

SWR2 Essay

Ja!

Gedanken zum Verhältnis von Musik und Affirmation

Von Andreas Fervers

Sendung: Montag, 03.05.2021
Redaktion: Lydia Jeschke
Produktion: SWR 2021

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

Sprecher 1: Andreas Fervers
Sprecher 2: Dorothea Gädeke
Sprecher 3: Ullo von Peinen

Sprecher 2:

„DER GROSSE CHOR

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.
Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis.
Viele werden nicht gefragt, und viele
Sind einverstanden mit Falschem. Darum:
Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.’

Bertold Brecht, Der Jasager

Sprecher 1:

Ein buddhistischer Lehrmeister plant eine Wallfahrt in die Berge und sucht in der Hauptstadt einen seiner Schüler auf, um sich zu verabschieden. Der Vater des Jungen ist gestorben, seine Mutter schwer krank. Entgegen dem Wunsch und Rat des Lehrers und der Mutter macht der Junge sich mit auf die Reise, um für seine Mutter zu beten. Als er in den Bergen selbst krank wird, beschließen die Teilnehmer der Expedition, ihn entsprechend einem alten Brauch ins Tal zu werfen und ihn so zu töten. Der Junge erklärt sich einverstanden.

Sprecher 2:

„Wir alle sind tief bewegt und voll Trauer, das ist der Lauf dieser Welt des Leides. Hier aber geht es vor allem um das Große Gesetz. Im Angesicht der Götter gibt es keine Freiheit. Wir müssen ihn dem Brauch des Tales unterwerfen. *Sie erheben sich gemeinsam und richten ihre Blicke fest auf den Knaben.*’

Tanikô, oder ‚Der Wurf ins Tal‘, vermutlich 15. Jahrhundert. Aus dem Japanischen von Johannes Sembritzki.

Sprecher 1:

Für eine Schulooper, die zunächst den Titel ‚Das Lehrstück vom Jasager‘ trägt, nutzt Brecht ein klassisches, stark kultisch und rituell geprägtes Stück des japanischen Nô-Theaters als Vorlage. Es geht um das Verhältnis des leidenden Individuums zur Gemeinschaft und zu deren tradierten Regeln, zu Sitte, Brauchtum und Gesetz. In einer ersten Fassung bleiben Haltung und Aussage des Stückes aber so unklar und missverständlich, dass Brecht sich nach Diskussionen mit Schülern und Freunden sowie nach erheblicher Kritik seitens der Presse zu

einer Umarbeitung entschließt. Als Konsequenz stellt er nun zwei sehr ähnliche Versionen der Geschichte nebeneinander, die einander ergänzen und die er als eine Einheit konzipiert, – eine, in der der Junge sein Einverständnis wie im klassischen Stück erteilt, die andere, in der er es verweigert und gemeinsam mit den anderen Teilnehmern der Wallfahrt den Weg der individuellen Vernunft geht. ‚Der Jasager und der Neinsager‘ – ein seltsam strenges, statisches, in seiner holzschnittartigen Kargheit irritierendes Nebeneinander zweier fast gleicher Mythen, deren stilistische Nähe zueinander fast übersehen lässt, wie gegensätzlich ihre Grundaussagen sind.

Es ist frappant, dass Brecht allen seinen Fassungen ein und denselben Eingangschor voranstellt. Im Original existiert er nicht, und seltsamerweise singt er damit auch zu Beginn des Neinsagers ein Loblied auf die Fähigkeit zum Einverständnis. Dieser zeichnet sich ja gerade dadurch aus, dass er das Einverständnis, das von ihm erwartet wird, verweigert. Wer spricht hier, durch die Stimme des Chores: Brecht? Eine allwissende, vermittelnde, aber auch distanzierende Instanz, wie in der klassischen Tragödie? Um welches Einverständnis geht es, von wem, womit, warum, unter welchen Bedingungen? Für Brecht scheint das Entscheidende der Lernvorgang zu sein, da richtiges Einverständnis misslingen kann, aus ganz unterschiedlichen Gründen. Jenseits einer pauschalen Forderung nach Einverständnis ist es in der Realität immer schwierig, eine der Sache angemessene Form und ein entsprechendes Maß zu finden.

Sprecher 3 (neue Version!):

‚DER GROSSE CHOR

Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.
Viele sagen ja, und doch ist da kein Einverständnis.
Viele werden nicht gefragt, und viele
Sind einverstanden mit Falschem. Darum:
Wichtig zu lernen vor allem ist Einverständnis.‘

Musikbsp.1: (Scelsi, Pranam I, ab ca 2‘ ausblenden)

Sprecher 2:

‚mag der himmel blau sein; ja
(vorüber hageln, regnen, schneien)
Blauer als der blick dir blieb,

sind frühlingshimmel nein

mögen herzen treu sein; ja
(nachts und tags in glück und pein)
treuer als das herz dir lieb,
kein herz wächst kein

neu mag alles nun sein; ja
(neu wie der april zur tür herein)
So neu wie tausend küsse gib,
soll nun nie sein'

Edward Estlin Cummings, skies may be blue

Sprecher 1:

Ein Liebesgedicht. Als solches hat es einen quasi unausweichlichen Hang zum Einverständnis, zum Bejahen, zum Affirmativen. Wie mit zufälligen Tupfern, nebenbei, spannt Cummings einen assoziativen Raum auf: Der Frühlingshimmel, Hagel, Regen, Schnee, ein Blick, das Hallo des April. Vielleicht sind sie blau oder treu oder neu. Eigentlich fragt man es sich nicht, aber es gibt auch keinen Anlass, daran zu zweifeln. Man nimmt sie hin, wie der Dichter sie besingt. Auch von Vorstellungen und Begriffen zu Zeit und Vergänglichkeit ist die Rede, vom Vorüber, dem Tag und der Nacht, dem Wachsen, der Treue. Vor allem aber, in der letzten Strophe, auf die sich final alles fokussiert und zuspitzt, vom Moment, dem Nun. All dies bleibt aber letztlich blass, steht ganz unvermittelt im Raum. Denn Intensität und Farbe entstehen erst angesichts der geliebten Augen, wirkliche Gegenwart nur in tausend Küssen.

Mehr Bejahung geht fast nicht. Aber dieses Gedicht ist widerspenstig, auf eine irritierende, gebrochene Art sowohl hochromantisch als auch ultramodern. Drei parallel gebaute vierzeilige Strophen werden eingerahmt von ja und nein, ja und kein, ja und nie – der Versuch der Blockade des Jasagens, das sich letztlich vernehmlich, fast jubilierend durchsetzt, wird von Strophe zu Strophe immer umfassender. Diese spannungsreiche antithetische Konstruktion bindet den emotionalen Impuls ein, verbirgt ihn beinahe in seiner Umklammerung. Im Hintergrund deutet sich eine wirkliche Welt nur schemenhaft, eher undeutlich, immer als ‚mag sein‘ an. Mit wenigen leichten Strichen wird sie skizziert, zu ihr gehört die Dauer genauso wie der Moment, das Glück wie die Pein, das Ja wie das Nein.

Selbst mit dem Weil, dem Warum, dem Falls kann man sich einverstanden zeigen, auch wenn - oder gerade dann, wenn? - die Sprache und die Logik ein wenig durcheinander geraten.

Affirmation nicht laut und auftrumpfend, sondern als stilles, federleichtes Vielleicht, mit einem hintergründig querständigen ‚Ja‘ als Schlusspunkt.

Sprecher 2:

‚wär ich so froh

wie eine Lerche lebt
die leicht den Leib

aus allem Dunkel hebt

schwingt ihr warum

weit hinters weil
und singt ein falls

von Tag zu Ja‘

Edward Estlin Cummings, *May I Be Gay*

Musikbsp.2: Joh. Brahms, *Guten Abend, gute Nacht*, 1. Strophe, 54“ (ca 3‘ total)

Sprecher 3:

‚Affirmativ: bejahend, bekräftigend, bestätigend, billigend, gutheißen, zustimmend‘

Duden, *Das Synonymwörterbuch*

Sprecher 1:

Eine einfache Aufzählung sinnverwandter Wörter.

Affirmation ist ein Begriff, der vor allem eine innere Disposition in einem Kommunikationsprozess beschreibt, möglicherweise darüber hinaus auch gewisse Handlungs- oder Deutungsmuster, die daraus resultieren. Im Einzelfall ist es oft schwer zu unterscheiden, wo der Unterschied oder die Grenze liegt zur Empathie, zu Identifikation oder Einfühlung, oder ganz einfach zu einer positiven Grundeinstellung. Deshalb ist mit einer Definition der Bedeutung wenig gesagt, entscheidend ist der Prozess, der entsteht: Unter welchen Bedingungen, wann, warum, wodurch zeigt sich eine affirmative Haltung, welche Form nimmt sie an, von wem kommt der Impuls dazu und worauf genau bezieht er sich, welche Erwartungen binden sich daran? Und es steht auch die Frage im Raum, ob ein gewisses Maß

an Affirmation in einer so vielschichtigen Kommunikationssituation, wie die Kunst sie mitbringt, nicht unabdingbar ist. Geht es hier nicht immer eine stimmige Balance aus Affirmation, kritisch-rationaler Perspektive und Abgrenzung, damit sowohl Verständnis als auch eine Art lustvoller Empathie hergestellt wird?

Sprecher 2:

„Auf einer etwas höheren und freieren Stelle blieb der Großvater stehen, und sagte: „So, da warten wir ein wenig.“ Er wendete sich um, und nachdem wir uns von der Bewegung des Aufwärtsgehen ein wenig ausgeatmet hatten, hob er seinen Stock empor, und zeigte auf einen entfernten mächtigen Waldrücken in der Richtung, aus der wir gekommen waren, und fragte: „Kannst du mir sagen, was das dort ist?“

„Ja, Großvater“ antwortete ich, „das ist die Alpe, auf welcher sich im Sommer eine Viehherde befindet, die im Herbst wieder herabgetrieben wird.“

„Und was ist das, das sich weiter vorwärts von der Alpe befindet?“ fragte er wieder.

„Das ist der Hüttenwald“ antwortete ich.

“Und rechts von der Alpe und dem Hüttenwalde?“

„Das ist der Philippgeorgsberg.“

„Und rechts von dem Phillipgeorgsberge?“

„Das ist der Seewald, in welchem sich das dunkle und tiefe Seewasser befindet.“

...

Aber das, was Stifter da geschrieben hat, das waren ganz andere Worte als diejenigen, die ich zuvor zu mir selbst gesprochen hatte. Und rechts von dem Berg und wieder rechts von dem Wald und wieder rechts. Und die Alpe, auf welcher sich im Sommer eine Viehherde befindet, die im Herbst wieder herabgetrieben wird. Das ist wohl eine ganz charakterlose Alpe, im Winter ist sie sogar noch zeichenloser als im Sommer, im Winter, da ist sie eine Alpe ohne Herde. In dieser Landschaft befindet sich Seewasser und befindet sich etwas vor der Alpe und befindet sich Vieh. Auf eine Allerweltsalpe fast sehen da der Großvater und der Enkel herab, nichts ist besonders, nichts ist typisch, gerade nur die Einwohner der näheren Umgebung hätten Bescheid wissen können bei diesem Gespräch, für jeden anderen ist es bloß ein ‚und rechts und rechts und rechts‘.

Das sind heldenlose Wörter. Was kann man mit solchen Wörtern tun? Das ist leicht zu beantworten. Aus ihnen wird eine Landschaft, das heißt etwas Großes mit weiten

Zwischenräumen und vielem Schweigen und einer Unbestimmtheit. Großvater und Enkel schauen in ein charakterloses Böhmisches und zugleich in alle Welt. In alle Welt schaut man nur, und die ganze Welt hat man nur, wenn man Allerweltsworte spricht.'

Peter Waterhouse, Das Wort

Sprecher 1:

Diese Reaktion auf den Text von Stifter kommt nicht von einem Einwohner der näheren Umgebung, sie gibt nicht vor, Bescheid zu wissen: Eine zunächst fast stammelnde, echoartige Wiederholung dessen, was schon bei Stifter immer wiederholt wird. Die Fragen des Großvaters erwarten Bestätigung, und der Enkel liefert sie, Beobachtung für Beobachtung. Zu diesen gesellen sich die Bestätigungen und Wiederholungen von Peter Waterhouse, er fragt nicht, wundert sich allenfalls über die Ereignislosigkeit des Textes, seinen Allerweltscharakter, der den Allerweltscharakter der Landschaft wiederholt. Damit überhöht er den affirmativen Charakter der Erzählung zunächst noch einmal und treibt ihn auf die Spitze.

Aber dann fasst er auch zusammen, beinahe als würde er sich die Augen reiben: Heldenlose Wörter – wozu? Die Antwort scheint paradox, weil sie so gar nichts mit dem gängigen Begriff von Affirmation zu tun hat, der ja oft die Pose, manchmal sogar auch das Heldenhafte sucht: Das Jasagen zur Schweigsamkeit der Landschaft, das Einverstandensein mit ihrer Unbestimmtheit und ihrer normalen Alltäglichkeit dient nicht der Sinnstiftung, es schafft nur Raum, für die Wahrnehmung von Wirklichkeit. Hier drängt sich nichts in den Vordergrund, was Affirmation für sich reklamiert, und gerade dies ermöglicht Einverständnis. Verstehen hat hier nichts mit Erklärungen, mit Bemühung und Logik zu tun, eher mit dem Erfassen und Zulassen von Realität. Und diese kann auch erschütternd oder grausam sein, eine Wirklichkeit, die man lieber nicht hätte, wie sie ist, bei der man aber nicht mehr nach dem Einverständnis gefragt wird.

Sprecher 2:

„Mit seinen Fragen an den Enkel - und rechts? und rechts? und rechts? -, mit den wenigen und kargen Fragen für eine weit ausgebreitete Landschaft gelingt dem Großvater ohne Mühe die Erzeugung der Durchlässigkeit. Das ist keine Durchlässigkeit für den Sinn, sondern eine Durchlässigkeit für Wirklichkeiten, der Großvater hat, auf der Kuppe, dem Enkel fast solche

Durchlässigkeit gezeigt und gegeben, daß die Toten dort gehen könnten, fast die ganze Gemeinschaft des unweit südlich später erbauten Lagers Mauthausen.'

Peter Waterhouse, Das Wort

Sprecher 1:

Man kann Stifter auch ganz anders lesen, aus der Distanz heraus, mit weniger Empathie und einem explizit kritischen Blick auf Inhalte und Stil seiner Texte. Man kann den historischen und gesellschaftlichen Kontext einbeziehen, die Rolle thematisieren, die er für seine Leser und seine Anhänger spielt. Aus einer solchen Perspektive heraus macht eine affirmative Haltung wenig Sinn. Hier dominiert das Fragen, die kritische Konfrontation mit eigenen philosophischen Positionen, die Suche nach den inneren Widersprüchen, die die Welt, die Gesellschaft und die Kunst zwangsläufig prägen.

Sprecher 3:

„Ein Modell des Wahrheitsgehalts eines in seinen Intentionen durchaus ideologischen oeuvres ist Stifter. Ideologisch sind nicht nur die konservativ-restaurativen Stoffe und das *fabula docet*, sondern auch die objektivistische Formgebarung, welche mikrologisch zarte Empirie, ein sinnvoll richtiges Leben, von dem sich erzählen ließe, suggeriert. Darum wurde Stifter zum Abgott eines edel-retrospektiven Bürgertums. Die Schichten, die ihm seine halb esoterische Popularität verschafften, blättern ab. Damit jedoch ist nicht das letzte Wort über ihn gesagt, Versöhntheit und Versöhnlichkeit zumal seiner Spätphase sind outriert. Objektivität erstarrt zur Maske, beschworenes Leben wird zum abweisenden Ritual. Durch die Exzentrizität des Mittleren schimmert das verschwiegene und verleugnete Leid des entfremdeten Subjekts hindurch und die Unversöhntheit des Zustands. Blaß und fahl ist das Licht über seiner reifen Prosa, als wäre sie allergisch gegen das Glück der Farbe; sie wird gleichsam zur Graphik reduziert durch den Ausschluß des Störenden und Ungebärdigen einer sozialen Realität, die mit der Gesinnung des Dichters so unvereinbar ist wie mit dem epischen Apriori, das er krampfhaft von Goethe übernahm.'"

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie

Sprecher 1:

Wie und wo läuft in der Musik die Grenze zur Affirmation? Wie weit kann sie aus sich heraus, ohne die Hilfe eines Textes, Einverständnis und Bejahung kundtun oder auch für sich reklamieren? Wodurch wirbt sie um Identifikation und Zustimmung bei Hörer, Publikum und Konsument? In den verschiedenen musikalischen Genres spielt Affirmation eine durchaus sehr unterschiedliche Rolle, für manche von ihnen ist sie geradezu unabdingbar: Hymnen, Märsche, Volks- und Tanzmusik. Ein distanzierter, vielleicht sogar kritischer Umgang mit solchen Genres wird deren Anliegen in der Regel nicht gerecht.

Über den Bereich des Stils hinaus ist es aber auch die Frage, ob nicht alle Musik grundsätzlich affirmative Elemente oder Aspekte beinhaltet. Bestimmte Parameter wie Rhythmus und Bewegung sind nur ganz direkt und physisch nachvollziehbar, wenn dies auch mehr oder weniger bewusst stattfinden kann. Man muss nicht mögen, was man hört, man muss sich der Musik noch nicht einmal bewusst widmen oder sie gar verstehen. Aber berühren, im Sinne von Resonanz, kann sie wohl nur, wenn man sie in einem Mindestmaß mitvollzieht, sich quasi auf sie einschwingt. Ist mit einem solch grundlegenden Mitgehen die Schwelle zur Affirmation schon erreicht?

Musikbsp.3, B. Smetana, Die Moldau, ab ca. 1'50" ausblenden (ca 4'50" total)

Sprecher 1:

Es gibt einen alten Streit, der im Wesentlichen nicht von den Musikschaffenden, sondern zwischen Musikwissenschaftlern, Ästhetikern und Philosophen ausgefochten wurde: Stellt Musik etwas Nicht-Musikalisches dar, ein ihr Äußeres, wie abstrakt dieses auch sei? Bezieht sie sich also mehr oder weniger explizit und mehr oder weniger bewusst auf eine Art Vorlage - Gefühlswelten, gedankliche oder sprachliche Gebilde, dramatische Szenen, Landschaften? Hier läge im Kern schon so etwas wie Affirmation vor, denn die Musik selbst verbindet sich ja quasi empathisch mit einem ihr Äußerlichen. Oder macht sie allein aus sich heraus Sinn, wie es das Gegenkonzept suggeriert, nur aus dem Spiel ihrer Klänge und Rhythmen? Assoziationen und Fantasien könnten zwar auch entstehen, werden aber letztlich doch unabhängig von der Musik gesehen, wären sozusagen eine mehr oder weniger private Angelegenheit des Hörers. Man hat diese beiden gegensätzlichen modellhaften Entwürfe in der Musikgeschichte auf das Gegensatzpaar ‚Programm Musik‘ und ‚absolute Musik‘ zugespitzt.

Sprecher 3:

„Keine Kunst ist so absolut wie die Musik, keine in anderer Hinsicht so wenig selbständige, abgeschlossene, scharfumgrenzte Gestalt. Allenthalben mitbeteiligt, begleitet sie anschiessam Worte und Handlungen und dient als Rahmen, Klangkulisse, raumfüllende Klangatmosphäre, in Cafés wie in Kirchen. Geduldig läßt sie sich zu den verschiedensten Zwecken des Lebens gebrauchen: als Genuß-, Anregungs-, Betäubungs-, Rauschmittel usw. Ihr eigenständiges Dasein im Sinne Hanslicks ist, historisch und soziologisch gesehen, nicht Norm, sondern seltener Sonderfall. Erstaunlich spät hat sich das »Tonwerk« vollausgeprägt, viel später noch der Werk-Objektivismus und »Dienst am Werk«. Im undifferenzierten Eindruck des Laien wie früherer Zeiten hebt es sich wenig von Wirkung und Ausführung ab. Man erlebt nicht so sehr selbständige Gegen-Stände als eine Kraft, die in einen eindringt, in die Glieder, ins Blut, ins Herz geht. Magie, Ethos- und Affektlehren fassen Musik als Wirkung, nicht als Werk, als etwas, das in Schwung, Stimmung, Haltung versetzt, Leidenschaften erregt ... Wieviel bunte Wirklichkeit hat Mozart »realistisch« dargestellt! Seine Opern, die Lieder Schuberts, das Werk Mussorgskijs sind tönende Weltbilder...

Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Stichwort Absolute Musik

Musikbsp.4: Mussorgsky/Ravel, Ballett der Küken in ihren Eierschalen, 1'12" (ca 6' total)

Sprecher 1:

Affirmation, vor allem auch, wenn sie im Kontext von Kunst spürbar wird, ist besonders in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg in Verruf geraten. Die Frankfurter Schule hat damals, in der Nachfolge von Marx und Hegel, die Rolle der Kunst in der kapitalistischen Gesellschaft in den Blick genommen, Adorno und Horkheimer in ihrem 1944 erschienenen Buch ‚Dialektik der Aufklärung‘, und darin in dem Kapitel ‚Kulturindustrie - Aufklärung als Massenbetrug‘. Die Autoren entwickeln hierin die These, dass Kunst unter den herrschenden Bedingungen ihre ursprüngliche Autonomie verliert und zur reinen Ware verkommt. Über allem steht der Zwang der Ideologie und des Konsums. Das emanzipatorische und kritische Moment, das der Kunst ursprünglich eigen ist, weicht dem ausschließlich wirtschaftlichen Nutzen. Unterhaltung oder gar Amusement stehen unter den Bedingungen des Spätkapitalismus quasi unter einem permanenten Generalverdacht, der insbesondere für Adorno explizit auch moderne und tendenziell urbane Kunstformen wie Jazz und den Film betrifft.

Solange die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Bedingungen so sind, wie sie sind, ist Affirmation für Adorno und Horkheimer lediglich Voraussetzung und Mittel, um wirtschaftlichen Erfolg zu erzielen. Sie ist im Konsumdenken gefangen, Zeichen und Ausdruck für Begehrlichkeiten - und für Taubheit gegenüber der eigentlichen Stimme der Kunst. Nichtsdestoweniger bleibt der Begriff vor allem in Adornos dialektischem Denken sehr zentral, aber auch äußerst vielschichtig. So unerträglich Affirmation ist, wenn sie sich im Amusement manifestiert, so unabdingbar gehört sie eigentlich zum innersten Wesen der Kunst.

Sprecher 3:

„Kunstwerke begeben sich hinaus aus der empirischen Welt und bringen eine dieser entgegengesetzten eigenen Wesens hervor, so als ob auch dieses ein Seiendes wäre. Damit tendieren sie a priori, mögen sie noch so tragisch sich aufführen, zur Affirmation. Die Clichés von dem versöhnenden Abglanz, der von der Kunst über die Realität sich verbreite, sind widerlich nur, weil sie den emphatischen Begriff von Kunst durch deren bourgeoise Zurüstung parodieren und sie unter die trostspendenden Sonntagsveranstaltungen einreihen.

...

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie

Sprecher 1:

Was, wenn der Kunstbegriff selbst obsolet wird, Standpunkte nicht mehr wahr, sondern allenfalls mehr oder weniger plausibel sind, im Grunde aber völlig relativ? Wenn sowohl die Grenzen der Kunst, aber auch die einzelner Werke durchlässig und porös werden, während gleichzeitig eine allgegenwärtige Ästhetisierung der Umwelt und des Alltags stattfindet? Begriffe wie richtiges und falsches Bewusstsein haben mit dem Aufkommen der Postmoderne in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Plausibilität verloren. Die Moderne der Nachkriegszeit konnte sich mit der Verweigerung der Idylle noch darauf berufen, sich quasi ex negativo auf eine Tradition zu beziehen. Der Bruch war nicht nur hör- und erlebbar, sondern auch durchaus lustvoll, war begleitet von einer Aufbruchstimmung und dem Grundgefühl der Innovation. Jeglicher Anklang an traditionelle Idiome rückte die Kunst damals als falsches Idyll in eine gefährliche Nähe zum Kitsch. Dabei wirkten die Tabus, die nicht nur einen starken Hang zur Verweigerung hatten und zur Abgrenzung neigten, durchaus eine Zeit lang stilbildend.

Die Postmoderne hat hier eine 180°-Wendung gebracht. Tabus wurden suspendiert, die Idylle in einer gebrochenen, ironischen Form neu thematisiert. Gleichzeitig lösten sich aber auch Referenzsysteme auf, auf die die klassische Moderne sich weitgehend noch bezogen hatte: In der Kunst der Bildbegriff, in der Musik die Vorstellung von Werk und Form, in der Literatur das Verständnis eines eindeutigen und benennbaren Sinns.

Inwieweit hat es die Perspektive auf das Phänomen der Affirmation verändert, wenn die Allgegenwart und Pluralität von gleichbedeutenden und als gleichwertig angesehenen Stilen akzeptiert ist? Schwingt nicht schon in dem der Postmoderne zugeschriebenen Ausdruck ‚anything goes‘ eine ganz andere, eher unspezifische und pauschale, wenig exklusive Form der Bejahung mit?

Sprecher 3:

„Nachdem die (modernistische) Moderne das Idyll nur deshalb nicht brach, weil sie es gar nicht erst zuließ, kehrten mit der Postmoderne und ihren Begehrlichkeiten in Richtung neuerliche Akzeptanz des Regionalen, gar des Brauchtums, des Zierrats, entfernt sogar der Esoterik auch nahezu idyllische Konstellationen zurück, die zu brechen dann zum guten (wenn auch eigentlich alt-modernen) Ton gehörte: der gar nicht so lustige Clown, das Diminutiv-Modellhafte oder Kindliche als das Doppelbödige, das neo-neo-klassizistisch beschworene Arkadien als eigentlich seelenloses Bild von Landschaft, das kunsthandwerklich Biedere als Spießhölle, der exotische Sehnsuchtsort als schale Versuchung, das Heimelige als das Unheimliche. In all diesen Figuren bekundet sich unfreiwillig die Suche der Idyllbrecher nach einem eigenen Idyll freilich ganz anderer Art, nämlich jenem, dem eine intellektuelle Nostalgie nachschwelgt: In diesem Idyll insistiert man noch auf klarem Frontverlauf zwischen Aufgeklärtheit und Refugien ›falschen Bewusstseins‹.“

Christian Janecke, Maschen der Kunst. ‚Idyllbrechung‘.

Musikbsp.5: Gérard Pesson, Rebus. Ca 1'32, total ca 7'35"

Sprecher 3:

„An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des

Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches*; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.'

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik

Sprecher 1:

Gesichts- und Hörsinn unterscheiden sich fundamental in ihrer Struktur. Die Wissenschaft hat diese Sinne seit Jahrhunderten erforscht und die Unterschiedlichkeit ihres Charakters beschrieben: Die Bedingungen, unter denen visuelle und auditive Signale ausgesendet und aufgenommen werden, den Vorgang ihrer Verarbeitung, die unterschiedliche Art und Weise, wie sie interpretiert werden. Dabei haben die verschiedenen Zweige der Wissenschaft – Biologie, Neurologie, Psychologie, Kommunikationsforschung – sehr unterschiedliche Aspekte aus ihrem jeweiligen Blickwinkel und mit den entsprechenden Fragestellungen beigetragen. Es liegt von dort her also sehr nahe, dass gewisse emotionale Grunddispositionen wie Affirmation sich in verschiedenen Kunstformen wie Musik, Malerei, Theater, Literatur ganz unterschiedlich äußern und auswirken, denn sie fordern die Sinne in ganz verschiedener Weise und sind ihnen unterschiedlich nah.

Nietzsche ordnet sehr direkt zu. Apollon, als Gott des Lichtes, des Frühlings, der Mäßigung und der Weissagung sieht er als Gott der bildenden Kunst, überhaupt alles Bildhaften, auch des Traums und des schönen Scheins. Auf der anderen Seite Dionysos, der jüngste der großen Götter Griechenlands, Gott des Weines, der Fruchtbarkeit und Ekstase - der Musik, dem Rausch und der Lust, dem unterschwellig Strömenden verbunden.

Sprecher 3:

„Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veittänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es giebt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von „Volkskrankheiten“, spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre „Gesundheit“ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.“

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik

Sprecher 1:

Nietzsche zeichnet mit dieser Charakterisierung des Dionysischen ein Bild, das einer gängigen Vorstellung von Affirmation sehr nahe kommt, wenn hier auch in einer extremen Ausprägung: Nähe zu Natur und Instinkt, Betonung des rauschhaft Lustvollen, Verlust des Subjektiven, des Ich, bis hin zur Selbstvergessenheit. Und es macht auch einen gewissen Sinn, hier eine große Nähe zur Musik zu sehen, denn diese erlebt man meist zu allererst intuitiv. Nicht umsonst gilt sie oftmals als die Kunst mit der größten Nähe zum Gefühl; und gerade Gelegenheiten, bei denen sie nicht explizit vorgetragen wird wie im Konzertsaal, geben davon Zeugnis: Im Film, beim Betreten einer Bar, im Wartesaal des Flughafens.

Es bleibt aber die Frage, ob die Trennung dieser beiden Charakter-Typen und ihre Zuordnung zu künstlerischen Genres und menschlichen Sinnen nicht allzu rigoros ist. Es gibt viele Wege, Charaktere im Sinne von Typen zu ordnen: Die klassischen vier Temperamente -Sanguiniker, Melancholiker, Choleriker und Phlegmatiker; Gegensatzpaare wie introvertiert und extrovertiert, männlich und weiblich, aktiv und reaktiv, sinnlich und rational. All dies kann in jedem künstlerischen Genre seinen Niederschlag auf seine spezifische Art finden, denn es sind Menschen, zu bestimmten Zeiten und Epochen, konkrete Personen mit einer Herkunft, einem Wesen, die sich in der Kunst oder durch sie äußern. Auch ein Bild kann lustvoll und rauschhaft

sein, sehr unmittelbar um Affirmation werben. Macht davon – im Bereich des Kommerziellen - die Werbung nicht ausgiebig Gebrauch? Und andererseits transportiert auch Musik starke Bilder und Symbole, die vor dem inneren Auge des Hörers entstehen.

Musikbsp. 6; C. Orff, Carmina Burana 'Veni, veni, venias' (1') (total 8'35")

Sprecher 2:

"Schon war ich auf der letzten Seite des Andantino, als hie und da ein Flüstern aus dem Saale mir zwischen meine Töne drang. Ich erschrak: sie hörten nicht! Das lag an mir; am Mozart konnte es nicht liegen! – – Mit einem Gefühl von Unbehagen begann ich das Allegro der Sonate; um so mehr, da ich eine Stelle im zweiten Teile besonders hatte üben müssen. Aber ich beruhigte mich; es gab ja Menschen, denen nur Trompetenmusik verständlich war; was gingen sie mich an! Nur eines störte mich; der dicke Schulrektor war während meines Spieles mir immer näher auf den Leib gerückt. Er konnte allerlei böse Absichten hegen; er wollte vielleicht die Lichter putzen, wobei die große messingene Lichtschere auf die Tasten fallen konnte, oder gar mir die Notenblätter umwenden, was ich durchaus von keinem andern leiden konnte! Ich eilte mich, die zweite Blattseite herunterzuspielen, damit nur seine dicke Hand mir nicht zu früh in meine Noten griffe. Das half; der Rektor blieb wie gebannt auf seinem Platze stehen; schon hatte ich umgeschlagen und spielte ganz mutig auf die heikle Stelle los; – da hörte ich unten die Tür des Saales knarren und konnte nicht umhin, zu sehen, wie überall die Köpfe sich nach rückwärts wandten. Wieder wurde geflüstert, und mehr noch als zuvor: – ich wußte nicht weshalb, aber der Atem stand mir still. Da hörte ich neben mir ganz deutlich eine Stimme sagen: ›Aber ich dachte, er käme erst morgen; wie hübsch, daß er heut schon da ist!‹ – Er war also dennoch angekommen! – Es war ein betäubender Schlag, der mich getroffen hatte. – Was konnte ich dem Manne, dem großen Künstler, mit meinem Spiel noch bringen! – Wo dort unten im Saale mochte er jetzt stehen oder sitzen? – Aus all den Hunderten von Gesichtern starrten mich seine Augen an und nun – ich fühlte es – neigte er das Ohr, um jeden meiner Töne aufzufangen. Eine wahre Jagd von Angstgedanken raste durch meinen Kopf; noch ein paar Takte versuchten es meine plötzlich wie gelähmten Finger; dann überfiel mich eine ratlose Gleichgültigkeit, zugleich eine seltsame Entrückung in längst vergangene Zustände. Mir war auf einmal, als stehe das Klavier auf seinem alten Platz im elterlichen Wohnzimmer; auch

mein Vater stand plötzlich neben mir; und statt in die Tasten griff ich nach seiner Schattenhand."

Theodor Storm, Ein stiller Musikant

Sprecher 1:

„Es gab ja Menschen, denen nur Trompetenmusik verständlich war“. Dieser Klavierspieler ist sensibel, gerne würde er diese Sensibilität auch zeigen. Aber er leidet – unter der Unruhe im Publikum, unter der Aufdringlichkeit des dicken Schuldirektors, unter der verspäteten, störenden Ankunft der Koryphäe. Vor allem leidet er aber an sich selbst, an seiner Scham vor dem Auftritt, seinen Halluzinationen, an den Erinnerungen an seine unbewältigte Kindheit, die ihn lähmen, an seiner Unfähigkeit, die Freude an der Musik, die er in seiner Studierstube empfinden kann, auch öffentlich zu zeigen. Übermächtig wird der Druck, der auf ihm lastet, an ein Einverständnis mit der Situation oder gar an eine freudige Bejahung Auftritts ist nicht zu denken.

Wie in allen darstellenden Künsten ist die Kommunikationssituation in der Musik komplex. Statt eines fertigen Objektes, das man betrachten oder anhören kann, gibt es zunächst ein Werk, das erst noch in einer Aufführung realisiert werden muss. Musiker – genauso wie Schauspieler oder Tänzer - müssen in jedem Moment, ohne Wenn und Aber, präsent sein, virtuose Schwierigkeiten souverän und spielerisch meistern, jedes noch so winzige Detail darstellen, ohne den Blick und das Gefühl für den Zusammenhang zu verlieren. Wie sollte das funktionieren, ohne dass sie sich mit ihrer ganzen künstlerischen Erfahrung und Kompetenz der Darstellung widmen - ein Vorgang, zu dem auch immer eine affirmative Haltung gehören muss, wenn die Aufführung nicht wie im Falle des stillen Musikanten scheitern soll. Diese Momente von Affirmation gehören bei allen Beteiligten integral dazu: Beim Komponisten, der seine Intentionen in einem aufwendigen Schreibprozess zu fassen versucht und sie letztlich, im Medium der Schrift, als Werk formuliert; beim Interpreten, der seine Aufgabe in einem langwierigen Prozess der Aneignung und Übung erledigen muss; und in einem weiteren Sinn auch beim Publikum, das mit dem Hören und Zuhören einen Weg mitgeht. Keine dieser Aufgaben kann man angemessen bewältigen, ohne dass ein Minimum an Affirmation beteiligt ist. Nicht nur Aufführungen können daneben gehen, es gibt auch Schreibhemmungen bei Komponisten und auf der Seite des Publikums Missverständnisse, Langeweile und Unmut.

Sprecher 3:

„Die Psychologie des Witzes erklärt teilweise auch, warum es so schwer ist, Kafka zu lehren. Bekanntlich kann man einen Witz blitzschnell seines eigentümlichen Zaubers berauben, indem man ihn erklärt – und beispielsweise ausführt, dass Lou Castello den Eigennamen *Who* mit dem Fragepronomen *who* verwechselt und so. Und bekanntlich meldet sich eine seltsame Abneigung gegen solche Erläuterungen, wir sind weniger gelangweilt, als dass wir uns ärgern, als würde jemand über etwas lästern, das uns heilig ist. Ungefähr so fühlt sich ein Dozent, der mit seinen Leuten im Grundstudium eine Erzählung von Kafka durchkaut – grafische Darstellung des Plots, Decodierung der Symbole, Herauspräparieren der Themen usw. Kafka würde natürlich als Erster die Ironie darin spüren, einen solchen hocheffizienten Analyseapparat mit seinen Kurzgeschichten zu füttern – es ist das literaturwissenschaftliche Pendant des Verfahrens, Blätter auszuzupfen, zu mörsern und den Brei einer Spektrometrie zu unterziehen, um herauszufinden, warum eine Rose so lieblich duftet.“

David Foster Wallace, Ein paar Bemerkungen zu Kafkas Komik, wahrscheinlich ein paar zu viel

Sprecher 1:

Die Schrift macht es möglich: Das Sezieren des Textes, die Enthüllung seiner Strukturen, die Analyse seiner Logik und Stimmigkeit. Analytische Verfahren und Methoden verändern den Blick auf das Werk. Das kann man weit treiben, so weit, dass der Rückweg zur Emotion, zur sinnlichen Unmittelbarkeit schwierig ist, dass es im wahrsten Sinne des Wortes witzlos wird. Aber es entstehen ganz eigene, spezifische Voraussetzungen für Kommunikations- und Lernprozesse. Nicht nur Schriftsteller und Philosophen, auch Komponisten eignen sich ihr Handwerk neben dem eigenen Schreiben in erster Linie über das Studium fremder Texte an. Dies ist einer der Gründe für die Eigendynamik, die die Schriftkultur über Jahrhunderte entfaltet hat, als sprachliche und als musikalische.

Die Schrift ist ein möglicher, auch ein sehr starker Gegenpol zur Affirmation. Sie ist eher der Dauer verpflichtet als dem Moment; der Blick auf den Text schafft Distanz, vertagt quasi die Frage nach Sinnlichkeit und Affirmation; sie schafft Raum und Zeit, und damit Freiheit für Um- und Abwege. Intentionen, Emotionen, Charaktere aller Art und möglicherweise voller Widersprüchlichkeit fließen schon im Schreibprozess ein, aber nicht unmittelbar, sondern medial vermittelt. Musik schreiben und Musik spielen haben beide ein sehr eigenes,

spezifisches Verhältnis zur Affirmation: Unmittelbarkeit wird auf ganz verschiedenen Wegen entwickelt und gefunden.

Schriftsysteme sind keineswegs unabdingbar für die Entwicklung von hochdifferenzierten Musikstilen, der Jazz, klassische indische Musik, Sufi-Zeremonien wären nur einige Gegenbeispiele. Aber die grundsätzliche Kommunikationssituation ist anders bei improvisierter Musik, auch bei solcher mit rituellem Charakter. Ähnliches gilt für die Realisierung von Konzepten oder für Performances und Installationen. Oftmals gelten diese Musikgenres als sinnlicher und unmittelbarer als komponierte Musik. Aber auch hier kann man darüber nachdenken, was die Stimmigkeit des Bildes ausmacht und welche Rolle Affirmation spielt. Mehr oder weniger offensichtlich, mehr oder weniger spürbar wird sie immer beteiligt sein: Warum sollte man sich mit Kunst befassen, wenn nicht Genuss, Sinnlichkeit und Leidenschaft dazu gehören, auch wenn mancher Weg zunächst steinig erscheint und manches schlichte Glück in weiter Ferne?

Musikbsp. 7: L. v. Beethoven, Quartett op. 135, 4. Satz Der schwer gefasste Entschluss, („Es muss sein“), Anfang (1‘48“, total ca 10‘25“).

Sprecher 2:

„So kämpfen ohne Unterlaß Wogen auf der Oberfläche des Meeres, während die unteren Schichten des Wassers in tiefem Frieden verharren. Rennen und stoßen gegeneinander und suchen ihr Gleichgewicht. Ein leichter, weißer, lustiger Schaum folgt ihren wechselnden Linien. Die zurückfließende Flut läßt diesen Schaum auf dem Sande des Ufers zurück. Ein Kind, das in der Nähe spielt, kommt und sammelt sich eine Hand voll und wundert sich, wenn es im nächsten Augenblick nur wenige Wassertropfen in der hohlen Hand hat, die aber viel salziger, viel bitterer sind als das Wasser der Welle, die den Schaum mit sich führte. Das Lachen entsteht ganz so wie dieser Schaum. Es meldet alle leichten Revolten auf der Oberfläche des sozialen Lebens. Es zeichnet im Nu die beweglichen Figuren dieser Erschütterung nach. Und auch salzhaltig ist es, und es schäumt und ist lustig wie Schaum. Und der Philosoph, der ein paar Tropfen sammelt, um zu kosten, mag wohl bisweilen in einer kleinen Menge dieses Stoffes sein gut Teil Bitterkeit finden.“

Henri Bergson, Das Lachen

Musikbsp. 8: L. v. Beethoven, Quartett op. 135, 4. Satz Der schwer gefasste Entschluss, („Es muss sein“), Coda (6'20"-27'00"= 40" total ca 11'05")