

Musikalische Tableaus

Für Nicola M. Rughöft

Hören wir ein Werk neuer Musik, so machen wir nicht selten eine Erfahrung, die der geläufigen Vorstellung über Musik widerspricht. Nach dieser bildet Musik eine universale Sprache des Menschen, ein Mittel der Verständigung, wo alle anderen Mittel versagen. Was wir bei einem Werk neuer Musik häufig erfahren, widerspricht dem auf den ersten Blick völlig. Dabei ist es eine Erfahrung, die vielleicht ebenso zur Musik gehört wie die Vorstellung von einer universalen Sprache. Musik, so lernen wir mindestens in besonderer Weise bei neuer Musik, kann ein Mittel bilden, das uns hilft, nicht alles sogleich zu verstehen und uns deshalb doch nicht einfach abzuwenden, sondern aufmerksam zu werden fürs Unverständliche. Hier ließe sich eine Bemerkung Freuds geradezu umkehren, der seine Unfähigkeit, Musik genießen zu können, mit einer Abwehr dagegen begründete, »daß ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin, und was mich ergreift.«¹

Ein bis heute verstörendes Werk aus der Anfangszeit neuer Musik vor einhundert Jahren ist Strawinskys *Le Sacre du Printemps*. Mehr als von anderen Werken gilt von ihm, daß wir ergriffen sein und nicht wissen sollen, warum. Strawinsky hat das Werk im Untertitel *Tableaux de la Russie païenne, Bilder aus dem heidnischen Rußland* genannt. Noch immer erscheint das Werk mit seinen stampfenden Rhythmen umstritten und wird von nicht wenigen für einen Rückfall in eine barbarische Musik gehalten, bei der sich nichts wirklich verstehen lasse. Solche Verurteilung, die sehr schnell beim Vorwurf des Antiaufklärerischen und Antihumanen ist, geht allerdings nur zu leicht an dem vorbei, was Strawinsky im *Sacre* reflektiert und dem Hörer an Erfahrung abverlangt.

Vergeblich suchen wir nach einem Thema, dessen Entwicklung wir im Verlauf des umstürzlerischen Werkes verfolgen könnten. Er habe, bekennt Strawinsky später, alles vermieden, was auch nur den Eindruck des Melodischen erzeugte. Das Werk beginnt mit einer Erinnerung daran (Fagottsolo, in höchster Höhe) und verabschiedet diese schon nach kurzer Zeit im stampfenden Rhythmus des gesamten Orchesters.

In einer Kette von Bildern wird dem Hörer keine Entwicklung mehr vorgeführt im Sinne eines geschichtlichen Fortschritts. Statt dessen erfährt er eine an die Naturgewalt erinnernde

Mimesis des Frühlings in der Musik, deren Preis – wie in heidnischster Zeit – das Opfer bildet mit dem Versprechen der Souveränität gegenüber einer unbeherrschten Natur. Strawinsky reflektiert im *Sacre* mehr als nur eine um 1913 verbreitete Ursprungssehnsucht, der heidnische Riten zu entsprechen schienen. Er hätte die Sätze eines seiner schärfsten Kritiker für seine Musik reklamieren können: »Wer an Gott glaubt, kann deshalb an ihn nicht glauben. Die Möglichkeit, für welche der Göttliche Name steht, wird festgehalten von dem, der nicht glaubt. Erstreckte einst das Bilderverbot sich auf die Nennung des Namens, so ist es in dieser Gestalt selbst der Superstition verdächtig geworden. Es hat sich verschärft: Hoffnung auch nur zu denken, frevelt an ihr und arbeitet ihr entgegen.«²

Musikalische Tableaus, wie in *Le Sacre* oder schon in Debussys *Nuage*, lassen erfahren, daß unser Verhältnis zu Bildern verwickelter ist, als es eine dogmatische Auffassung des Bilderverbotes im Kult naheulegen scheint. Nach dieser ließen wir uns, sobald wir Bilder wie im »heidnischen Kult« verehrten und ihrer Magie verfielen, an den Kreislauf der äußerlichen Welt und des vergänglichen Daseins ketten, woraus die Bilder entnommen sind. In der Musik erinnert daran noch eine Vorstellung vom klingenden Kreislauf der Gestirne und der Sphärenharmonie, wie sie seit der Antike immer wieder verbreitet war. Gleichzeitig ist solche Vorstellung aber bereits geprägt vom Protest dagegen, an solchen Kreislauf des Schicksals gebunden zu sein. Viel deutlicher steht der Protest im Mittelpunkt einer Kulttradition, mit der ganz wesentlich das Bilderverbot verbunden ist. Es ist die Tradition des Exodus und des Ritus der Thora-Lesung, in der die Geschichte der Juden als eine vom Umsturz der Naturkulte und der Verehrung eines unsichtbaren Gottes in Erinnerung gehalten wird, der durch die Wüste in das Land der Verheißung führt. Das Bilderverbot bildet keinen beliebigen Zusatz, sondern gehört zum Kern der Geschichte, deren Erinnerung im jüdischen Ritus bewahrt wird. Es ist eine Tradition, ohne die die Entwicklung der europäischen Musik bis hin zur neuen Musik kaum denkbar wäre und von der gleichwohl kaum mehr die Rede ist, wenn Fragen der Musik heute behandelt werden. Die Gründe mögen vielfältig sein für das, was wie eine Verleugnung eines wichtigen Teils der Geschichte erscheint. Seine Bedeutung ist jedoch kaum zu vergessen, wenn von Tableaus in der neuen Musik die Rede ist.

Zwei Aspekte dazu seien kurz skizziert: Wie Künstler der Renaissance das Bilderverbot aufgegriffen und in ihre Werke so eingetra-

2 Th.W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a.M. 1966, S. 392.

1 Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, in: Ders., *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1967, S. 172.

Editorial

Tableau – »wirkungsvoll gruppiertes Bild«, im Französischen – Bild, Gemälde, Darstellung, aber auch – auf Musik bezogen – tatsächlich Tongemälde. Besonders im »gruppierten Bild«, dem im Raum geordneten Arrangement eines Augenblicks, wird jener Aspekt des Begriffs deutlich, der uns in diesem Heft besonders interessiert: Die musikalischen und gestalterischen Konsequenzen einer »stillgestellten« Zeit und die Beziehungen, die Musik in vielfältiger Weise erneut zur statischen Kunstform der Malerei eingegangen ist. Nicht mehr als Nachbildung oder Programm hat diese Beziehung die Entwicklung der musikalische Moderne in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt – und stimuliert. Sondern aus dieser Beziehung – erweitert und abstrahiert zum Verhältnis zwischen Visuellem und Akustischem – erwuchs ein unterschiedlich wahrgenommenes, musikalisch autonomes Gestaltungspotential. Dessen Quellen und Intentionen sind ebenso vielfältig wie die handwerklichen Umsetzungen, was die in diesem Heft zusammengeführten Artikel verdeutlichen. Eines ist aber allen gemeinsam: Die künstlerisch sehr unterschiedlich wahrgenommenen Auseinandersetzungen mit Handwerk, Materialität und Ästhetik – ob bei Morton Feldman, Wolfgang Rihm, Peter Ablinger oder Salvatore Sciarrino –, haben der Musik auffallende innovative Impulse vermittelt. Wie ausgeprägt und nachhaltig wirksam diese Entwicklung ist, beweist allein schon ein Blick auf die Werkverzeichnisse der jungen Komponistengenerationen und deren Werk-Titel: vom *Doppelporträt (Im Gegenlicht II)* eines Christoph Staude, *Polaroids* von Helmut Oehring/Iris ter Schiphorst, *In Sand gemeißelt* von Rico Gubler oder *Spiegel Bilder* von Isabel Mundry über *Gestalt ...gesplittert* von Steffen Schleiermacher, *Fotographie und Berührung* von Sergej Newski, *Tausend Kraniche* von Klaus Lang bis zu *Shades* von Makiko Nishikaze, *The underside of green*, von Rekeka Saunders oder *Lichtstudie* von Jörg Widmann.

Radikalstes und wiederum in Neuland vorstoßendes Resultat dieser Entwicklung sind vielleicht jene Kompositionen, für die Claudia Tittel in ihrem Aufsatz – und in Anlehnung an bildkünstlerische Tendenzen der amerikanischen Moderne – den Begriff der Monochromie geprägt hat, anzuwenden auf Arbeiten von La Monte Young und Alvin Lucier bis zu solchen von Antoine Beuger oder Carlos Inderhees. Radikal auch deshalb, weil sie das musikalische Hören, die ästhetische Wahrnehmung am tiefgreifendsten verändert haben. Tableau in musikalischem Sinne auch als Möglichkeit, Klangsituationen mit den Ohren abtasten und dabei seine ganz eigenen Erfahrungen mit Klängen und Tönen machen zu können. G.N.

gen haben, daß diese auf oft verstörende Weise jede unmittelbare magische Verehrung unterlaufen und damit wesentlich zur Entwicklung der Plastik und Malerei beigetragen haben (Belting)³, so hat seit der gleichen Zeit in der Musik etwa der enge Bezug zur Sprache eine vergleichbare Bedeutung. Das heißt nicht, daß Musik auf Sprache reduziert wäre und ihre Differenz eingebüßt hätte, sondern daß sie – vergleichbar der Plastik und Malerei – unterm Bilderverbot ihre Entwicklung bis hin zur sogenannten absoluten Musik des 19. Jahrhunderts genommen hat. Die Differenz zur Sprache ist dabei weder verschwunden noch einfach verleugnet. Im Gegenteil liegt nahe, daß in ihr gerade das zur Erfahrung kommen kann, was sich nicht sagen und wie in der Sprache verstehen läßt und was unterm Diktat des Bilderverbots für unwirklich gehalten und aus dem allgemeinen Erfahrungsbewußtsein gestrichen zu werden droht. Die romantische Umschreibung der Musik als einer universellen »Sprache über der Sprache« meint dies, sie hat gleichzeitig aber etwas unkenntlich gemacht, was allerdings erst in der Musik des 20. Jahrhunderts, mit den Anfängen der neuen Musik, sehr deutlich wird.

Das für unwirklich Gehaltene und aus dem allgemeinen Erfahrungsbewußtsein Gestrichene erscheint in der Musik um 1800, und so noch bis ans Ende des 19. Jahrhunderts, auf eine Weise verhandelt, daß der Zusammenhang des einzelnen Werkes eine Entwicklung erfahren läßt, in der das Unwirkliche schließlich wirklich und das aus dem Erfahrungsbewußtsein Gestrichene seinen sinnvollen Platz finden kann. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird solcher Zusammenhang als romantische Konstruktion und bürgerlicher Harmoniegläubigkeit verworfen. Das für unwirklich Gehaltene und aus dem allgemeinen Erfahrungsbewußtsein Gestrichene taucht wie disparat in einer Kette von musikalischen Tableaus auf, bei denen der Hörer sich nicht mehr an einen vorgegebenen Entwicklungszusammenhang halten soll. Die Erfahrung drängt sich auf, vielleicht sei Musik geradezu ein Mittel, das helfen kann, nicht alles sogleich zu verstehen und sich deshalb doch nicht abzuwenden, vielmehr aufmerksam zu werden für das Unverständliche – als Unverständliches. Bei näherem Zusehen widerspricht dies auch nicht einmal der Vorstellung von Musik als Mittel der universellen Verständigung, es setzt dies voraus. ■ 3

3 Vgl. Hans Belting, *Bild und Kult*, München 1991.

donaueschinger

15.-17. Oktober 2004

musiktage

coming to the source

Billone

works by

Michel van der Aa, Pierluigi Billone,
Andreas Dohmen, Dody Satya Ekagustdiman, Jörg
Herchet, Dedy Hernawan, Sven Lyder Kahrs,
Benedict Mason, Wolfgang Mitterer,
Alwynne Pritchard, Rebecca Saunders,
Salvatore Sciarrino, Daniel Smutny,
Wolfgang Suppan, Ayo Sutarma,
Manos Tsangaris, Paul Usher, Gerhard E. Winkler

Info: Kulturamt Donaueschingen, Tel: 0771 857 266

www.swr2.de/donaueschingen

Daß wir nicht alles sogleich verstehen, läßt offen, ob es so bleiben muß. Neue Musik, die es derart in Erfahrung bringen kann, fordert zunächst nur heraus, das Unverständliche zu wiederholen. Darin wird sie sehr schnell mehrdeutig, wie es Strawinskys *Le Sacre* noch immer erfahren läßt. Die Schwierigkeit, der Mehrdeutigkeit zu entkommen und etwa das ganze Bilderverbot revidieren zu wollen, ist keine bloß geringfügige. Vielleicht läßt sich sogar ein Motiv für noch immer neue Kompositionen neuer Musik darin finden, die Schwierigkeit zu verringern.

Als ein Beispiel läßt sich Georg Friedrich Haas' Komposition ... *einklang freier wesen ... / für 10 Instrumente* (1994/95 und 1996) nennen. Einen Satz aus dem *Hyperion* aufgreifend, erkundet Haas unter anderem, was nach dem Scheitern des idealistischen Harmonieglaubens von jenem in der Musik erfahrbar bleibt. Das Werk stellt den Versuch dar, zehn Solopartien für ebenso viele verschiedene Instrumente zu komponieren, die, wenn gleichzeitig gespielt, immer wieder einen fast verwirrenden Einklang hören lassen. Haas hat dabei nicht, wie Strawinsky in *Le Sacre*, alle Instrumente nach kurzer Zeit in einen einzigen großen Schlagzeugapparat verwandelt. Statt dessen hat er unter anderem die besonders charakteristischen Soloinstrumente wie etwa Violine, Oboe und Horn ausgespart und gleichsam den Begleit- und Vermittlungsinstrumenten, Viola, Baßflöte, Baßklarinette, umfangreiche Schlagzeuge etc. als im doppelten Sinn »freien Wesen« Solopartien zugeordnet. Das Werk läßt beispielhaft erfahren, wie sehr Musik Mittel sein kann, nicht alles sogleich zu verstehen und uns deshalb nicht abzuwenden. Haas hat es als eigenes Werk komponiert neben der umfangreicheren *Nacht*, seiner *Kammeroper in 24 Bildern*, bei der er ebenfalls an den *Hyperion* anknüpft. In beiden, kaum zehn Jahre alten Werken läßt sich nicht zuletzt etwa erfahren, was vom idealistischen Harmonieglauben in der Musik haltbar bleibt – als einem für unwirklich gehaltenen und aus dem allgemeinen Erfahrungsbewußtsein gestrichenen. Die tableauhafte Musik verlangt, es als Unverständliches zu wiederholen. ■