraschung – offenbart das Thema in seinem tieferen Sinn, wenn es wiederholt wird. Viele neue Beziehungen werden in der Wiederholung hörbar, subtile Absichten deuten auf das weitere Geschehen hin. Wenn der Komponist komponiert und wenn man das Werk spielt, es interpretiert oder auch wenn man zuhört, schafft man das Kunstwerk neu. Es sind dies eher drastische als gnostische Energien.

Schon seit den 1960er Jahren unterscheidet Jankélévitch zwei verschiedene Wirkensweisen: „die gnostische Ordnung des Bewusstseins“ und eine andere, „die drastische Ordnung des Mutes“. Später nimmt er diese Bestimmungen in Bezug auf musikalische Prozesse wieder auf und grenzt das Sagen ab von der drastischen Dynamik des Werdens, denn die Sache der Musik ist das Tun. Musik ist geschaffen, damit man sie spielt, und um gehört, aber nicht um gelesen zu werden. Auch ein Dichter formt sein Gedicht nicht schon, bevor er es schreibt, sondern indem er es verfasst. Die Spekulation und die Tat sind nicht zu trennen, denn der schöpferisch Arbeitende setzt „Essenz gemeinsam mit der Existenz“. Die Atmosphäre und der Sinn sind in der Lyrik als ein Ganzes gegenwärtig und nicht bei diesem oder jenem Wort aufzufinden. So gibt auch eine Vertonung die allgemeine Bedeutung des Gedichtes wieder, und sie überträgt den Sinnzusammenhang in ein völlig anderes Klima; sie unterwirft sich nicht dem Ausbuchstabieren der einzelnen Worte.

Gedichte eignen sich für viele unvorherzusehende Kompositionen und wiederum verweist eine spezielle Musik auf viele mögliche Texte.

Französische Komponisten vermeiden es häufig, irgendeine Beziehung zu den Worten herzustellen; der Gesang scheint seltsam gleichgültig zu wirken. Es ist eben jenes Bestreben, der menschlichen Versuchung zu entgehen, Romantisch-Leidenschaftliches ausdrücken zu wollen.

Das Verhältnis zwischen Musik und Poesie versuchen die Wissenschaftler genauer zu ergründen. Für Jankélévitch sind die wahren Musikwissenschaftler die kreativen Komponisten selber. Theoretische Analysen bezeichnet er als „Gefasel“.

Zit.: Wir alle kennen diese halben Verstandesmenschen. Die technische Analyse ist ein Mittel, um sich jener spontanen Hingabe an die Anmut zu verweigern, die uns der Zauber abverlangt.¹⁴

Spr.: Theoretiker in ihrer sterilen Pedanterie ordnen nachträglich die musikalischen Wendungen grammatikalisch ein, so meint Jankélévitch. Die Zuhörer wollen aber das Musikstück erleben, wie ihre Lebenszeit in der Beteiligung ihres gesamten Wesens. Der Zauber der Musik, eine Verdichtung unserer durchlebten Zeit, lässt die flüchtige Gegenwart entstehen; jenes ständig wechselnde Aufflammen – und Erlöschen, als ein Schwingen zwischen Vergangenen und Zukünftigem: die Vision eines Potenzials, die im selben Moment schon wieder zu verwehen scheint. Dieser Prozess ist an uns, an mich gebunden und ich bemerke es. Ein Sich-gegenwärtig-Fühlen, ein Verweilen im gerade Vergehenden. Die momenthafte Gegenwart zerrinnt und ist gleich wieder zu Vergangenen geworden. Manchmal ist nur eine winzige Veränderung nötig, eine Klangumfärbung, der es gelingt, ins Vorher und Nachher einzuwirken. Aber die Musik fließt weiter, sie kennt keinen Aufenthalt. Eine kurze Weile befanden wir uns außerhalb der Kontinuität des normalen Zeitablaufs unseres Lebens. Es ist der Vollzug einer sinnlich gegebenen ästhetischen Erfahrung. Auch von anderen Musikschriftstellern wird ein solches Erleben beschrieben. Jankélévitch ziseliert derartige fragile Beobachtungen

besonders feinsinnig aus. Seine Denkbewegungen über das aktuelle musikalische Zeiterleben – in der Selbstbeobachtung des Bewusstseins – bilden einen Höhepunkt der Darstellungen. Es gelingt ihm, das Moment der beinahe schon vergangenen Gegenwart zu beleben durch das Bild des >Funkens<. Der ereignishafte Augenblick, der ein erstes, vielleicht auch ein letztes Mal in der Dunkelheit aufleuchtet – ein aufsprühender glühender Funke – er beschreibt eine Kurve und verglimmt; oder die Energie der anspringenden Flamme – bereits entkräftet, zerfällt sie zu Asche. Jankélévitch spricht von einem >Entschwindenden Erscheinen< und dem >Beinahe-Nichts<. Dies „Entschwindende Erscheinen“: ein kurzes helles Aufflammen im Dunkel; die Zauberwelt eines Augenblicks im Prozess des Umschlagens ist „durchsetzt und wie durchschossen von aufblitzenden Punkten“.

M 8

Spr.: Ebenso plötzlich und überraschend leuchten Momente der Inspiration auf, sie zeigen

Zit.: eine feine, extreme Spitze, an der die Seele ein paar Augenblicke am eigenen Gipfelpunkt kulminiert [...] Alle göttlichen und sublimen Dinge [...] haben an diesem zugleich blendenden und ungewissen Wissen teil; selbst das Absolute ist für uns eine >Entschwindende Erscheinung<. Das musikalische Entzücken ist also durchaus eine Evasion, ein einfacher Durchbruch, denn durch ihre scharfe Spitze entflieht die vom Beinahe-Nichts der Musik bezauberte Seele ihrer Endlichkeit.¹⁵

Spr.: Es sind beglückende Momente erfüllter Gegenwart.

Im Kontext der Kunst kann auch das Verschwinden eine Quelle des Erscheinens sein. Man kann umformulieren: Das Erscheinen des Verschwindens ist erlebbar, musikalisch erlebbar als Decrescendo hin zum >Pianissimo sonoro< Debussys und dem vollständigen Verschwinden des Klanglichen in die Stille mündend, um dann irgendwann aus der Ruhe wieder aufzusteigen. Debussy versucht, den

Schwellenmoment zu erfassen: aus dem vorausgehenden Pianissimo wachsen wiederum vibrierend-hörbare Klänge hervor.

M 9

Zit.: Debussy, der die Nuancen des kaum Wahrnehmbaren unendlich weit abstuft, vermindert seine Decrescendi gern bis zu dem Punkt, an dem das Beinahe-Nichts und das Nichts nicht mehr zu unterscheiden sein sollen [...] Anfang und Ende des ersten >Nocturne< für Orchester >Nuages< (Wolken) ist ein immaterielles Schwirren, ein stilles Dahingleiten, ein Rascheln von Federn: Wenn die Engelflügel den Wolkenflaum streicheln, machen sie ein lauterer Geräusch als die bebenden Geigenbogen.¹⁶

M 10

Spr.: Jankélévitch kreiert eine Ästhetik des Verklingens, des Perdendosi; dramatische Forte-Gesten interessieren ihn weniger. Daher beendet auch eine ausführliche Reflexion über das Schweigen sein Buch >Die Musik und das Unausprechliche<. Derartige Bestimmungen über Stille und Nichts treffen sich mit kollektiven Vorstellungen seiner Zeit; Intentionen, Tendenzen, die die Komponisten und Musikschriftsteller des 20. Jahrhunderts bewegt haben und die zu neuen ästhetischen Leitgedanken weiterentwickelt wurden. Ebenso umkreisen die Dichter ähnliche Wortbildungen. So hat zum Beispiel Rilke ein ganzes Leben lang nach dem Wesen des Musikalischen gefragt; nicht in Traktaten, aber in tiefsinnigen Gedichten. Er findet Verse wie „Summe des Schweigens, das sich zu sich selbst bekennt“, was für Rilke zur Schwelle des ganz „Anderen“ hinleitet, „was uns übersteigt“. Jankélévitchs Fragestellungen gliedern sich ein in diese Tendenzen, ohne aber den Anspruch zu erheben, wissenschaftlich zu argumentieren. Andere Musikästhetiker

formulieren nüchterner und auch systematischer als Jankélévitch, der stets seine eigenen Erlebnisse spiegelt, durchaus mit einem gewissen poetischen Sentiment. Eine untergründige Klangintensität der Stille – ein feines Rauschen – hat auch John Cage in seinen Kompositionen zu thematisieren versucht, etwa in dem mit 4,33 betitelten Stück. Der Pianist betritt die Bühne, setzt sich an den Flügel, um für vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden nicht zu spielen. Der Versuch, damit jener Stille nachzuspüren, die sonst als vermeintlich tonlose Voraussetzung des musikalischen Klanges gilt. Eine Demonstration dieses verborgenen Rauschens, das ansonsten den diffusen Untergrund bildet und nun in den Vordergrund tritt und so quasi „hörbar“ wird.

Seit diesem Stück von John Cage ist die Frage nach dem Sinn einer auskomponierten Stille vermehrt diskutiert worden. Eine stille abstrakte Zeit kann als kalt und unbeweglich erlebt werden. Es ist eine furchteinflößende, dröhnende Stille; sie wird zum Beispiel fühlbar bei der Vorstellung, sich an einem Abgrund des Nichts aufzuhalten. Beklemmend auch die Stille der sich ausdehnenden Weite des Weltalls, wie sie durch das Teleskop erfahrbar werden kann. Wir schwanken hin und her zwischen dem Erlebnis der Leere, dem Erschrecken vor dem ewigen Schweigen der unendlichen Räume und der Bewunderung der unvorstellbaren Fülle des Alls. In Jankélévitchs Text ist weniger von der >Stille< als vom >Schweigen< die Rede. Die Stille lässt sich als ein Zustand beschreiben, während Schweigen eine Tätigkeit benennt; es heißt ja auch „schweigsam sein“, etwas „verschweigen“, also im Tun zurückhaltend sein – eine sehr beredte Tätigkeit, ganz nach innen gewölbt. Die zurückgenommene Geste der Musik kann den Wortschwall verstummen lassen in Aversion gegen den Lärm. Schweigen erlaubt auch, Stimmen von irgendwoher zu hören und Botschaften zu vernehmen. Die Stimmen verbergen sich hinter dem Schweigen, wie das Schweigen hinter der Oberfläche des Alltäglichen. Man muss den Atem anhalten, wir müssen warten, um die Botschaften zu hören, die nicht aus einer anderen Welt herüberschallen,

Zit.: denn die Stimme, die uns das Schweigen hören lässt, heißt Musik, sie kommt aus der inneren Zeit des Menschen.¹⁷

Spr.: Musik erzeugt Geräusche, dadurch ist Musik auch das Schweigen aller anderen Geräusche; sie möchte alleine sein. Man muss ruhig werden, um das melodische Schweigen zu belauschen, für Jankélévitch ein „verzaubertes Geräusch“, eine Insel, die aus dem Schweigen emporsteht, aus dem zugrunde liegenden Hintergrund; ähnlich dem Meeresrauschen, immerzu klingt es in den Ohren. Das verzauberte Geräusch, die Musik, bricht durch die Löcher des ständigen Lärms, sickert aus den Nischen des Nichts hervor. Aber das Schweigen ist nicht das absolute >Nichts<, was Jankélévitch wiederholt betont. Ein >Nichts< hat keine Eigenschaften, es läuft alles auf die Null hinaus. Fast-Nichts ist unermesslich viel mehr, und die Musik ist nur ein Spiel mit diesem Beinahe-Nichts, sie will bald zum Schweigen zurückkehren und markiert die Grenze zum Immateriellen.

Immer neu ist Jankélévitch fasziniert von Prozessen des Entdichtens und des Verdämmerns. Allmählich gedämpfte Klänge gleiten in nächtliches Dunkel.

Zit.: Ist das Schweigen die Nacht der Worte?

Ist das Nachtgeräusch das Rauschen der Stille?¹⁸

Spr.: Mit dem Abklingen des Tageslärms enthüllt die Nacht die Geräuschwelt der Natur.

Zit.: Das mitternächtliche Schweigen bevölkern Stimmen wie ein Echo: Das Summen und Surren eines Nachttiers, das Herabfallen eines Tautropfens, das Seufzen eines Grashalms [...] – ein Springbrunnen plätschert halb laut im Hintergrund des dunklen Parks; die Brise raschelt ganz leise und lässt das trockene Laub knistern. „Man könnte das Wasser schlafen hören.“ Wie am Ende des vierten Aktes von Pélleas et Mélisande schweift eine Präsenz irgendwo am Rande des Mondscheins umher. Mélisande ist ein Hauch, ein Flaum, ein entschwindendes Ereignis. Die zerbrechliche nicht existierende Mélisande [...]. Diese Nebel-Frau hat Materialität nur in ihren herabflutenden Haaren. Am Ende des fünften Aktes verschwindet die unbeständige Mélisande, sie löst sich auf wie die Wolken im Schweigen [...] die

schwere lose Mélisande, die selbst eine Wolke und eine leichte Brise wie „der Atem der Nacht“ ist, geht allmählich verloren, zerfasert, hebt sich auf, kehrt ins Nichtssein zurück, wie eine Seifenblase, die bei der leisesten Berührung zerplatzt, verschwindet „das kleine so stille Wesen“ ganz vom Tod plötzlich hinweggerafft. Und Arkel singt: „Ich habe nichts gehört, nichts gesehen. Seid ihr sicher? So schnell mit einem Mal. Sie geht, ohne etwas zu sagen, sie muss jetzt Ruhe haben.“¹⁹

M 11

Anmerkungen:

- ¹ Vladimir Jankélévitch: >Die Musik und das Unausprechliche<, Suhrkamp Verlag Berlin 2016, S. 32/33
- ² Wie Anmerkung 1
- ³ Wie Anmerkung 3, S. 37
- ⁴ Zitiert nach: >Musik & Ästhetik<, Heft 72, Oktober 2015, Klett-Cotta Stuttgart, S 44
- ⁵ Wie Anmerkung 1, S. 111
- ⁶ Wie Anmerkung 1, S. 119
- ⁷ Wie Anmerkung 1, S. 119
- ⁸ Wie Anmerkung 1, S. 67/63
- ⁹ Wie Anmerkung 1, S. 71
- ¹⁰ Wie Anmerkung 1, S. 9
- ¹¹ Wie Anmerkung 1, S. 12
- ¹² Wie Anmerkung 1, S. 30/31
- ¹³ Wie Anmerkung 1, S. 99
- ¹⁴ Wie Anmerkung 1, S. 144
- ¹⁵ Wie Anmerkung 1, S. 144
- ¹⁶ Wie Anmerkung 1, S. 197
- ¹⁷ Wie Anmerkung 1, S. 207
- ¹⁸ Wie Anmerkung 1, S. 210
- ¹⁹ Wie Anmerkung 1, S. 208; wie Anmerkung 4, S. 33; wie Anmerkung 1, S. 197/198 , 204