

SWR2 Essay

... sacht, sacht die Türe zu! ...

Gedanken zum Verhältnis von Musik und Raum

Von Andreas Fervers

Sendung: Sonntag, 03.12.23

Redaktion: Martina Seeber

Produktion: SWR 2023

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: Autor, Sprecher 2: Rudolf Guggelsberger, Sprecherin 3: Barbara Stoll

Musikmeldung

Musik 1,3: Giacinto Scelsi, Okanagon (für Harfe, Tam-Tam und Kontrabass)

M0047133.011

0'54

Musik 2: Franz Schubert, Winterreise: ‚Gute Nacht‘

Christoph Prégardien, Andreas Staier

M0018058

2'22

Musik 4: Claude Debussy, Children's Corner, The snow is dancing

Benedetto Michelangeli, Klavier

M0270619

1'20

Musik 5: Anton Webern, Bagatellen für Streichquartett op.9,2

M0272883

0'24

Musik 6 Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 110, Adagio

M0580053

3'50

Musik 7 Pierre Boulez, Le Marteau sans maître (après „l'artisanat furieux »

M0039126

1'00

Musik 8: Giovanni Gabrieli, Magnificat Schluss

M0707035

0'50

Musik 9 Edgard Varèse, Ionisation für 13 Schlagzeuger

M0025817

1'45

Anmoderation

Es lässt sich nicht objektiv messen, was für Räume Musik in uns öffnet oder auch erst entstehen lässt: als gefrorene Architektur oder auch als sich permanent verändernde surrealistische Orte. Der Autor des heutigen Essays, Andreas Fervers, fragt: Was sind es für Räume, deren Türen sich beim Musikhören öffnen und schließen. Was sind es für Orte, die wir dabei bewohnen. Wenn man seinen Gedanken folgt, verschwimmen die Grenzen zwischen Außen und innen, aber auch zwischen Musik und Literatur.

Sprecherin:

... sacht, sacht die Türe zu! ... Gedanken zum Verhältnis von Musik und Raum
Von Andreas Fervers

Sprecher 2:

„Obwohl die künftigen Stubenhocker und Bücherwürmer die Höhlen nur selten verließen, bemächtigten sie sich mithilfe ihrer Einbildungskraft doch nach und nach der Welt. Es entstanden Geschichten, welche die namenlose und übermächtige Wirklichkeit zurückdrängten und in der Folge selbst für Wirklichkeit genommen wurden. Als abgeschlossene Sinngestalt mit Orientierung verleihender Kraft nahmen sie den Charakter von Schutzhöhlen an, die den Absolutismus der Wirklichkeit außen vor ließen. Zwischen den Menschen und den Absolutismus der Wirklichkeit hatte sich eine sinnhafte Vorstellungswelt geschoben. Daher darf gesagt werden, dass das Heraustreten aus den Erd- und Gebirgshöhlen einem Eintreten in andere Höhlen gleichkam, denn an die Stelle dieser abgeschiedenen Behausungen waren Mythen, Geschichten und Erzählungen getreten, die sich gegen die Übermacht der Wirklichkeit abkapselten.

(1'02“)

Musikbsp.1: Scelsi, Okanagon (für Harfe, Tam-Tam und Kontrabass)

M0047133.011

0'14

Aber auch sonst finden sich in der Geschichte des Abendlandes den Höhlen funktionsäquivalente Orte, welche bis heute die unwirtliche Wirklichkeit auf Abstand halten – beispielsweise die Stadt. Sie ist »die Wiederholung der Höhle mit anderen Mitteln«, weil sie ebenfalls eine Art Abschirmung gegen die übermächtige Wirklichkeit bewirkt. Der Inbegriff einer solchen Glück und Behaglichkeit gewährenden Stadt war die griechische Polis – eine selbständige und selbstgenügsame Lebenseinheit von überschaubarer Größe, ein Stadtstaat, der sich jedoch nur begrenzt lange halten konnte, weil er durch den bis in den Orient reichenden Flächenstaat des hellenistischen Weltreichs abgelöst wurde (...)

Spätestens in der Stoa trat an die Stelle der Polis der Kosmos als Stätte der Geborgenheit. Die Stoiker empfanden sich als Bürger des Weltalls, das sie als vollkommenen Ordnungszusammenhang ansahen, innerhalb dessen eine dem Ganzen zugehörige Ursprungsmacht alles fürsorglich trage und erhalte. Der Stoiker war Kosmopolit, seine Polis der Kosmos, in dem er sich zu Hause fühlte und den er mit einem vollkommenen und göttlichen Haus verglich (...) Damit übernahm das kugelgestaltige, anschauliche Weltall selbst die Funktion der sich gegen den Absolutismus der Wirklichkeit abschließenden Höhle; es gewährte dem Menschen Behaglichkeit und Geborgenheit.

Franz Josef Wetz: Hans Blumenberg zur Einführung. Darin: Himmel und Höhle. (1'45“)

Sprecher 1:

Mythen, Geschichten, Erzählungen, die wir als Behausung nutzen; die uns die Höhle ersetzen? Kann Musik das auch? Will sie das? Kann sie Räume verwandeln, verlassen, in neue aufbrechen?

Schon für Immanuel Kant war der Raum – genauso wie die Zeit – eine Form der Anschauung,

der wir nicht entkommen können, apriorisch und nicht hintergebar. Außerhalb von Raum und Zeit können wir uns nichts vorstellen. Aber es ist offenbar sehr relativ, was wir als die

Räume definieren, von denen wir sowohl Geborgenheit und Schutz als auch Orientierung erhoffen können. In der gesamten Menschheitsgeschichte scheint diese Frage unterschwellig, aber doch allgegenwärtig präsent zu sein. Höhle, Polis, Weltreich, Kosmos - auch als die Menschen noch in den Höhlen wohnten, gab es schon den Kosmos, auch zur Zeit des hellenistischen Weltreiches waren die Städte ja nicht verschwunden. Aber warum ziehen wir die Grenzen der Räume jeweils so und nicht anders? Wie scharf sind ihre Konturen, wann und warum überschreiten wir sie? Und auch diesseits der Raumgrenzen - im Innern der Höhlen – gibt es ein Verhältnis und Zusammenspiel der dort existierenden Dinge, das den Räumen ihre Charakteristik verleiht. Wie denken und sprechen wir darüber?

Sprecherin 3:

„Wir träumen von Reisen durch das Weltall; ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.“
Novalis, Blütenstaub (45“)

Sprecher 1:

Jemand macht sich auf, verlässt sein Zuhause, den Ort einer unglücklichen Liebe. Aus dieser Welt von Scheitern und Trübsinn bricht er auf ins Unbekannte und Unwirtliche. Und je heller der Klang der Musik wird, je mehr Licht eindringt, desto unheimlicher, ungreifbarer und trauriger wird sie – ein höchst vielschichtiger Vorgang, ganz im Gegensatz zum simplen, gängigen Klischee vom traurigen Moll und heiteren Dur. Und: Ganz im Gegensatz zu Novalis, denn für Schubert ist die Außenwelt von einer Helligkeit, die fast unerträglich ist, aber die Schatten liegen innen, auf der eigenen Seele.

Musikbsp. 2: Schubert, Winterreise. ‚Gute Nacht‘

Christoph Prégardien, Andreas Staier

M0018058

2'22

Sprecher 2:

„Die Erforschung menschlicher Raumkonzeptionen ist in den letzten Jahren in Bewegung geraten. Es zeigte sich, daß verschiedene Sprachen den Raum unterschiedlich konzipieren und daß damit vermutlich auch Differenzen des Verhaltens korrelieren. Während in den europäischen Sprachen die Raumbezeichnungen ‚subjektiv‘ sind, d.h. mit ‚links‘ und ‚rechts‘, ‚oben‘ und ‚unten‘, ‚vor mir‘ und ‚hinter mir‘ den Raum vom sprechenden Subjekt aus ordnen, gibt es andere Sprachen, die ‚objektive‘ oder ‚absolute‘ Orientierungen benutzen, die etwa unseren Himmelsrichtungen entsprechen oder ‚auf der Bergseite‘ oder ‚auf der Meerseite‘ bedeuten. Das gilt zum Beispiel für Sprachen australischer Eingeborener und wird für die erstaunlichen räumlichen Orientierungsleistungen dieser Menschen verantwortlich gemacht. Sie haben offenbar eine viel genauere und stabilere Landkarte im Kopf als wir.“
Karl Eibl: Kultur als Zwischenwelt (1'04“)

Sprecher 1:

Es sind nicht nur verschiedene Sprachen, die unterschiedliche Raumvorstellungen konzipieren. In einem weiteren Sinn gilt das für jede menschliche Äußerung, jedes einzelne Kunstwerk, alle Gesellschaften und Kulturen. Das gilt sogar, und heutzutage vielleicht in besonderem Maß, für mediale Konstrukte wie Navigationssysteme: Manch verzweifelter Autofahrer bleibt ratlos bei dem Tipp, er solle sich an der Ausfahrt aus dem Parkhaus Richtung Nordwesten halten, insbesondere dann, wenn die Stadt ihm unbekannt ist und die Himmelsrichtungen auch noch verdreht auf dem Display angezeigt werden.

Raumkonzeptionen manifestieren sich sehr unterschiedlich in der Realität, man kann sie bis zu einem gewissen Grad analysieren und beschreiben. In der Kunst spielt darüber hinaus aber auch das Potential eine entscheidende Rolle: Hier gibt es nicht nur den faktischen Raum, es gibt auch noch die imaginierten Räume, die virtuellen, mitunter fantastischen. Und damit ist man - auch was das Phänomen unterschiedlicher Raumvorstellungen angeht - sehr nah bei einer fundamentalen Eigenschaft der Kunst: ihrer Kontingenz. Das heißt: Sie ist immer möglich, gleichzeitig aber auch nicht notwendig. Damit bewegt sie sich auf einer Schwelle, die ihre Herkunft hörbar in der Logik hat, und gleichzeitig fast wie ein irreales Phantom wirkt.

Mbsp. 3 Scelsi, Okanagon (für Harfe, TamTam, Kontrabass)

Sprecherin 3:

„Es war einmal ein Turm, der verliebte sich in eine Lerche.

Der Turm war hoch und leer und hatte viele viele Fenster. Niemand wohnte darin, denn er stand oben auf einem hohen Berg, weit weg von überall, und er hatte niemanden als den Morgen zum Spielen und niemanden als den Sonnenuntergang zum Sprechen und niemanden als die Dämmerung zum Sich-Anvertrauen. Den Nachmittag gab es natürlich auch, aber der Nachmittag kam selten in die Nähe des Hauses, denn der Nachmittag war zu sehr damit beschäftigt, den Mond ins Bett zu bringen. Und es gab auch noch die Nacht, aber die Nacht ging am liebsten zwischen all den leuchtenden und sanften Blumenarten auf und ab, die du und ich «Sterne» nennen, weil wir nicht wissen, was sie wirklich sind. Also abgesehen von seinen drei Freunden – dem Morgen, dem Sonnenuntergang und der Dämmerung – war der leere Turm mit den vielen vielen Fenstern, der oben auf dem hohen Berg stand, ganz allein.

Eines Tages, als der leere Turm mit dem Morgen Schatten spielte und versuchte, ein wenig vergnügt zu sein und zu vergessen, wie einsam er in Wirklichkeit war (dort oben auf dem hohen Berg), da gab es ein Geräusch in der Luft, wie wenn zwei oder drei oder vielleicht auch vier weiße Wolken miteinander flüsterten; und dieses Geräusch kam näher und näher an den Turm heran, bis der Turm wusste, dass es die Flügel waren von jemandem, der flog und flog und flog. Nach einer kleinen Weile hörte der Turm ein neues Geräusch, als ob fünf oder sechs (oder vielleicht auch sieben) Bächlein über ein Geheimnis lachten; und dieses Geräusch wurde stärker und deutlicher, bis der Turm wusste, dass es jemand war, der sang und sang und sang.“

Edward Estlin Cummings, Der Turm, der Mückenkuchen aß. **Beginn**. (2'06“)

Sprecher 1:

Der US-amerikanische Schriftsteller Cummings, berühmt für seine ebenso vitale wie vertrackt-avantgardistische Lyrik, erzählt seiner kleinen Tochter ein Märchen: Es war einmal – und: ‚weit weg von überall‘. Versteht das kleine Mädchen das: Der Morgen als Spielkamerad, der Nachmittag als Wanderer, der den Mond ins Bett bringt, die Nacht als

poetischer Sterngucker? Wahrscheinlich, denn das Fantastische, der Zauber gehören zum Märchen und zur kindlichen Logik. Hier werden Tageszeiten menschlich, sie knüpfen Freundschaft, sind füreinander da, bewegen sich wie selbstverständlich außerhalb ihrer ursprünglichen Bestimmung - sie verwandeln die Logik von einer Sache des rationalen Kalküls zu einer der Emotionen. Die Welt scheint zu lächeln, weil nichts statisch steht und steif daherkommt, sondern weil die Dinge sich aufeinander zu bewegen, die Rollen wechseln, sich mit großer Selbstverständlichkeit auf ganz ungewohnte Weise zueinander verhalten. Im Flug der Lerche hört der Turm Wolken, die miteinander flüstern; in ihrem Gesang Bäche, die über ein Geheimnis lachen – es Bilder verborgener, fantasiertes Gemeinschaften, von Nähe und Berührung, die einen leichten Zauber über den Raum legen, seine konventionellen Grenzen in Frage stellen und ihn emotional fühlbar machen.

Sprecherin 3:

„Diese Musik verschwindet in sich selbst
- bevor du hinsiehst, lauschst du,
hörst, wie sie den Ruß vom Himmel wischt,
sogar die Sterne wischt sie weg.“

Doch still, da ist sie, häuslich nun:
Sie summt in ihrem Zimmer unterm Dach,
sie macht sich fein – mit einem Riegel Seife,
einem Krug aus Porzellan, einer Schüssel Wasser;

Und schrubben muß sie ihre Haut –
die Schulter, eine Brust, muß tragen, vorn herab,
Akkorde ihrer Haare, kupferfarben, aufgelöst.

Sie klappt die Dachluke auf – wagst du es, hinzusehen?
Um ihre Bergeshöhe kreist die Hexe, hallo!
Schlägt wieder Stern nach Sternlein ein, wie neu.

Christopher Middleton, Kinderecke (1'02“)

Sprecher 1:

Auch hier ein Nachthimmel, auch hier Musik – allerdings eine Musik, die sich seltsamen, häuslichen Verrichtungen hingibt, bevor sie, als Hexe, die Sterne, die sie vorher weggewischt hat, wieder am Himmel befestigt.

Das Szenario ist dem Märchen von Cummings nicht unähnlich. Die Musik erscheint als Person, wie vorher die Tageszeiten, die Natur, der Turm. Sie geht profanen Beschäftigungen nach, wie der Turm bei Cummings ‚weit weg von überall‘ – trotz der Einfachheit und Klarheit auch hier eine märchenhafte, fantastische Welt.

Es gibt aber auch einen fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Texten: Bei Middleton handelt es sich um ein Gedicht. Damit spielt die Formgebung eine andere Rolle als in dem Märchen von Cummings. Lyrik ist gebundene Rede, hier gibt es ein Versmaß, eine wohlkalkulierte Anzahl von Silben und Betonungen, Rhythmus, eine klassische Gedichtform. Jeder Vers, jedes Detail hat somit seinen wohlgewählten Ort im Text, Melodie und Komposition entfalten sich vor dem Hintergrund eines formalen Raumes, in einem ähnlichen Sinn wie in einem Musikstück. Die Sprache erzählt nicht, sie singt. Klänge, Silben und Worte fügen sich zu Melodien, und diese wiederum entwickeln Schritt für Schritt die

Form des Gedichtes und erwandern damit die Koordinaten seines Raumes - singend, hörend, fantasierend.

Auch Debussy hat ein Stück geschrieben, das er seiner Tochter gewidmet hat. Auch dieses heißt ‚Children’s Corner‘ – ‚Kinderecke‘: Ein Zufall? Tatsächlich ist es eine Kinderwelt, die er zum Klingen bringt: Eine Klavieretüde, ein Elefant, eine Puppe, ein Ragtime für Kinder – und der Schnee tanzt. Ganz anders als in der Natur tanzt er aber mit perfekter rhythmischer Exaktheit, man könnte die Schneeflocken zählen. Aber man wird es nicht tun, normalerweise kommt man wohl gar nicht auf die Idee, weil das musikalische Bild bei aller Genauigkeit sehr poetisch ist. Eine maximal exakte musikalische Ordnung gibt ein chaotisches Durcheinander in der Natur völlig passend und stimmig wieder - ein Paradox.

Musikbsp. 4: C. Debussy, Children’s Corner, The snow is dancing (ca 1’15”)

Benedetto Michelangeli, Klavier

M0270619

Sprecher 1:

Ähnlich wie der Raum ist in der Musik die Form unhintergebar: Selbst Extremfälle wie John Cages 4 Minuten und 33 Sekunden dauerndes auskomponiertes Schweigen oder La Monte Youngs extrem in die Länge gezogene Einzeltöne sind in einem weiteren Sinn nicht formlos. Hat Musik einen Beginn und ein Ende, so hat sie zwangsläufig auch eine Form, unabhängig davon, ob diese stimmig oder in konventionellem Sinn nachvollziehbar ist. Was gemacht, ausgewählt, in irgendeine Reihenfolge gebracht ist, ist nie formlos – das Bild jeder Partitur legt davon Zeugnis ab. Formale und räumliche Aspekte manifestieren sich in der Musik in den Melodien, im Rhythmus, in der Architektur. Insofern ist musikalische Form sehr nah bei dem Begriff des Raumes, wenn damit - zunächst – der innere Raum der Musik gemeint ist, quasi ihre Innenarchitektur und Möblierung. Wie die Elemente eines Musikstückes zueinander stehen - Klänge, Töne und Tongruppen, Rhythmen, Phrasen -, wie sie angeordnet sind, kann man sowohl als Aspekt des Raumes als auch der musikalischen Form betrachten.

Trotzdem gibt es ein produktives Spannungsverhältnis beider begrifflicher Vorstellungen. Nimmt man in der Musik die Form in den Blick, so bewegt man sich innerhalb des Sprachzusammenhangs, dessen sich die Musik bedient. Auch Grenzfälle wie die offenen Formen des frühen Serialismus im 20. Jahrhundert oder auch improvisierte Musik machen da keine Ausnahme. Offen sind hier lediglich die Art und der Grad der formalen Determination, der musiksprachliche Kontext wird nicht verlassen.

Spricht man über den Raum, ist das etwas anders. Hier kommen Aspekte hinein, die abstrakteren Charakter haben und sich nicht unbedingt auf den musikalischen Bereich beschränken müssen: Fragen der Ordnung und Struktur bekommen ein eigenes Gesicht, architektonische Aspekte wie Symmetrien und Proportionen verwandeln sich in atmosphärische Dinge wie Nähe oder Intensität, der gesamte musikalische Raum bekommt eine eigene Poetik, die über den engeren musikalischen Zusammenhang hinausgeht, uns aber möglicherweise aus ganz anderen Kontexten vertraut ist - bis hin zur eigenen Körpersprache. Musikalische Form entsteht in erster Linie vor dem Hintergrund einer handwerklichen Gestaltung. Dagegen kann das Bild, das vor unserem geistigen Auge entsteht, wenn es uns um den Raum geht, quasi durch die Hintertür eine Art Eigendynamik entwickeln, in der Zusammenhänge intuitiv und reflexartig hergestellt werden. Wann also beschränken wir uns auf den faktischen Raum, der durch Messungen und Quantifizierungen fassbar ist, durch Längen- und Dauernverhältnisse, manchmal schon nur durch Zählen in seiner Struktur beschrieben werden kann? Und wann entsteht in unserer Fantasie der

subjektive, erlebte Raum, in dem wir qualitative Prioritäten setzen, der über Erinnerungen und Assoziationen entsteht? Distanzen erleben wir dann als Weite oder Enge; Begrenzungen oder Pausen deuten wir unbewusst um zu Schwellen, die unvermittelt den Blick auf ganz andere Phänomene lenken; Melodien werden zu quasi-sozialen Phänomenen, die Gemeinsamkeiten betonen oder Gegensätze austragen.

Sprecherin 3:

„In der unerklärlichen Ausstrahlung, die von menschlichen Verhältnissen, Haltungen, Wertschätzungen ausgeht, bilden sich – vor allem Denken und Sprechen – gemeinsame Welten. An diesem Hauch erkennen sich, die zur gleichen ‚Welt‘ gehören, etwa zur Welt des Paria (des ‚Aussätzigen‘) oder des Vornehmen (des ‚Eingesessenen‘), des Ungeistigen (z.B. des ‚Spießigen‘) oder des Geistigen, des Profanen oder des Heiligen (Nimbus). Im Zeichen des Atmosphärischen laufen – wie im Tierreich im Zeichen des Olfaktorischen – zahlreiche unsichtbare, gleichwohl trennscharfe und wirksame Grenzen durch die ganze menschliche Lebenswelt. Je differenzierter deren Aufbau ist, desto reicher und feiner sind diese atmosphärischen Differenzen.“

Hubert Tellenbach: Das Atmosphärische als das Umgreifende (58“)

Sprecher 2:

„Vor mir und hinter mir steht ein Baum.
Rechts von mir steht ein Baum.
Zu meiner Linken ein Baum.“

Oh Märchenwald.
Oh Wintermärchen.“

Renato P. Arlati, ‚Vor mir und hinter mir‘ (17“)

Sprecher 1:

Zwei Strophen: In diesem Fall sind das drei Zeilen plus zwei Zeilen- behutsamer geht es fast nicht. Diese Strophen sind aber nicht einfach nur kurz, trotz ihrer extremen Knappheit sind sie spürbar geformt. Man stelle sich vor, Arlati hätte auch in der zweiten Strophe drei Zeilen geschrieben – einen weiteren Seufzer angefügt: Das Gedicht hätte sich unangemessen komplettiert, fast ein wenig geschwätzig, und der fragmenthafte Charakter wäre verloren. Die Reduktion von drei auf zwei Zeilen vermeidet eine symmetrische Strophenstruktur, das Gefühl für den Rhythmus bleibt offen, und es entsteht Raum für die beiden Seufzer, Raum, den sie brauchen, damit das Gefühl, das sich hier so unvermutet Bahn bricht, eine lebendige Qualität bekommt. Ist es die Überraschung, oder ist es die Asymmetrie: Man hält förmlich den Atem an – und das Gedicht wird, doch noch, zur Musik.

Fast modellhaft bilden sich in diesen zwei knappen Strophen die zwei grundlegenden, archetypischen Vorstellungen von Raum ab: Hier die Ordnung, dort der gefühlte, erlebte Raum; hier die Geometrie, dort die Symbolik; hier das ‚Vor mir und hinter mir‘, dort das zweifache ‚Oh‘. Aber einige subtile Details nähern diese vermeintlich unvereinbaren Welten einander an. In der ersten Strophe verlieren die Zeilen sukzessiv an Vollständigkeit, die letzte der drei Zeilen ist ohne Verb und somit grammatisch sehr nah an den Seufzern der zweiten Strophe. Auf zwei etwas steife, trochäische Zeilen – ‚vor mir...‘, rechts von mir...‘ - folgt ein deutlicher, fast optimistisch tönender Auftakt, der eine Brücke zu den Auftakten der zweiten Strophe schlägt: ‚Zu meiner Linken...‘. Und in genau gegenläufigem Sinn schwingt in

der zweiten, sehr emotional orientierten Strophe mit der Spiegelsymmetrie von ‚Märchenwald‘ und ‚Wintermärchen‘ eine ganz leise, fast lächelnde Erinnerung an das Thema der Geometrie in der ersten Strophe mit. Wie in einem Musikstück stehen hier die Bilder von Raumstruktur und Raumerlebnis in Form der zwei Strophen einander gegenüber und sind doch unlösbar miteinander verbunden.

Sprecherin 3:

‚Vor mir und hinter mir steht ein Baum.
Rechts von mir steht ein Baum.
Zu meiner Linken ein Baum.

Oh Märchenwald.
Oh Wintermärchen.’

(13“)

Musik 5: A. Webern, Bagatellen für Streichquartett op.9,2
M0272883
0'27

Sprecher 1:

Musik gilt als Zeitkunst, denn sie bewegt und entfaltet sich wie die Sprache in der Zeit, die sozusagen ihr natürlicher Lebensraum ist. Aber zumindest in einem symbolischen Sinn kommt immer auch der dreidimensionale, bildhafte Raum ins Spiel: Wir sprechen von hohen und tiefen Tönen, von einem Klangpanorama, davon, dass die Musik uns einlullt, von Klangmalerei und Klangskulpturen, von kompositorischen Visionen, von musikalischer Architektur, wir haben mit der Notenschrift ein Abbild der Musik geschaffen, das ihren zeitlichen Charakter räumlich wiedergibt. Spätestens dann, wenn in irgendeiner Form das Visuelle ins Spiel kommt, wenn das reine Nacheinander zurücktritt, wird in der Musik, ähnlich wie in der Dichtung, die Trennung von Raum und Zeit obsolet.

Sprecher 2:

‚Gegenwart: Rückgebildet aus mittelhochdeutsch *gegenwertec*, *gegenwürtec*... Eigentlich ‚gegenüber seiend‘...

Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (12“)

Sprecherin 3:

‚Irgendwo muß man zwei Stimmen hören. Vielleicht liegen sie bloß wie stumm auf den Blättern eines Tagebuchs nebeneinander und ineinander, die dunkle, tiefe, plötzlich mit einem Sprung um sich selbst gestellte Stimme der Frau, wie die Seiten es fügen, von der weichen, weiten, gedehnten Stimme des Mannes umschlossen, von dieser verästelte, unfertig liegengebliebenen Stimme, zwischen der das, was sie noch nicht zu bedecken Zeit fand, hervorschaute. Vielleicht auch dies nicht. Vielleicht aber gibt es irgendwo in der Welt einen Punkt, wohin diese zwei, überall sonst aus der matten Verwirrung der alltäglichen Geräusche sich kaum heraushebenden Stimmen wie zwei Strahlen schießen und sich ineinander schlingen, irgendwo, vielleicht sollte man diesen Punkt suchen wollen, dessen Nähe man hier nur an einer Unruhe gewahrt wie die Bewegung einer Musik, die noch nicht hörbar, sich schon mit schweren unklaren Falten in dem undurchrissenen Vorhang der Ferne abdrückt.

Vielleicht daß diese Stücke hier dann aneinander sprängen, aus ihrer Krankheit und Schwäche hinweg ins Klare, Tagfeste, Aufgerichtete.'

Robert Musil, Die Versuchung der stillen Veronika. **Beginn** (1'20")

Sprecher 1:

Alles könnte auch eine Täuschung sein. Fast alle Sätze beginnen mit ‚vielleicht‘, mehrfach taucht das unbestimmte ‚irgendwo‘ auf, ein bezeichnendes ‚vielleicht sollte man ... suchen wollen‘. Stimmen, Geräusche, kaum hörbares Raunen. Ein erahnter Fluchtpunkt, der eine Perspektive oder wenigstens eine Blickrichtung anzudeuten scheint, aber sofort wieder in Frage gestellt wird; Verästelungen, Verschlingungen, Verwirrungen, die Andeutung von Scham, die hastig, aber erfolglos etwas zu bedecken versucht: Vergebliche Versuche, den Raum, der subjektiv sehr stark erlebt wird, in seiner logischen Ordnung zu erfassen; eine Mischung aus Nähe, Berührung und Fremdheit, mit einer kaum verstehbaren Logik, die die Beziehungen der Dinge in den Sätzen und damit auch jegliche räumliche Vorstellung auf höchst seltsame Art im Ungreifbaren läßt.

Fast hat es den Anschein, als habe Musil sich in der Wahl des Mediums geirrt: Er spricht, aber es entsteht kein Sinn, der sich formulieren ließe; er benutzt Worte und eine korrekte Grammatik, aber es stellt sich keine Botschaft ein; der Text bewegt sich nah an der Depression, in sich kreisend und gefangen, geprägt von dunklen Tönen, Verwirrung und Mattigkeit - beinahe wie eine verhangene, düstere Musik.

Und doch stellt hier die vermeintliche Nähe zur Musik eher eine Art Metapher dar, als dass der Text selbst wirklich musikalisch wäre. Anders als in der Lyrik wird die Sprache hier im materiellen Sinn nicht musikalisiert, es gibt keine Verse, kein Metrum, keine Strophen und Reime, die Klang und Rhythmus zumindest zeitweise fühlbar thematisieren könnten. Das eigenartig überreizte Flirren, die nervöse Anspannung in dieser Erzählung entsteht dadurch, dass einerseits das Bedürfnis zu verstehen über gezielte Irritationen ständig wachgehalten wird, andererseits die Option des Wegkippens in Düster-Atmosphärisches permanent im Raum steht. In der Musik kann es so etwas nicht geben, denn dort gibt es zwar Aura und Atmosphäre, aber sie braucht immer auch Maß und Proportion, damit musikalische Bedeutung entsteht; über eine semantische Ebene, die eine Botschaft in einem ähnlichen Sinn wie Sprache transportieren könnte, verfügt sie aber nicht.

Sprecher 2:

„Mit dem 17. Jahrhundert entzog sich die Naturwissenschaft dem darstellenden Wort in die Zahl, in die Formel, und ebenso begann die Musik, sich der Vokalität in die reine Instrumentalmusik zu entziehen. Die Verselbständigung dieser beiden formalen, parasprachlichen Bereiche hat auf das Verständnis der Möglichkeiten der Sprache stark zurückgewirkt und an der Idealvorstellung einer zu fordernden „Reinheit“ der Sprache – nicht nur und nicht zuerst im Ästhetischen – wesentlichen Anteil. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts schwebt die Vorstellung von der Absolutheit der Musik als Idee und als Faszination ständig über den Versuchen der Selbstdefinition der Poesie und der Poeten: Musik als das, was nicht Medium ist, sondern selbst voll Beanspruchendes, was nicht die Aufmerksamkeit durch sich hindurchleitet auf anderes, was nicht *thematischer Zeiger*, sondern *thematisches Ende* (...) ist. Versuchung kann diese Idealität der Musik deshalb sein, weil der Analogiewert der Vorstellung nur zu leicht vergessen und der Übergang des poetischen Wortes in den bloßen Klang als Inhalt dieses Regulativs mißverstanden werden kann, während doch das Wort eben Wort bleibt und nicht linear im Klang aufgeht, sondern jene Schwelle der Preisgabe der semantischen Funktion wahrt, die zwischen der

Vieldeutigkeit und der bedeutungslosen Undeutbarkeit liegt. Pure Finsternis wäre das Ende auch der ‚dunklen‘ Poesie als Poesie.’

Hans Blumenberg: Sprachsituation und immanente Poetik. (1‘55“)

Sprecher 1:

Die moderne Gehirnforschung zeigt, dass es bei der neuronalen Verarbeitung von sprachlicher und musikalischer Tätigkeit durchaus Ähnlichkeiten und Überlappungen gibt. Eine eindeutige Zuordnung zu einer der Gehirnhälften, wie sie früher als Option im Raum stand, scheint für beide Bereiche schwierig. Für beide gilt offensichtlich, dass ihre jeweils verschiedenen Aspekte – Botschaft, Emotion, Grammatik - in verschiedenen Arealen des Gehirns verarbeitet werden. Notwendigerweise findet damit auch das Erlebnis des Raumes in beiden sehr verschiedene Ausprägungen – sei es als Ordnungsfunktion, sei als Repräsentation assoziativer oder atmosphärischer Kontexte.

Das Aufspüren von Gemeinsamkeiten von Sprache und Musik hat nicht nur in verschiedenen Wissenschaften und bei ganz unterschiedlichen Philosophen oder philosophischen Ausrichtungen eine lange Tradition. Zuerst ist für die direkt beteiligten Künstler –Dichter, Komponisten - die Frage der Berührung beider Bereiche, wie sie zustande kommt, welche Form sie annimmt, sehr zentral. Die Motetten der Renaissance, die Opern des Barock, Bachs Passionen, Beethovens Klaviersonaten – jedes einzelne Werk findet hier eigene, charakteristische Lösungen und hat eine mehr oder weniger große Nähe zur Sprache. Dabei wird gerade die Schwelle - als Bereich, in dem sich sprachliche und musikalische Räume überlappen - produktiv für die Entwicklung und Ausprägung der Form genutzt.

Musikbsp. 6 (teils über dem Text des Sprecher 1: Beethoven Klaviersonate op. 110, Adagio Beginn (2‘40“ oder ca 4‘)

M0580053

Sprecher 1:

Adagio: Langsam, behutsam, aber nicht zu sehr – ma non troppo. Recitativo; noch langsamer. Bevor Beethoven im langsamen Satz seiner vorletzten Klaviersonate endlich zu dem ‚Klagenden Gesang‘, dem Arioso dolente, findet, stehen sage und schreibe sieben verschiedene Tempoangaben in der Partitur. Bruchstücke, Abbrüche, Stammeln, immer wieder neue Versuche, sich wie ein Blindler tastend den Weg durch den Raum zu suchen und den erlösenden Ausgang zu finden. Das Taktschema geht verloren, Tonarten verwandeln sich, lösen sich auf. Von Ferne drängt sich die Assoziation an die Rezitative Bachs auf, eine Assoziation, die später, mit der Fuge des letzten Satzes, musikalische Gestalt annimmt, wenn auch in einer verwandelten Form.

Musikbsp. 6 (wieder hochfahren und Fortsetzung Beethoven, inklusive Beginn des Arioso dolente)

Sprecher 1:

Für das Verständnis von Musik ist es wesentlich, dass man sie - bewusst oder unbewusst - auf eine zugrunde liegende Struktur beziehen kann. Mit der Teilung des Oktavraumes in zwölf gleichgroße Halbtonschritte, der sogenannten Temperierung, ist ein solches Grundraster gegeben. Das funktioniert sowohl für tonale Musik in Dur und Moll als auch für die klassische atonale Musik – im Gegensatz zu der Musik vieler anderer Kulturen, der

oftmals Tonleitern mit ganz unterschiedlich großen Abständen zwischen den einzelnen Schritten zugrunde liegen.

Sprecher 2:

„An den Frequenzraum kann man zweierlei Schnitte anlegen: der eine, der durch einen Maßstab bestimmt wird, erneuert sich regelmäßig; der andere – er ist nicht präzisiert, genauer gesagt, nicht festgelegt – tritt frei und unregelmäßig ein. Für das Abschätzen eines Intervalls bedeutet die Temperierung - die Wahl des Maßstabs – eine wertvolle Hilfe, mit einem Wort: sie versieht die Oberfläche, den Klangraum mit Einkerbungen und gibt der Wahrnehmung – selbst, wenn sie bei weitem nicht zu völliger Bewußtheit gelangt – nutzbringende Mittel zum Auffinden von Orientierungspunkten. Setzt man aber den Schnitt nach freiem Ermessen, so verliert das Ohr jeden Anhaltspunkt, und jedes genaue Erkennen der Intervalle wird illusorisch; es geht ihm wie dem Auge, das Entfernungen auf einer idealen Ebene schätzen soll.“

Pierre Boulez, Musikdenken heute 1. (1963) (1'03“)

Sprecher 1:

Schnitte, Einkerbungen der Oberfläche, ideale Ebenen? Hier geht es, zunächst, um etwas sehr Praktisches: Die Orientierung im Tonraum. Ähnlich wie das Millimeterpapier in geometrischen Zeichnungen dient die Temperierung in der Musik der exakten Bestimmung und Handhabung von Tonabständen. Allerdings kann die Funktion, die sie für die Musik übernimmt, je nach Umgang mit der Harmonik sehr verschieden sein. Der Serialismus der Nachkriegszeit war ein kompositorisches System, das davon ausging, dass alle Tonhöhen vom Grundprinzip her das gleiche Gewicht und auch die gleiche Qualität besitzen. In ‚Musikdenken heute‘ hat Pierre Boulez Kompositionstechniken beschrieben, die ohne eine gleichmäßige Rastrierung des Tonraumes wenig Sinn machen würden: In den vielfältigen Transpositionen und Vervielfachungen der ohnehin schon komplexen Akkordstrukturen wäre der Hörer verloren. Insofern stellt die Temperierung die perfekte strukturelle Grundlage für die klanglichen Vorstellungen der Serialisten dar - Harmonik und Raumstruktur lassen sich ganz direkt aufeinander beziehen.

Vier Verse, viermal ‚ach‘. Gleichmäßig gekerbt? Gleichmäßig ja, gekerbt – eher nicht. Schnitte? Auch eher nicht. Himmel, Licht, innen, Liebe. Das Ohr verliert nicht jeden Anhaltspunkt.

Sprecherin 3:

Mit Sternen bin ich nur bedeckt,

ach.

Ihr Leuchten streif ich ab,

ach.

Beschränk mich auf den Kern,

ach.

Und liebe kurz und knapp,

ach...

Ágnes Nemes Nagy, Abstraktion (20“)

Musikbsp. 7: Pierre Boulez, Le Marteau sans maître: après „l'artisanat furieux »

M0039126

Sprecher 1:

Obwohl sich die Raumfrage in jeder Musik a priori stellt, wurde sie im Verlauf der Musikgeschichte unter sehr verschiedenen Blickwinkeln auch mit dem Fokus auf den äußeren Raum thematisiert: Venezianische Mehrchörigkeit im frühen Barock, die Eroberung der Konzertsäle in der Klassik, die massive Erweiterung der Harmonik in der Romantik, das Aufblühen von Ballettmusik, elektronische Musik und die vielen Spielarten akustischer Kunst in heutiger Zeit – Soundscape, Rauminstallation, experimentelles Hörspiel : In einem sehr praktischen und greifbaren Sinn haben ganz verschiedene Aspekte des Raumphänomens immer wieder eine sehr dominante Rolle in der Musik gespielt und lange Phasen der Musikgeschichte entscheidend mitgeprägt.

Sprecher 2:

„Die Mehrchörigkeit schenkt der Musik einen neuen Stil. Es ist ein Raumstil, der zum ersten Mal den Ton-Ort in die Form und in die Wirkung der Musik einbezieht. Sicherlich war auch die polyphone Musik ‚geortete‘ Musik, denn die Komponisten – teilweise in engem Verhältnis zu der Kirche stehend, für die sie schrieben – wußten, wie ihre Musik dort klingen würde. Im Allgemeinen aber spielte es kaum eine Rolle, wo eine Musik zur Aufführung kam: Wenn jetzt der Raum für die Musik vorgeschrieben und in sie einbezogen wird, ändert sich etwas Wesentliches, zumal für den Hörer. Je nach seinem Standpunkt wird er die einzelnen Chöre näher oder ferner hören. Wechselt er den Standpunkt während der Aufführung, wird er im Klang der Musik herumwandern können, so daß er von allen Seiten von Musik umgeben ist.“

Gerhard Nestler: Geschichte der Musik (1'02“)

Musikbsp. 8: G. Gabrieli, Magnificat
M0707035

Sprecher 1:

Insbesondere in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts bekommt der Raum als musikalischer Parameter eine starke Bedeutung. Spätestens seit den 60er Jahren wird er als prinzipiell gleichberechtigtes, formbildendes Moment neben klassischen Parametern wie Tonhöhe, Tondauer und Klangfarbe gesehen; vor allem die technischen Möglichkeiten der elektroakustischen Musik, sowohl im Studio als auch bei der Live-Elektronik, haben die Entwicklung massiv vorangetrieben: In allen Ausprägungen der Klangkunst wird heute mit Selbstverständlichkeit die Raumfrage thematisiert, in genauso elementarem Sinn wie die des Klangmaterials.

Aber der Boden für diese Entwicklungen war kompositorisch und gedanklich längst bereitet. Und das beginnt nicht erst mit der zeitgenössischen Musik nach dem zweiten Weltkrieg, sondern schon deutlich früher, in einer Zeit, in der die technische Entwicklung so überhaupt noch nicht absehbar war.

Sprecher 2:

„Wenn neue Instrumente mir erlauben werden, Musik so zu schreiben, wie ich sie konzipiere, wird die Bewegung von Klangmassen, von wechselnden Ebenen deutlich in meinem Werk wahrgenommen werden, da sie den Platz des linearen Kontrapunkts einnehmen wird. Wenn diese Klangmassen zusammenstoßen, wird das Phänomen von Durchdringung oder Abstoßung auftreten. Bestimmte Transmutationen, die auf bestimmten Ebenen Platz greifen, werden auf andere Ebenen projiziert erscheinen, die sich in anderen Geschwindigkeiten und

mit anderen Winkelstellungen bewegen. Den alten Begriff von Melodie oder melodischem Wechselspiel wird es nicht länger geben. Das ganze Werk wird eine melodische Totalität sein. Das ganze Werk wird fließen, wie ein Fluß fließt.

Edgard Varèse, Die Befreiung des Klangs (53“)

Musibsp. 9 (evtl. schon unter Sprecher 2), Varèse, Ionisation for 13 percussionists, Schluss M0025817

Sprecherin 3:

„Zwischen grasigen Gefilden floß ein Strom durch kühles Tal,
Ließ die Kieselsteine funkeln, war von Blütenflor umsäumt.
Oben schwarze Lorbeersträucher und der Myrten grün Gehölz
Ward bewegt vom sanften Lufthauch, der mit Schmeicheln sie umweht.
Unten aber war des Rasens Pfühl zu schönem Flor erblüht,
Krokus rötete den Boden, Lilie schuf ihn leuchtend weiß;
Doch den ganzen Hain erfüllte eines Veilchenteppichs Duft.
Zwischen diesen Frühlingsgaben und der Knospen holder Zier
Stand die Königin der Düfte, aller Farben Morgenstern:
Wie der Liebesgöttin Flamme ragt der Rose goldne Pracht;
über feuchtem Rasen wölbte sich der Hain, von Tau benetzt.
Viele Bächlein sprudeln murmelnd hier und dort aus reichem Quell,
Strömen, gleiten, fluten, perlen in der Tropfen Lichterspiel.
Moose kleiden aus die Grotten, grüner Efeu rankt sich hin,
Aller Vögel süße Lieder tönten durch den Schatten dort:
Mit des Stromes Murmelrede klang es aus dem Laub in eins,
Denn des Zephyrs Muse hatte Melodienstrom erregt.
Wer durchwandelt jenen grünen Lustbezirk von Duft und Klang,
Den hat Vogel, Hain und Windhauch, Schatten, Strom und Blum erfreut.“

Sprecher 2:

„Tiberianus hat in diesem sinnlich bezaubernden Gedicht einen *locus amoenus* mit dem Farbenprunk der Spätantike ausgemalt. Man würde heute gleich mit dem Wort Impressionismus zur Hand sein – zu Unrecht. Das Gedicht ist streng strukturiert. Der Autor arbeitet mit sechs Landschaftsreizen. Es sind dieselben, die Libanios empfiehlt: „Ursachen des Frohsinns sind Quellen und Pflanzungen und Gärten und sanfte Lüfte und Blumen und Vogelstimmen“. (...) Das Thema und das Zahlenschema sind also vorgegeben. Auf diese weist der letzte Vers mit seinem Résumé nachdrücklich hin. Außerdem ist der Schauplatz durch „oben – unten“ abgeteilt. Endlich hat das Gedicht zwanzig Verse, also eine „Rundzahl“. Das deutet auf das Prinzip der „Zahlenkomposition“ hin (...). Der quellende Reichtum sinnlicher Empfindung ist also durch begriffliche und formale Mittel geordnet. Das schönste Obst reift an Spalieren.“

Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Darin: Die Ideallandschaft. (gesamt: 2'44“)

Sprecher 1:

Und wenn der Raum – sei es der der Musik, sei es jeder andere – seine Einheitlichkeit und Eindeutigkeit, und damit auch seine Aura verliert? Seine Dimensionen und Koordinaten gar

nicht mehr ohne Weiteres identifizierbar sind? Wenn nicht nur die Idylle verloren, sondern jegliche Raumkonzeption relativ wird, nur eine unter vielen möglichen ist, wenn nicht gar obsolet, veraltet, von begrenzter Haltbarkeit?

Sprecherin 3:

was tun mit einer welt die man nicht spricht
von welcher niemand etwas gewußt hat, nichts zu sagen weiß,
nichts

kein detail, kein besonderer umstand an dem eine beschreibung
festmachen würde

einer welt von so extremer allgemeinheit
daß das einzigartige, das unwiederholbare, dort außer kraft ist
in dem augenblick, wo niemand versteht
womit niemand in seinem mund etwas anzufangen weiß als dies
gesagte

um und um zu wenden, es in einer silbe auszustoßen
es voll abscheu auszuspucken
eine welt von abscheulicher ungenauigkeit
mit der ich leben muß
der ich unaufhörlich schulde meinen blick?'

Jacques Roubaud, Die vielfalt der welten lewis (56“)

Abmoderation

Der SWR2 Essay: heute von Andreas Fervers unter der Überschrift ... *sacht, sacht die Türe zu! ... Gedanken zum Verhältnis von Musik und Raum*

Es sprachen Barbara Stoll, Rudolf Guckelsberger und der Autor. Ton und Technik: Boris Kellenbenz. Redaktion: Martina Seeber