

SWR2 Essay

## Mehr als tausend Worte?

Bild, Symbol und Geste in der Musik

Von Andreas Fervers

Sendung: Sonntag, 06.02.2022  
Redaktion: Lydia Jeschke  
Produktion: SWR 2022

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter [www.SWR2.de](http://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](http://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](http://www.swr2.de/app)

Sprecher 1: Andreas Fervers  
Sprecher(in) 2: Doris Wolters  
Sprecher 3: Hartmut Stanke  
Technik: Angelika Heubach

Sprecher 1:

Venedig, Via Giuseppe Garibaldi, die ersten warmen Sonnenstrahlen im März. Heitere Wochenendstimmung, geschäftiges, aber sehr entspanntes Treiben. Familien, Kinder, zum Greifen nah; Gespräche, Springen und Lachen, ein Ball auf Stein oder Asphalt, ein Telefon. Ergibt das ein Bild?

O-Ton 1 (Atmo, ca.0'50" – 1'48", schon unter Spr. 1 beginnen. Ende: 'fermati!')

Sprecher 1:

Fermati – halt an. Plötzlich rast der kleine Jacopo mit seinem elektrischen Bobby-Car auf eine weiter entfernt stehende Menschengruppe zu, der Vater will den Crash verhindern. Seine Aufforderung ist unmissverständlich. Ob Jacopo sie in seiner Begeisterung für sein Auto zur Kenntnis nimmt oder ihr gar Folge leistet, steht auf einem anderen Blatt.

Anhalten – ein Verb, das eher sachlich ein Verhalten beschreibt, der Blick richtet sich in erster Linie auf einen äußeren Vorgang. Wenn man innerlich und emotional beteiligt ist, spricht man dagegen auch von ‚innehalten‘. Die Geste des Innehaltens gehört meist zu einer Botschaft, ist oftmals sogar wesentlicher Bestandteil von ihr. Physisch, körperlich kann sich das sehr verschieden äußern, in einem mehr oder weniger konzentrierten Abwarten, in einer Pose, manchmal auch nur in einem Blick oder der Mimik. Charakteristisch für das Innehalten ist, dass es Teil eines rhythmischen Prozesses ist, als Moment, als erlebte Gegenwart, und dass sich mit dieser Geste ein bestimmter Sinn vermittelt, sei er vielleicht auch vage. Wie vieles, was mit Bewegung zu tun hat, versteht man Gesten - auch musikalische - sehr unmittelbar und intuitiv, begrifflich bleiben sie aber schwer zu fassen. Man bedenke die Schwierigkeiten, die es macht, wenn man eine Wendeltreppe nur mit Worten zu beschreiben versucht.

Sprecher 2:

„Hummels heitres lebenskräftiges Bild, die Gesellschaft in einer italienischen Lokanda, ist bekannt worden durch die Berliner Kunstaussstellung im Herbst 1814, auf der es sich befand, Aug' und Gemüt gar vieler erlustigend. –

Eine üppig verwachsene Laube – ein mit Wein und Früchten besetzter Tisch – an demselben zwei italienische Frauen einander gegenüberstehend – die eine singt, die andere spielt Chitarra – zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate, der den Musikdirektor macht. Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment, wenn Signora die Kadenz, in der sie mit himmelwärts gerichtetem Blick begriffen, endigen wird im langen Trillo, dann schlägt er nieder, und die Chitarristin greift keck den Dominanten-Akkord. – Der Abbate ist voll Bewunderung – voll seligen Genusses – und dabei ängstlich gespannt. – Nicht um der Welt willen möchte er den richtigen Niederschlag verpassen. Kaum wagt er zu atmen. Jedem Bienechen, jedem Mücklein möchte er Maul und Flügel verbinden, damit nichts sumse. Um so mehr ist ihm der geschäftige Wirt fatal, der den bestellten Wein gerade jetzt im wichtigsten höchsten Moment herbeiträgt. – Aussicht in einen Laubgang, den glänzende Streiflichter durchbrechen. Dort hält ein Reiter, aus der Lokanda wird ihm ein frischer Trunk aufs Pferd gereicht.-

E.T.A. Hoffmann, Die Fermate, Beginn

#### Sprecher 1:

Ein Szenario, bunt, üppig, wie die anfangs erwähnte Laube. Ein Bild, das Schritt für Schritt vor dem inneren Auge des Lesers Form annimmt. Die Beschreibung enthält aber nicht nur Elemente, die faktisch auf dem Bild zu sehen sind: Sie ist durchsetzt von emotionalen und musikalischen Details, die allenfalls ein Film wiedergeben könnte, aber nicht ein Bild: Das Vorher und Nachher der musikalischen Abläufe; gespannte Erwartung eines Trillers, der Dominant-Akkord der Gitarristin, ein Moment harmonischer Anspannung, die aufgelöst werden müsste. In einer zunächst nicht klar verstehbaren Form sind Erinnerungen, musikalische Erfahrung und unterschwellige Befürchtungen in die Beschreibung verwoben, die dadurch einen stark subjektiv gefärbten und in gewissem Sinn verfließenden Charakter bekommt.

Es geht um ein Bild, das zwei Freunde betrachten. Der eine begeistert sich angesichts der heiteren, von Musik und sinnlicher Lebensfreude geprägten Szenerie; der andere aber versinkt in tiefe Nachdenklichkeit. Es berührt ihn an einem wunden Punkt, weckt Erinnerungen und Assoziationen an ein ähnliches Ereignis in seinem Musikerleben, das ihn nicht nur einmalig getroffen, sondern als Schlüsselerfahrung mit all ihren Konsequenzen auch nachhaltig geprägt hat. Die Darstellung dieses Momentes – eigentlich nur eine einfache Geste, ein spannungsgeladenes Innehalten - stellt E.T.A. Hoffmann an den Anfang seiner Novelle ‚Die

Fermate', nimmt sie als Ausgangspunkt und Nukleus und entwickelt daraus im Erzählprozess ein vielschichtiges Szenario, von hohen Idealen, musikalischem Glück, amourösem Spiel, und von Eitelkeiten, Intrigen, Verletzungen.

#### Sprecher 2:

„Lauretta sang mit mir eine lange Szene von Anfossi. Ich saß wie gewöhnlich am Flügel. Die letzte Fermate trat ein. Lauretta bot alle ihre Kunst auf, Nachtigalltöne wirbelten auf und ab – aushaltende Noten – dann bunte krause Rouladen, ein ganzes Solfeggio! In der Tat schien mir das Ding diesmal beinahe zu lang, ich fühlte einen leisen Hauch; Teresina stand hinter mir. In demselben Augenblick holte Lauretta aus zum anschwellenden Harmonika-Triller, mit ihm wollte sie in das a tempo hinein. Der Satan regierte mich, nieder schlug ich mit beiden Händen den Akkord, das Orchester folgte, geschehen war es um Laurettas Triller, um den höchsten Moment, der alles in Staunen setzen sollte. Lauretta, mit wütenden Blicken mich durchbohrend, riß die Partie zusammen, warf sie mir an den Kopf, daß die Stücke um mich her flogen, und rannte wie rasend durch das Orchester in das Nebengemach.“

E.T.A. Hoffmann, Die Fermate

#### Musikbsp.1: Monteverdi, Combattimento di Tancredi e Clorinda (ca 55“)

#### Sprecher 1:

Musik ohne Gesten gibt es nicht, weil diese immer, mehr oder weniger offensichtlich, Teil musikalischer Bewegung sind. Oft sind das rhythmische Elemente und Motive, es können aber auch bestimmte Figuren oder Bewegungsformen des Melos sein; Tempo- und Lautstärkeveränderungen, Artikulationen, der Umgang mit Ornamenten und Verzierungen, Spielweisen – praktisch jeder musikalische Parameter kann zur Charakteristik von musikalischen Gesten beitragen. Dabei fügen diese sich nicht nur ein Bewegungsbild ein, sondern setzen in den jeweiligen Kontexten auch Akzente; sie wirken also sowohl aus sich selbst heraus als auch als Elemente eines Gesamtbildes. Im Notentext, der Komposition, ist das schon schriftlich angelegt, einschließlich entsprechender Spielanweisungen, und meist mehr oder weniger explizit ausformuliert. Insbesondere sind Gesten aber die Domäne der Interpreten, denn diese setzen das, was sie aus den Noten herauslesen, physisch, körperlich um. Dies wird besonders deutlich in der Figur des Dirigenten, der jede noch so komplexe Partitur bis ins kleinste Detail in Gestik, Mimik und Bewegung übersetzt. Im Grunde gilt das

Gleiche aber in einem ähnlichen Sinn für jeden Interpreten: Instrumentalisten, Sänger - insbesondere auf der Opernbühne -, auch Tänzer, sie alle haben in ihrer Darstellung einen starken Fokus auf den Moment, auf der physischen Präsenz, und binden aus ihrem Textverständnis heraus Gesten als Elemente in die Botschaft ein. Die Körpersprache - im Zusammenspiel von Instrument, Bühne, Publikum - wird Träger musikalischen Sinns. Obwohl man mit dem Begriff der Geste eher kurze, zeitlich begrenzte Phänomene assoziiert, schaffen sie in ihrer Summe immer einen spezifischen Stil und tragen zum persönlichen Ausdruck und der besonderen Perspektive des Interpreten auf die Musik bei.

Musikbsp.2, Mozart Son. A-Dur KV 331, ‚Alla Turca‘, Glenn Gould, ca 1’30”

### Sprecher 1:

Im Herkunftswörterbuch des Duden gibt es zum Begriff Geste einen kurzen Eintrag:

„Geste: Gebärde (...): Das Wort ist bereits um 1500 in der Wendung ‚gesten machen‘ bezeugt. Es ist entlehnt aus *lat.* Gestus „Gebärdenspiel des Schauspielers oder Redners“, das zum Verb *lat.* gerere (gestum) „tragen, zur Schau tragen; sich benehmen“ gehört.“

Und unter dem Eintrag des verwandten Begriffs suggerieren findet man: „von unten herantragen; unterderhand beibringen, eingeben; einflüstern“. Die Herkunft des Wortes ‚Geste‘ lässt ahnen, dass es sich um ein vielschichtiges Phänomen handelt, das je nach Kontext ganz verschiedene Bedeutung und Funktion haben kann: Ein tragendes, verdeutlichendes Element in einer Rede, einer Darstellung – einerseits. Andererseits aber auch etwas, das unterschwellig wirkt, beeinflusst, mit einer Attitude des Einflüsterens vielleicht sogar zu betören versucht. Wie nahe liegt da ein Fehlgriff in der Wahl gestischer Mittel, wie leicht wird die Grenze des guten Geschmacks verletzt, wenn die Gebärde zu offensiv daherkommt, Selbstzweck wird, sich selbstverliebt herauslöst aus dem Kontext einer Botschaft.

### Sprecher 3:

„Es mag ungehörig scheinen, einen ausgezeichneten Bariton wie Gérard Souzay zu schulmeistern, doch eine Schallplatte, die dieser Sänger mit einigen Liedern Faurès aufgenommen hat, veranschaulicht in meinen Augen eine ganze musikalische Mythologie, in der man die wichtigsten Zeichen der bürgerlichen Kunst wiederfindet. Es ist wesentlich *signalisierende* Kunst; sie ruht und rastet nicht, bis sie dem Hörer nicht die Emotion, sondern die Zeichen der Emotion aufgedrängt hat. Genau dies tut Gérard Souzay: Wenn er zum Beispiel

von *tristesse affreuse* (quälender Traurigkeit) zu singen hat, beschränkt er sich nicht auf den einfachen semantischen Gehalt dieser Worte und nicht auf die musikalische Linie, die sie trägt: Er muß die Phonetik des Affrösen noch dramatisieren, den doppelten Reibelaut erst verzögern, dann explodieren lassen, das Unglück in der Dichte der Buchstaben selbst entfesseln, damit niemand übersehen kann, daß es sich um besonders schreckliche Qualen handelt. Leider erstickt dieser Pleonasmus der Intentionen sowohl das Wort als auch die Musik, vor allem aber ihre Verbindung, den eigentlichen Gegenstand der Gesangskunst.“

Roland Barthes, Bürgerliche Gesangskunst.

### Sprecher 1:

Nicht die Emotion - die Zeichen der Emotion. Mit dieser expliziten Unterscheidung bezweifelt Roland Barthes die Echtheit des Gefühls, spricht der Darstellung Authentizität ab. Eine schwierige, letztlich sehr subjektive Bewertung: Viele Hörer können sich vielleicht an der Deutlichkeit der Interpretation erfreuen, sind von ihrer Emotionalität und Dramatik gepackt. Der entscheidende Kritikpunkt für Barthes ist, dass der Sänger seine Position als Interpret missbraucht, um zu posieren; dass er die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenkt, auf eine vermeintlich kluge Interpretation, statt zurückzutreten und dem Gehalt – sei es dem der Worte, sei es dem der Musik – Gehör zu verschaffen. Die Gesten, die der Sänger mit seiner Art der Aussprache inszeniert, bewegen sich damit auf einer eigenen Bedeutungsebene, führen eine Art Eigenleben. Er bedient sich ihrer für seine Erfolgsinteressen, setzt sie frei ein wie ein Magier seine Requisiten. Seine Hörer werden an der Nase herumgeführt durch das Verwirrspiel vorgetäuschter Emotionen, die damit zum faden Signal und zum nichtssagenden Zeichen verkommen. Und er behält das Heft des Handelns in der Hand beim Spiel mit den Erwartungen des bürgerlichen Publikums.

„Es mag ungehörig scheinen...“. Zu Beginn seines Textes nimmt Barthes zunächst selbst eine Pose ein: die des Understatements. Aber deutlich vernehmbar sieht er die Ungehörigkeit auf Seiten des Sängers. Mit der Attitüde, die das bürgerliche Ritual hofiert, wird ein angemessener Umgang mit der Musik geradezu verhindert. Die Zeichen und Posen, derer sich der Interpret bedient, stehen quer zum musikalischen Sinn, sie ergeben ein falsches Bild und nutzen die vermeintliche Nähe zum Gefühl als eine Art Köder, der dem Hörer aufgedrängt wird. Für Barthes geht dieses Verhalten weit über vereinzelte Fehlgriffe hinaus: Er sieht in jedem dieser Details eine Aktualisierung einer ganzen Mythologie, mit all den negativen Assoziationen, den rituell inszenierten, stillschweigenden Vereinbarungen, die dazu gehören – in der Summe ein

Bild, das zutiefst ideologisch herüberkommt. Aber wo genau liegt die Grenze zwischen Angemessenheit und Übertreibung, wie viele Fehlgriffe, von welcher Qualität, müssen es sein, damit die Summe der Einzelheiten einen Stil ergibt? Wann und wodurch ergibt eine Summe von Gesten ein integrales Bild?

#### Sprecher 2:

„Jacklyns Gebärde  
ihren Kopf kurz auf dem Brustbein  
des Barkeepers ruhen zu lassen  
ihn dann erquickt, ja mühelos  
zu erheben, weiß Gott, wie ein  
Schwan, ein Delphin –  
kann es sein, daß Zeit  
dies tränkt, einzig um solche  
Dinge, zeitlos, zu  
Erhellen.“  
Christopher Middleton, Die äusserst tüchtige Kellnerin

#### Sprecher 1:

Eine Geste - echt, gelebt, authentisch. Deshalb, weil sie von Zeit erfüllt ist und Rhythmus ihr Leben einhaucht? Weil gerade auch das Umkippen in das Erlebnis der Zeitlosigkeit ihr einen besonderen Glanz verleiht? Eher Mutmaßungen als Gewissheiten, fragil und subjektiv – wenn sie denn überhaupt stimmen. Middleton selbst stellt das in Frage: ‚Kann es sein, daß Zeit dies tränkt...‘ – aber er schließt die Frage nicht mit einem Fragezeichen, sondern mit einem Punkt ab. In dieser seltsam paradoxen Konstellation aus rhythmisch geprägtem Ereignis und Zeitlosigkeit zerfällt das Szenario nicht in Einzelbeobachtungen, in dem Gedicht fügt sich alles zu einem anrührenden Bild: Zwei Menschen, die sich eigentlich von Berufs wegen dem Bedienen Anderer widmen, hier aber für einen kurzen Moment nur sich selbst zugewandt, in einem Anflug, einem Hauch von Innigkeit, der trotz des flüchtigen Charakters über die Kraft der Verwandlung verfügt. Jacklyn, die im Gedicht über ein geseufztes ‚Weiß Gott‘ des Beobachters fast in himmlische Sphären entrückt wird, bleibt ihrem ermüdenden Alltag verbunden, sie wird wohl nicht von der Tellerwäscherin zur Millionärin aufsteigen – nur very capable, äußerst tüchtig. Die Gebärde bleibt im Bild.

Musikbsp. 3: Jack Wilkins, My Foolish Heart 1‘45”

### Sprecher 3:

„Wir näherten uns den von den alten Seefahrern so gefürchteten Roßbreiten, einer Zone, in der die Winde beider Hemisphären stillstehen, so daß die Segel wochenlang schlaff herunterhingen, von keinem Windhauch gebläht. Die Luft ist hier so reglos, daß man meint, sich in einem geschlossenen Raum und nicht auf hoher See zu befinden; dunkle Wolken, deren Gleichgewicht keine Brise stört, senken sich, einzig der Schwerkraft gehorchend, aufs Meer und lösen sich auf. Mit ihren nachschleppenden Rändern könnten sie die glatte Fläche des Wassers fegen, wären sie dazu nicht viel zu träge. Auf dem Ozean, den die Strahlen einer unsichtbaren Sonne indirekt beleuchten, liegt ein öliger, eintöniger Schimmer, der den des tintenschwarzen Himmels übertrifft und das übliche Verhältnis der Lichtwerte zwischen Luft und Wasser umkehrt. Neigt man den Kopf zur Seite, so nimmt ein glaubhafteres Seegemälde Gestalt an, in dem Himmel und Meer sich gegenseitig ersetzen. Über diesen Horizont, den die Passivität seiner Elemente und die gedämpfte Beleuchtung sehr traulich erscheinen läßt, irren träge ein paar Böen, niedrige und unscharfe Säulen, die den Abstand zwischen Meer und Wolkendecke noch weiter verringern. Zwischen diesen beiden aneinandergrenzenden Flächen gleitet das Schiff in ängstlicher Hast dahin, als wäre ihm die Zeit bemessen, dem Erstickungstod zu entrinnen. Zuweilen nähert sich eine Böe, verliert ihre Konturen, umhüllt das Schiff und peitscht das Deck mit nassen Schnüren. Dann findet sie auf der anderen Seite zu ihrer sichtbaren Form zurück, während ihre lautliche Erscheinung sich verflüchtigt.“

Claude Lévi-Strauss, Traurige Tropen

### Sprecher 1:

Ein Bild, von einem Wissenschaftler wiedergegeben, genau, minutiös, differenziert. Und doch ist auch diese Beschreibung durchsetzt mit subjektiven Elementen. Ein eintöniger Schimmer, träge irrende Böen, ein Schiff in ängstlicher Hast? Kann die sprachliche Beschreibung eines Bildes jemals objektiv sein? A priori werden subjektive Akzente schon durch Auswahl und Reihenfolge der beschriebenen Elemente gesetzt.

Sprache – und Musik – entfalten sich in der Zeit. Ein Bild sagt also nicht mehr als tausend Worte, es äußert sich in einer anderen Qualität; im eigentlichen Sinn spricht es überhaupt nicht, denn seine Botschaft bewegt sich in einer anderen Dimension, Zeit und Raum stehen in einem anderen Verhältnis und sind anders gegeneinander ausbalanciert, mit anderen Prioritäten der sinnlichen Verarbeitung. Ein Bild kann geschwätzig und schweigsam sein,



prallvoll oder zart-filigran bis zur Unkenntlichkeit, voller Leben oder starr - Eigenschaften, die ein Betrachter auf der visuellen Ebene unmittelbar, spontan, in einem einzigen Moment wahrnehmen und erleben kann. Mit Erklärungen kann man Sinn und Wirkung eines Bildes oft nur unzureichend erfassen, jeder Text müsste dafür eigene, eben sprachliche Qualitäten entfalten, um eine Art Analogie zu der visuellen Qualität eines Bildes herzustellen. Wie die Sätze der Mathematik und der Logik, wie die Konstruktionen der Architektur haben Bilder auch immer etwas Faktisches, etwas, das man als gegebene Gesamtheit erlebt, die man zwangsläufig zwar in aufeinanderfolgenden Schritten versteht, deren Sinn aber eher zeitlos ist.

Und die Musik: Ist sie a priori bildlos, weil wir sie nicht in ihrer Gesamtheit überblicken? Haben wir es hier mit einer anderen Art der Form zu tun, die sich entfalten muss, die Wege zurücklegt, Berührungen erst entstehen lässt und Faktisches im wörtlichen Sinn nicht feststellt? Weil der Fokus auf dem Entstehen und Vergehen liegt, auf dem Prozess und der Veränderung, nicht auf dem Ankommen – weil sie allenfalls innehält, aber nicht anhält?

Es gibt durchaus musikalische Werke, die über die im engeren Sinne musikalische Form hinaus eine sehr bildhafte Wirkung anstreben. In der klassisch-romantischen Tradition ist dies oftmals geschehen über das Herstellen und Einbinden von Assoziationen und Analogien. Dabei ist die Bandbreite der Mittel unüberschaubar groß: Das kann mit der Wahl eines mehr oder weniger versteckten Programms und Themas beginnen, mit der Wahl eines Genres, eines Instrumentariums, einer Tonart. Tonmalerische Elemente wie Echo, Donner und Vogelstimmen können eine Rolle spielen, die Verwendung bestimmter Klänge und Instrumente wie Trompeten, Glocken oder Schalmei, die Einbindung musikalischer Typen wie Märsche, Tänze, Kirchengesänge - manchmal auch einfach nur eine charakteristische Handhabung der Instrumentation wie der oft beschriebene Streicherteppich. Die Grenzen zwischen dem, was man unter Programmmusik und absoluter Musik versteht, sind dabei fließend, wenn auch bestimmte Genres wie Oper und Tanz a priori mehr zum Bildhaften neigen als Instrumentalmusik. Letztlich bleibt jede Bildhaftigkeit aber fundamental an einen erkennbaren Zeitstil und an eine persönlich geprägte Sprache gebunden. Vivaldis ‚Vier Jahreszeiten‘, Beethovens Pastorale, Mussorgskis ‚Bilder einer Ausstellung‘ sind nicht nur Beispiele für die Bildmächtigkeit der Musik, es sind auch Beispiele für typisch barocke, klassische und romantische Werke. Und trotz der ausschließlichen Verwendung von Geräuschen aus Alltag und Umwelt, die eine visuelle Vorstellung geradezu aufdrängen, sind

Werke der sogenannten ‚Musique concrète‘ hörbar der konstruktiven und medialen Welt des 20. Jahrhunderts verbunden.

Musikbsp. 4: Debussy, Nuages, (Beginn ca 1‘10“)

#### Sprecher 2:

„Das Bild stellt dar, was es darstellt, unabhängig von seiner Wahr- oder Falschheit, durch die Form der Abbildung. Was das Bild darstellt, ist sein Sinn.“

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Sätze 2.22 und 2.221

#### Sprecher 1:

Die Vorsilbe ‚dar-‘, in Worten wie darstellen oder darbieten, verweist auf räumliche Kontexte, bezieht sich auf Fragen nach dem ‚wo‘ oder ‚wohin‘. In einem abstrakten Sinn übernimmt eine Darstellung also auch eine Art geometrischer Funktion, indem sie Elemente in einem Raum positioniert, indem sie Sinneinheiten räumlich fühlbar macht, wodurch Begrenzungen und Form erlebbar und begreifbar werden.

#### Sprecher 3:

„Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und musste dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine versteckte Tonkunst nennen.

Man denke sich den Orpheus, der, als ihm ein großer wüster Bauplatz angewiesen war, sich weislich an dem schicklichsten Ort niedersetzte und durch die belebenden Töne seiner Leier den geräumigen Marktplatz um sich her bildete. Die von kräftig-gebietenden, freundlich lockenden Tönen schnell ergriffenen, aus ihrer massenhaften Ganzheit gerissenen Felssteine mußten, indem sie sich enthusiastisch herbeibewegten, sich kunst- und handwerksgemäß gestalten, um sich sodann in rhythmischen Schichten und Wänden gebührend hinzuordnen. Und so mag sich Straße zu Straße anfügen! An wohlschützenden Mauern wird’s auch nicht fehlen.

Die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt. Die Bürger einer solchen Stadt wandeln und weben zwischen ewigen Melodien; der Geist kann nicht sinken, die Tätigkeit nicht einschlafen, das Auge übernimmt Funktion, Gebühr und Pflicht des Ohres, und die Bürger am gemeinsten

Tage fühlen sich in einem ideellen Zustand: ohne Reflexion, ohne nach dem Ursprung zu fragen, werden sie des höchsten sittlichen und religiösen Genusses teilhaftig.“

Johann Wolfgang von Goethe, Maximen und Reflexionen

### Sprecher 1:

Bezüglich der grundsätzlichen Prioritäten mag es richtig sein, dass Bilder primär räumliche, Musik und Sprache dagegen eher zeitliche Phänomene sind. Nichtsdestoweniger durchdringen sich diese Aspekte bei genauerem Hinsehen: Wie nachhaltig beeinflusst es die Qualität und die Substanz des visuellen Erlebens, dass bei der Betrachtung eines Bildes der Zeitfaktor beteiligt ist, wie weit prägt das Vorher und Nachher, der Rhythmus des Blicks, welche Rolle spielen die unterschiedlichen Intensitäten der Bildelemente? Verlässt man die ausschließlich visuelle Ebene durch verbale Assoziationen, die sich während der Rezeption einstellen, durch Emotionen, die benennbar sind, und durch Gedanken, die vielleicht nur halb bewusst auftauchen, skizzenhaft und fetzenartig? Umgekehrt bewegen Musik und Dichtung sich nicht nur im Zeitraum, sie besitzen architektonische Anteile, die ihnen Stabilität verleihen - formale Entsprechungen, Proportionen, fühlbare Zeitpunkte -, ohne die sie unverständlich und unklar bleiben würden. Jedes Partiturbild, jeder schriftlich fixierte Notentext legt von diesem zeit-räumlichen Doppelcharakter Zeugnis ab. Vieldeutigkeit, auch was die Beteiligung der Sinne angeht, scheint in der Natur der Kunstwerke zu liegen, auch, wenn die verschiedenen Sinnesarten mal mehr, mal weniger gefordert sind, und wenn die Menschen darauf verschieden stark ansprechen.

### Sprecher 3:

„dort wohin ich niemals reiste, freudig jenseits  
aller erfahrung, lebst deiner augen stille:  
deine zarteste regung enthält dinge, die mich umfassen  
oder welche ich nicht zu fassen vermag weil sie zu nah sind

es entfaltet ein blick mich aus deinen augen  
obgleich ich mich wie finger festgefaltet,  
löst du mich stets blatt auf blatt, wie frühling  
(kunstvoll und heimlich) die erste rosenblüte

wünschst du aber mich einzufalten, so verschließt sich  
alsbald mit mir mein leben, anmutig und rasch,  
als erträumte der kelch dieser blume

des schneefalls bedächtiges niedersinken;

nirgends auf dieser welt finden wir je  
deinesgleichen an zart-eindringlicher macht,  
deren gewebe mich mit seinen farbflächen bezwingt  
und ergibt tod und immerdar mit jedem atem

(ich weiß nicht was es ist, das sich an dir schließt  
und öffnet; ein etwas aber hat in mir erkannt,  
dass deiner augen stimme tiefer ist als alle rosen)  
niemand, auch nicht der regen, hat solch kleine hand.“

Edward Estlin Cummings, somewhere I have never travelled

### Sprecher 1:

Wer ist hier angesprochen? Eine Frau; vielleicht ein Kind? Und von welcher Erfahrung spricht Cummings? Dinge, die er früher mal erlebt hat, Erlebnisse, die Konsequenzen hatten? Die ihn beeinflusst haben, prägend waren für eine Art ideellen, inneren Lebensraum? Und was bedeutet dann ‚jenseits aller Erfahrung‘? Etwas jenseits der Vergangenheit, jenseits der Zeit, jenseits schon vorhandener, innerer Bilder? Stille Augen, eine zart-eindringliche Macht, die sich öffnet und schließt, die selbst die Fähigkeit hat, zu öffnen und zu verschließen, die entfaltet und umfängt, aber zu nah ist, um erfasst zu werden, die Tod und Ewigkeit ergibt. Es gibt keine echte Erklärung dafür, kein logisches Verständnis; aber Cummings formuliert eine Erkenntnis, gewonnen mit Hilfe eines fiktiven, nicht näher bestimmten und wohl auch nicht bestimmbar Sinnesorgans: ‚ein etwas hat in mir erkannt, dass deiner augen stimme tiefer ist als alle rosen.‘ Jenseits aller Erfahrung, ausschließlich dem paradoxen Moment verhaftet – und freudig. Ein Bild, dessen Macht jenseits der Logik liegt.

Und doch ist es ins Werk gesetzt: Konstant durchgehaltene Vierzeiligkeit der Strophen, ein eher schlichter, zart und liedhaft dahinfließender Ton, der auf seltsame Weise mit dem paradox-unverständlichen Inhalt kontrastiert. Handwerk und Emotion, Machart und visionärer Glanz werden hier eins.

‚und selbst am sonntag mög ich unrecht haben / denn wer im recht ist der ist nicht mehr jung‘: ein bezeichnender Zweizeiler, der Cummings Gedichtband vorangestellt ist. Im Recht kann man nicht sein, wenn man unlogisch denkt, wahr und falsch sind logische Kategorien. Vision ist für Cummings aber jung, lebendig, unberechenbar und entzieht sich der Logik, sogar am

Sonntag, dem Tag der Vollendung der göttlichen Schöpfungsarbeit - eine durchaus romantische Position.

„...for whenever men are right...“, so heißt es im Original, und es ist hier übersetzt mit ‘...denn wer im recht ist...’. Man könnte es aber auch zuspitzen, indem man sagt ‚... denn wann immer jemand Recht hat...‘: Denn anders als in dem englischen Ausdruck ‚to be right‘, ‚im Recht sein‘, schwingt im Deutschen im Begriff der Rechthaberei ein scharfer, unangenehmer Beigeschmack des Verknöcherten, wenig Großzügigen mit: Lamentieren statt zuhören, Rechthaben wollen statt Sein, besitzen statt leben.

Musikbsp. 5: G. Pesson, La vita è come l'albero di Natale (1'19")

### Sprecher 2:

„Ein Sonett ist kein Gedicht, sondern eine literarische Form, es sei denn, dieser rhetorische Mechanismus – Strophen, Metren und Reime – wurde von der Dichtung beseelt. Es gibt Hilfsmittel zum Reimen, doch keine zum Dichten. Andererseits gibt es Dichtung ohne Gedichte; Landschaften, Personen und Begebenheiten sind oft poetisch: sie sind Dichtung, ohne Gedichte zu sein. Wenn die Dichtung sich als Kondensation des Zufalls oder als Kristallisation von Mächten und Umständen manifestiert, an denen der schöpferische Wille des Dichters unbeteiligt ist, haben wir es mit dem Dichterischen zu tun. Aber wenn der Dichter – passiv oder aktiv, wach oder schlafwandlerisch – der Leiter und Transformator des dichterischen Stroms ist, haben wir es mit etwas völlig anderem zu tun: mit einem Werk. Ein Gedicht ist ein Werk. Die Dichtung polarisiert sich, versammelt und isoliert sich in einem menschlichen Erzeugnis: im Bild, im Lied, in der Tragödie. Das Dichterische ist Dichtung in gestaltlosem Zustand; das Gedicht ist Schöpfung, ist Dichtung in Gestalt. Nur im Gedicht isoliert und offenbart sich die Dichtung ganz. Es ist also zulässig, das Gedicht nach dem Wesen der Dichtung zu befragen, wenn man aufhört, es als eine Form zu betrachten, die sich mit irgendeinem Inhalt füllen kann. Das Gedicht ist keine literarische Form, sondern der Ort der Begegnung zwischen der Dichtung und dem Menschen. Das Gedicht ist ein verbaler Organismus, der Dichtung enthält, hervorruft oder ausstrahlt. Form und Inhalt sind ein und dasselbe.“

Octavio Paz, Der Bogen und die Leier.

### Sprecher 1:

Sehr dezidiert, fast scholastisch, hält Paz Dichtung und Gedicht auseinander: Hier die Möglichkeit, eine Art seelischer und künstlerischer, aber mehr oder weniger fiktiver Potenz; dort deren Realisierung, die sich als Energie, im Zusammenspiel mit einem Material, in einem Objekt aktualisiert. Ein Ort der Begegnung, der Kommunikation, kann etwas nur dann werden, wenn es reale Gestalt annimmt, wenn es im wahrsten Sinne des Wortes verwirklicht und damit sinnlich erlebbar wird.

Ganz so sauber, wie Paz es beschreibt, kann man aber Dichtung und Gedicht – Idee und Werk – nicht auseinanderhalten. Visionen verwirklichen sich in einem vielschichtigen Arbeitsprozess, auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Deshalb nimmt auch schon die Entstehung selbst eine Form an, die das spätere, endgültige Resultat weitgehend mitbeeinflusst; bevor man von einem fertigen Werk sprechen kann, sind schon einzelne Elemente und Teile formulierbar, manches wird wieder zurück gestellt, verliert im Arbeitsprozess seine Plausibilität, wird gezielt verändert. Insofern entsteht ein vollständiges Bild erst peu à peu. Und darüber hinaus bedarf auch das fertige Werk noch einer Art visionärer – oder mindestens inspirierter - Anteilnahme durch ein Gegenüber, einen Betrachter oder Hörer. Jeder kennt die Erfahrung, dass man Bilder, Musik, Bücher links liegen lässt, weil sie einen nicht erreichen; dass sie einen später aber doch packen, zu einem anderen Zeitpunkt oder bei einer anderen Gelegenheit. In den darstellenden Künsten tragen Musiker, Tänzer, Schauspieler das Ihre zu solchen Erlebnissen bei, aber auch in Literatur und bildender Kunst können äußere Umstände, besondere Begebenheiten, persönliche Begegnungen einem die Augen öffnen.

Anders als im Deutschen gibt es im Englischen für den Begriff des Bildes zwei Worte: Image und Picture, einmal die mentale, innere Vorstellung, andererseits das Artefakt. Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, dass sich diese Begriffe in der künstlerischen Arbeit nicht durchdringen, denn auch das Image besitzt Form, und auch das Picture Vision, oder altmodisch gesagt: Seele. Innere Bilder sind geprägt von Assoziationen, beziehen sich auf andere Bilder, leben von Erinnerung und von der Erfahrung früheren Handelns. Und andererseits kann man aus musikalischen Partituren, Bühnenbildern, Zeichnungen, Skulpturen ihren Geist, implizite Emotionen, Vorbilder - im wörtlichsten Sinn – herauslesen. In diesem Sinn haben innere und reale Bilder, seien sie visueller oder auditiver Art, immer einen dynamischen Charakter und sind aneinander gebunden.

Sprecher 3:

„Die These dieses Buches lautet, dass Bilder – einschließlich der Weltbilder – immer mit und bei uns waren und dass es nicht möglich ist, Bilder – und noch viel weniger Weltbilder – hinter sich zu lassen, um eine authentischere Beziehung zum Sein, zum Realen oder zur Welt zu entwickeln. Es hat verschiedene Formen von Weltbildern an verschiedenen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten gegeben, und deshalb beschreiben Geschichtswissenschaft und Vergleichende Ethnologie nicht bloß Ereignisse und Praktiken, sondern auch deren Repräsentationen. Bilder sind unsere Art, einen Zugang zu den Dingen zu bekommen, was auch immer diese sein mögen. Sie sind, noch nachdrücklicher gesprochen (und wie der Philosoph Nelson Goodman es ausdrückt), «Weisen der Welterzeugung», nicht bloß Spiegelungen der Welt. Poetik (im Sinne von «machen», «schaffen», «erzeugen», von poiesis) ist wesentlich für das (Ab-)Bilden. Bilder sind selbst Produkte der Poesie, und eine Poetik der Bilder wendet sich Bildphänomenen so zu, wie Aristoteles es vorschlug: als würde es sich bei ihnen um lebendige Wesen handeln, um eine zweite Natur, welche die Menschen um sich herum geschaffen haben. Im Gegensatz zur Rhetorik oder Hermeneutik ist eine Poetik der Bilder folglich eine Erforschung des «Lebens der Bilder», von den antiken Götzenbildern und Fetischen bis zu den heutigen technischen Bildern und künstlichen Lebensformen, einschließlich der Cyborgs und Klone. Die Frage, die vom Standpunkt einer Poetik gegenüber Bildern zu stellen ist, lautet daher nicht einfach, was sie bedeuten oder bewirken, sondern was sie wollen – welche Ansprüche sie uns gegenüber geltend machen und wie wir auf diese antworten sollen. Das verlangt aber zugleich, auch danach zu fragen, was wir von Bildern wollen.“

W.J.T. Mitchell, Das Leben der Bilder

O-Ton2 : Atmo Venedig (ca 1'10“) singender Gondoliere

Sprecher 2:

„Der Affe, der keine realistische Wahrnehmung von dem Ast hatte, nach dem er sprang, war bald ein toter Affe – und gehört daher nicht zu unseren Urahnen“, so lautet ein Wanderzitat von G. G. Simpson. Es kann uns darauf aufmerksam machen, dass wir zusammen mit den anderen Primaten vermutlich das ausgearbeitetste Raummodell besitzen, das es im Tierreich gibt.

Es ist dieses Weltbild unserer Vorfahren, das zum wichtigsten Raum unserer sprachlichen Vergegenständlichungen wurde. Raum? Welt-Bild? Vor-Fahren? Gegen-Stand? Perspektiven

und Aspekte, Vorzüge und Nachteile, politische Richtungen, philosophische Gedanken-Gebäude, Felder und Tableaus – dauernd verleihen wir Verfahrensweisen und Abstraktionen den Rang von scheinbar konkreten Dingen, indem wir sie im Raum abbilden. Das hilft uns beim Modellieren solcher Vorstellungen (Vor-Stellungen!), aber leicht kann die räumliche Abbildung auch eine Eigendynamik entwickeln, die in die Irre führt (!). Denn es sind ja keine bewußten Metaphernbildungen, mit denen wir da umgehen, sondern die Metaphorik breitet sich in unserem Rücken (!) aus. So wurde von Lakoff und Johnson speziell für die Oben-unten-Unterscheidung beobachtet, daß erwünschte Zustände regelmäßig ‚oben‘ und unerwünschte ‚unten‘ angesiedelt werden. Das geht weit in den Bereich sozialer Differenzierung und Diskriminierung hinein.’

Karl Eibl, Kultur als Zwischenwelt

### Sprecher 1:

Unsere gesamte Vorstellungswelt ist in einem sehr weitgehenden Maß geprägt vom räumlichen Erleben und der räumlichen Wahrnehmung, ein funktionierendes Raumempfinden scheint eine biologische Grundbedingung für das Überleben zu sein. Sprache und Denken bilden diese Prägung umfassend ab, sie binden räumliche Komponenten in einem Umfang in ihre Struktur ein, der uns selten in seiner ganzen Bandbreite bewusst wird. Eibl gibt keine klare Definition für das, was er unter abstrakt versteht, und was dagegen die ‚scheinbar konkreten Dinge‘ sind. Aber er setzt die reale, physische Welt und die der inneren, geistigen Vorstellungen in eine charakteristische Beziehung zueinander: Konkret, im wahrsten Sinne des Wortes begreifbar, werden Abstraktionen für uns dadurch, dass wir sie als räumliche Phänomene verstehen. Ein Vorgang also, in dem der Mensch seine geistige und seine symbolische Welt der realen anpasst, sie ganz direkt darauf bezieht, wie wir sie aufgrund unserer biologischen Bedingungen erleben.

Es ist sehr naheliegend, dass in jeder Art der menschlichen Äußerung, auch in Kunst, Musik und Architektur, das Raumempfinden integraler Bestandteil, wenn nicht fundamentale Bedingung für die Kommunikation und das Erleben ist. Dabei scheint es weniger entscheidend zu sein, um welche räumliche Dimension es sich handelt – geometrisch oder zeitlich. Und ebenso wird reales Material, Klänge und Rhythmen, Farbe, Stein, immer, mehr oder weniger bewusst, im Sinne einer räumlichen Disposition behandelt und erlebt. Jenseits der Frage nach Inhalt und Botschaft eines Kunstwerkes stellt sich also immer auch die Frage, welche die Elemente des Bildes sind, wie sie zueinander stehen, wie sie aufeinander bezogen sind und



wie sie einander antworten, wie man ihr Verhältnis erlebt und wie sie sich in ein Gesamtbild fügen. Auch für die Musik heißt das, dass Nähe und Ferne, Verwandtschaft, Größe und Proportion, Dichte und Festigkeit zwar abstrakt – kompositionstechnisch - konzipiert sein können, durch ihren räumlichen Charakter aber bildhaft und damit konkret und fassbar werden. Melodien, Rhythmen, musikalische Gedanken, Texturen und Formen können praktisch nicht anders als in einem musikalischen Raum und damit bildhaft erlebt werden, wie weit auch andere, möglicherweise außermusikalische Assoziationen und Analogien sonstige bildliche Vorstellungen provozieren. Auch räumliche Aspekte eines vorgestellten Bildes sind immer Resultat einer Art symbolisierender Tätigkeit, die offensichtlich zum menschlichen Dasein, zu seiner Auseinandersetzungen mit seinen Lebensbedingungen dazu gehört.

### Sprecher 3:

„Der Mensch kann der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar gegenüber treten; er kann sie nicht mehr als direktes Gegenüber betrachten. Die physische Realität scheint in dem Maße zurückzutreten, wie die Symboltätigkeit des Menschen an Raum gewinnt. Statt mit den Dingen hat es der Mensch nun gleichsam ständig mit sich selbst zu tun. So sehr hat er sich mit sprachlichen Formen, künstlerischen Bildern, mythischen Symbolen oder religiösen Riten umgeben, daß er nichts sehen oder erkennen kann, ohne daß sich dieses artifizielle Medium zwischen ihn und die Wirklichkeit schöbe. Dabei ist in der theoretischen Sphäre die Situation für ihn die gleiche wie in der praktischen. Auch hier lebt er nicht in einer Welt harter Tatsachen und verfolgt nicht unmittelbar seine Bedürfnisse oder Wünsche, sondern vielmehr inmitten imaginärer Emotionen, in Hoffnungen und Ängsten, in Täuschungen und Enttäuschungen, in seinen Phantasien und Träumen.“

Ernst Cassirer, Versuch über den Menschen

Musikbsp. 6, Beethoven, Cavatina, Streichquartett op.130 (Ausschnitt „2'50- 4'50“= ca 2' mit ‚beklemmt‘)

### Sprecher 1:

Beethovens spätes Streichquartett op. 130, 5. Satz ‚Cavatina‘. Ein schier nicht enden wollender Klangfluss, die Linien der vier Instrumente sind miteinander zu einem dichten melodischen Gebilde verwoben - schwer manchmal, sie überhaupt auseinander zu halten. Nicht an einer einzigen Stelle des gesamten Satzes gibt es entsprechend dem Notentext einen Moment, an

dem nichts klingt, ein Innehalten, eine Pause ist nicht vorgesehen. Aber nach fast genau zwei Dritteln des Satzes ändert sich unerwartet die Textur, 2. Geige, Viola und Cello treten in einen verhalten pochenden Rhythmus zurück, in der 1. Geige erscheint eine kurze, siebentaktige Melodie, die sich seltsam vorwärts tastet, wie benommen, fast als wäre sie blind, über den Akkorden der anderen Streicher entlangtrudelt, bevor sie sich dann wieder im vorherigen melodischen Fließen verliert – eine fast geisterhafte Erscheinung, vor allem aber auch: ein starkes Bild.

Beethoven selbst überschreibt die Stelle mit der ungewöhnlichen Vortragsbezeichnung ‚beklemmt‘. Ist das symbolisch gemeint? Übermittelt die Vorstellung von Beklemmung eine verstehbare musikalische, wenn auch in erster Linie sinnbildliche Bedeutung? Oder bewegt sich die Musik dennoch autonom, träumend, quasi bedeutungslos in einer eigenen Welt, und die Vortragsbezeichnung wäre nur eine Art Eselsbrücke für die Interpreten?

Musikbsp. 7: Wiederholung Beethoven op. 130, Cavatina, kurzer Ausschnitt ‚beklemmt‘ (3‘35“- 4‘30“ = ca 55“)

#### Sprecher 2:

„Beim Betrachten von Bildern, Skulpturen, Bauwerken, von allerlei Zierrat, ja selbst von Ornamenten auf Gebrauchsgegenständen, ganz gleich aus welchem Zeitalter - angefangen bei den Funden der Steinzeit bis zur heutigen Malerei – stellt sich immer wieder die Frage: Was ist damit gemeint? Was verbirgt sich dahinter? Das Bildhafte oder die Verzierung ist ja zumeist nicht eindeutig in der Aussage oder verständlich „lesbar“. Der Betrachter vermutet einen dahinterliegenden Sinn und sucht nach einer Deutung. Diese oft undefinierbare Aussage-Möglichkeit einer Darstellung wird auch mit dem Ausdruck „symbolischer Gehalt“ bezeichnet. Dieses Symbolische im Bild ist ein unausgesprochener Wert, es ist ein Mittler zwischen der erkennbaren Realität und dem mystischen, unsichtbaren Reich der Religion, der Philosophie und der Magie; sie reicht deshalb vom bewußt Verständlichen bis in den Bereich des Unbewußten. Insofern kann man sagen, daß der Künstler oder der Kunsthandwerker in Wirklichkeit ein Vermittler zwischen zwei Welten, einer sichtbaren und einer unsichtbaren, ist.“

Adrian Frutiger, Der Mensch und seine Zeichen

#### Sprecher 1:

Musik wird oft als die emotionalste aller Künste bezeichnet, und gleichzeitig wird ihr in der Regel die Fähigkeit abgesprochen, in einem ähnlichen Sinn wie die Sprache Bedeutung zu transportieren. Versteht der Hörer Musik nur dann, wenn sie ihn auf der gefühlsmäßigen Ebene erreicht, wenn es ihr gelingt, Emotionen zu hervorzurufen? Sind diese Emotionen der dahinter liegende Sinn, ihr symbolischer Gehalt, ihre unsichtbare Dimension? Oder bedient sich die Musik einer eigenen Sprache, mit Tönen, Klängen und Geräuschen als Material, einer eigenen Grammatik oder Syntax, einem Stil, der Orientierung ermöglicht? Manchmal ist es für die Musik vielleicht ein Segen, dass sie nichts bedeutet, dass sie gar nichts sagen will, schon gar nicht mehr als tausend Worte. Der Weg zu und mit ihr ist direkt und unmittelbar, er muss nur gegangen werden, aber ohne die Abkürzungen durch Abstraktionen. Verständnis für Musik entsteht oft erst im Tun: Singen, tanzen, zuhören, ein Instrument spielen. Wenn das Verstehen dagegen zum Thema wird, heißt das meistens schon, dass es hier ein Problem gibt. Welchen Grund gäbe es, sich einer Musik noch einmal zu widmen, wenn man sie verstanden hat, und wenn das Verstehen Sinn und Zweck der Musik wäre?

### Sprecher 3:

,In den praktischen oder abstrakten Anwendungen der Sprache bleibt die Form, das heißt das Körperliche, das Sinnliche, der eigentliche Vollzug der Rede nicht erhalten; sie überlebt das Verstandenwerden nicht; sie löst sich in der Klarheit auf; sie hat gewirkt; sie hat ihre Aufgabe erfüllt; sie hat verstehen lassen: sie hat gelebt.

Aber im Gegensatz dazu: Sobald diese sinnliche Form durch ihre eigene Wirkung eine solche Wichtigkeit annimmt, daß sie sich zwingend behauptet und sich gewissermaßen Respekt verschafft; und nicht nur beachtet und geschätzt wird, sondern auch begehrt und darum wiederholt – dann bildet sich etwas Neues heraus: wir werden unmerklich umgeformt und darauf eingestellt, gemäß einer Ordnung und unter Gesetzen zu leben, zu atmen, zu denken, die nicht mehr praktischer Art sind -: das heißt, nichts was in diesem Zustand geschieht, läßt sich durch eine wohldefinierte Handlung auflösen, vollenden, vernichten. Wir treten in den dichterischen Kosmos ein.'

Paul Valéry, Dichtkunst und abstraktes Denken

### Sprecher 2:

„Meine linke Hand und mein rechtes Auge  
mein linker Handschuh und mein rechter Stiefel  
meine rechte Leuchte und mein linkes Pferd  
mein linker Apfel und meine rechte Stimme  
mein rechter Rock und mein linkes Ohr  
meine linke Mütze und mein rechtes Ohr  
mein rechter Schlüssel und mein linker Läufer  
undsofort undsoweiter“  
Gellu Naum, Möbiusschleife