

# Sprachmusik

## Vom Umgang mit Musik und Sprache

Die Unausschöpfbarkeit der Deutungsmöglichkeiten hat Kunst mit aller sprachlich erfahrenen Wirklichkeit gemeinsam.<sup>1</sup>

Das Motto, welches ich diesem Text vorangestellt habe, habe ich auch deshalb gewählt, weil ich damit auf einen Philosophen hinweisen kann, bei dem außerordentlich viel zu lernen ist darüber, was Sprache ist. Ihm habe ich auch die Einsicht zu verdanken (gewußt hatte ich das schon länger), dass es für uns Menschen schlechterdings nichts geben kann, was nicht sprachlich vermittelt wäre.

Dem zu widersprechen(!) ist sinnlos - allenfalls dagegen anzutanken könnte man versuchen, oder anzumusizieren, möglicherweise, vielleicht.

Wie aber sollte man dies ins Bewußtsein bringen?

*Ich* kann beschreiben, was die Gründe sind, die mich dazu bringen, mich und meine Arbeit als Komponist beständig und auf durchaus sehr verschiedene und vielfältige Weise mit Sprache<sup>2</sup> zu konfrontieren, sie ihr auszusetzen:

Das sind zum einen und zuvorderst Gründe, die in meinen Lebensumständen liegen: Früh habe ich begonnen, vermutlich in Ermangelung anderer Möglichkeiten, kleine Texte zu verfassen. Text war mir das zugänglichste »Material«, und spät erst war ich in der Situation, mich dazu entschliessen zu können, mich ganz auf die Musik zu konzentrieren. Da bleibt, wenn der frühe Beginn nicht gänzlich unverbindlich und belanglos gewesen sein sollte, eine Lücke, das Gefühl, etwas, möglicherweise zu Unrecht, nicht weiter verfolgt zu haben. Ich spüre sie bis heute, ich habe es noch immer.

Dann, zum andern, hatte ich später das Glück und das Vergnügen einen intensiven Austausch mit sehr unterschiedlichen Autorinnen und Autoren pflegen zu können und zu dürfen - einer Gruppe von Personen also, die sich irgendwann im Verlaufe ihres Lebens dazu entschlossen hatten, rein auf die Sprache zu fokussieren<sup>3</sup>. Da war häufig viel Mißverstehen, viel Beneiden auch auf beiden Seiten. Von meiner Seite aus um die Möglichkeit etwas *sagen* zu können, Bedeutung zu haben, die mehr ist als nur Gebrauch, und vom Gegenüber um die Chance, nichts sagen zu müssen - den nackten Klang, ein Ereignis<sup>4</sup> zu haben, ohne sich damit herumplagen zu müssen, auf was dieser Klang, dieser

---

<sup>1</sup>Bruno Liebrucks, *Sprache und Bewußtsein*, Band 2, Akademische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main 1965, Seite 465

<sup>2</sup>Wenn ich hier von Sprache spreche, meine ich die Wortsprache im engeren Sinne

<sup>3</sup>Stellvertretend möchte ich Christian Geissler und Hermann Kinder nennen, auf beide werde ich noch zurückkommen.

<sup>4</sup>Siehe den Text von Johannes Picht im vorliegenden Band.

Laut deutet<sup>5</sup>.

Und schließlich bin ich im Verlauf meiner Arbeit zur Überzeugung gelangt, dass dem Verhältnis von Sprache und Musik nur näher- und dann vielleicht auch beizukommen ist, wenn man die eine in der anderen aufsucht. Die Musik in der Sprache und die Sprache in der Musik. Dabei kann es weder darum gehen, die Sprache zu musikalisieren, noch die Musik zu versprachlichen, beides wäre, in Hinsicht auf das Auffinden des einen im andern unsinnig. Das eine im andern zu finden kann ja nicht bedeuten, es dazu zu machen - auch das, in diesem Zusammenhang gewissermaßen als Abfallprodukt, eine der Einsichten, die ganz grundsätzlicher und grundlegender Natur sind.

Ich möchte im Folgenden versuchen, an einigen Beispielen aus meiner Arbeit zu erläutern und deutlich zu machen, auf welcher unterschiedlichen Ebenen und verschiedene Weisen mir eine Näherung an die Problemstellung möglich scheint.

## Wo Musik und Sprache sich begegnen I

*aus den kamalattanischen Liedern für Akkordeon solo, 1991*

Die *kamalattanischen Liedern*<sup>6</sup> sind zum Teil sehr ausgedehnte lyrische Texte von Christian Geissler. Sie sprechen von ihrem Autor und sind gleichermaßen scharfsinnige Analysen unseres gesellschaftlichen Zustandes. Sie handeln von den (schwindenden) Möglichkeiten politischer Veränderung in einer Zeit, in der deren Notwendigkeit weithin als »unmodern« begriffen wird, und in der der Person, die darauf zu bestehen sich entschlossen hat, wenig mehr als resignierte Herablassung begegnet, von den Feindseligkeiten gar nicht erst zu reden.

In der Wüste Wasser zu suchen, ist zwar ein wenig vielversprechendes Unterfangen, gleichwohl bleibt es die einzige Chance, solange man nicht die Illusion hegt, sich das Trinken abgewöhnen zu können.

*die väter treu gehegt  
sind anzuhalten als mörder*

so beginnt das Solostück für Akkordeon, und es schließt mit

*gegen den hals der schneidet  
gegen den schnitt der umhalset  
bau ich mir  
in ihrer Wüste  
ein boot.*

Der Spieler liest, stumm, für sich, Textpassagen aus diesen *kamalattanischen Liedern*. Diese Passagen, ihre (Vers-)Struktur, ihr (Sprach-)Rhythmus, werden beim Lesen direkt umgewandelt in musikalische Struktur, Phrasenbildungen, rhythmische Verläufe. Es sind dies im Wesentlichen metrisch freie Partien überwiegend geräuschhafter Natur, die einem, dem Hörer verborgenen Programm (demText) folgend, die drei großen Fermatenteile des Stückes bestimmen.

---

<sup>5</sup>Ein schönes Beispiel für diese Suche ist der Text Hermann Kinders "Körperthemen, Körperwelten und "das laute Schreiben" in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur", in: Hermann Kinder, Von gleicher Hand, Edition Isele, Eggingen 1995, S.129-147

<sup>6</sup>Christian Geissler, *kamalattanische Liedern*, Manuskript des Autors

Diese wechseln sich ab mit ausgedehnten metrisch insistierenden Teilen, die selbst wiederum aus unveränderten Wiederholungen eines gleichbleibenden Verlaufs beständiger Taktwechsel bestehen.

Dieses Gitter nun, als solches fasse ich es auf, dieses taktmetrische Raster wird nicht gesprengt, sondern befragt - wechselnd besetzt und gefüllt, bedient oder negiert, um damit der Frage nachzugehen, wie ein Verhalten *in* Zuständen möglich ist, denengegenüber es keine Möglichkeit gibt, sich *nicht* zu verhalten.

Das führt zu Fragen nach der bestimmten Negation vorgefundener Zustände, nach deren Umwertung und nach den Möglichkeiten des Vertauschens von Vorder- und Hintergrund, von Text und Kontext. Und das führt zu *musikalischen* Lösungen (vielfältig musikantischer Natur), die in immer neuen Varianten das »Vorgefundene« subversiv unterlaufen, es Anderes, Widersprüchliches und Widersprechendes bedeuten lassen.

Zwei grundsätzlich verschiedene Arten des Umgangs mit Sprache, ihres Hereinholens in die Musik charakterisieren sich hier gegenseitig:

Zum einen vom Sprachlaut, der sich nicht darum kümmert auf was er zeigt, seinen Kombinationen und den daraus entstehenden Rhythmen her. Hier bildet das *Wie*, der Lautstand, das Versmaß, die abstrakte Struktur der Mitteilung sich also unmittelbar in der Musik ab.

Zum anderen von der Seite des Inhalts, dem *Was* der Texte; nicht im einzelnen Moment, nicht in der besonderen Formulierung, sondern ganz prinzipiell. Dabei geht es darum, den zugrundeliegenden Gedanken aufzuspüren, ihn hinlänglich abstrakt zu fassen, denn dann wird das *Worum es geht* auch der Musik und ihren Mitteln zugänglich, beschreib- und bearbeitbar.

Die »Brücke« in diesem speziellen Fall ging, wie bereits erwähnt, über die Frage nach dem Verhalten in einer Situation, in der man sich nicht nicht verhalten kann - eine der zentralen Fragen mit denen sich Christian Geissler seit dem Ende der 70er Jahre beständig und beharrlich auseinandergesetzt hat.

Keine Illustration also, kein Bild gesellschaftlicher Zustände, keine Metapher für die Möglichkeiten ihrer Veränderung, sondern eine Musik, die mit ihren Mitteln und auf zweierlei Weisen dem nachspürt, was in der Sprache, im Wort, in Laut und Bedeutung als Einheit begegnet.

## Vom Fremdwerden des Vertrauten

*schlafen, träumen, singen* für 5 Stimmen (2001)

Ausgangspunkt des Stückes war ein beschriebenes Blatt Papier von Emma Hauck<sup>7</sup>. Bei dem Papier, ungefähr im Format DIN A5, bearbeitet mit einem Bleistift, soll es sich um einen Brief an den Ehemann handeln; das mag so sein - vor allem aber macht dieses Blatt zunächst den Eindruck einer etwas ungelassenen Bleistiftzeichnung. Bei etwas näherem Hinsehen zeigt sich, dass es fast vollständig zugedeckt wurde mit Wörtern - vielleicht ist es auch nur 1 Wort, immer dasselbe, welches die Verfasserin auf das Papier aufgetragen hat, das ist mir nicht ersichtlich. Der Druck des Bleistifts auf das Papier reicht von fast nicht vorhanden bis sehr kräftig. Geschrieben wurde in Überlagerungen unterschiedlicher Dichte, in den Ergebnissen schattenhaft verhuscht bis undurchdringlich, so wie so unleserlich, nur: *Dass es Wörter sind* ist offenkundig.

Das Verfahren, Bilder zu »schreiben« ist in der Kunst, vor allem der zweiten Hälfte des

---

<sup>7</sup>Ausgestellt ist das Objekt im Museum der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg.

20. Jahrhunderts nichts Umbekanntes, es gibt viele wunderbare Beispiele dafür<sup>8</sup>, nur: Dieses Blatt stammt aus dem Jahr 1909, und Kunst scheint nicht die Intention der Verfasserin gewesen zu sein.

Vielmehr macht es mir den Eindruck, als versuche Emma Hauck mit dem Wort als Material, über es hinauszufinden, unter ihm hindurch oder an ihm vorbei zu kommen. Damit das gelingen kann, muß kenntlich bleiben, *dass* es sich um Wörter handelt, *dass* es geschriebene Sprache ist. Und dann rückt sie ihnen zu Leibe: Sie werden so oft übereinandergeschrieben, dass ein fast vollständig schwarzer Balken entsteht, oder sie werden so dünn übereinandergelegt, dass nur noch fahle Schatten das grünliche Papier einfärben.

Hier findet Mitteilung statt, nur der Schlüssel dazu wird nicht mitgeliefert, es sei denn, man fasste *diesen* Sachverhalt als Schlüssel auf.

Das Wort, das ja seine Eigenart darin hat, auch etwas zu bedeuten, das heißt, auf ein Allgemeines zu verweisen, verliert das, und man sieht es ihm an. Hoffmannsthals Lord Chandos mag einem einfallen, dem die Wörter wie modrige Pilze im Munde zerfallen, oder Schillers Bemerkung, dass jede Empfindung nur ein Mal in der Welt vorhanden sei, in dem einzigen Menschen, der sie habe, dass man aber Wörter von tausenden gebrauchen müsse und darum passten sie auf keinen.

Vermutlich hatte Emma Hauck mit all diesen Gedanken nichts zu tun, und ich bin weit entfernt davon, es ihr und ihrem Blatt Papier zu unterstellen und zuzumuten, nur: Das Vertrauen darauf, mit dem, was das Wort anbietet, sich ausreichend mitteilen zu können, dieses Vertrauen scheint ihr, aus welchen Gründen auch immer, abhanden gekommen zu sein.

Dieser gebrochene Wirklichkeitsbezug war Ausgang meiner Arbeit und wertvolle Anregung. Er wird, als gebrochener Wirklichkeitsbezug abgebildet und beispielhaft dargestellt an einem *verstörten* (nicht *gestörten*) Verhältnis zur musikalischen Tradition. Dazu finden vielfältige Brechungen auf vielen verschiedenen Ebenen statt, und weil das so ist, ruft dieses Verfahren nach kompositorischen Strategien. Je diffiziler und prekärer das Verhältnis zur »Umgebung«, desto wichtiger werden die Strategien des Umgangs, der »Bewältigung«.

Dies möchte ich präzisieren:

Das Stück ist dreiteilig, in seinen Randteilen (der Mittelteil verbindet sie, indem er sie trennt) entfaltet sich je derselbe (identische!) harmonische Verlauf (krebsgängig im Schlussteil) und insoweit liegt sogar eine traditionelle dreiteilige Form (ABA) vor. Dieser harmonische Verlauf hat seine Wurzeln in der funktionalen Kadenzharmonik, hat nur gewissermaßen den Standpunkt verloren, was nichts weiter heißt, als dass er ihn beständig wechselt.

Das ist auch der Grund dafür, warum er sowohl vor- wie rückwärts seinen Dienst tut und man in der Konsequenz garnicht mehr entscheiden kann, welcher der beiden Verläufe der »richtige« ist - es gibt in solchen Zusammenhängen und in dieser Hinsicht kein »Richtiges« und kein »Falsches«.

Wer sich ein bißchen in funktionaler Harmonik und deren Entwicklung auskennt, wird die eine oder andere näher- oder fernerliegende Implikation erkennen können. Dieses Erkennen der (näher- oder fernerliegenden) Implikationen gilt aber tatsächlich im hörenden Mit- und Nachvollzug für alle mit unserer Tradition hinlänglich Vertrauten. Auch wer diese Phänomene nicht benennen, terminologisch nicht festzurren kann, keine Wörter dafür hat, kennt sie doch. Und was passiert, wenn an (harmonische) Erfahrung beständig apelliert, im Fortgang darauf aber keine Rücksicht genommen wird, ist das Fremdwerden des Vertrauten. Anders ausgedrückt: Vertrautes in forciert wechselnden

---

<sup>8</sup>Als eines mag hier die Arbeit von Carlfriedrich Claus stehen.

Kontexten, befremdet.

Es kann ein großes Unglück, es kann aber auch ein Glück sein, wenn die Dinge, die man kennt, einem und sich selbst fremd werden.

Aber zurück zum Stück und zu seinen Randteilen:

Die identischen harmonischen Verläufe sind das eine - diesen wird jedoch einiges zugemutet:

*Im ersten Teil:* ein gerades Metrum (4/4), ein langsames Tempo (50) und eine Unterteilung in vier mal 11 Takte. Diese Unterteilung wird durch den Einsatz von Geräuschen (tonlos geflüsterte Laute und Silben, Luftgeräusche) sinnfällig, d.h. in diesem Falle: Sie nehmen in vier Stufen, den vier 11takt-Phrasen entsprechend, signifikant zu.

*Im Schlußteil:* Wechselnde Taktarten (2/4 und 3/4 regelmäßig alternierend, eine Art gefrorener Zwiefacher), ein leicht beschwingtes Tempo (72) und ein Geräuscheinsatz, der zu Beginn das Metrum stärkt und verdeutlicht und, wenn das nicht mehr gebraucht wird nach und nach spärlicher wird, sich ausblendet.

Es ist leicht zu sehen und einzuschätzen, angesichts derart gravierender Unterschiede zwischen den beiden Teilen, wie wenig ein identischer harmonischer Verlauf identitätsstiftend wohl noch zu wirken vermag; allerdings: Zum einen hat das *Wie* des Satzes hier noch ein gewichtiges Wörtchen mitzureden, und zum andern kommt hier der bereits erwähnte Mittelteil ins Spiel - der, der die beiden Hauptteile verbindet, indem er sie trennt. Und dieser ist so gänzlich verschieden von den beiden ihn umgebenden Teilen<sup>9</sup>, dass diese schon allein aus diesem Grunde wieder beginnen, sich zu ähneln, zusammenzurücken. Auch in der Musik sind Ähnlichkeit und ihr Maß lediglich eine Frage des Zusammenhangs, des Kontexts.

Vielleicht ist im Ansatz ein wenig deutlich geworden, was mit den vielfältigen Brechungen und dem verstörten Verhältnis zur Tradition gemeint ist. Alles was eingesetzt wird, konnotiert betont traditionell, wenn auch auf sehr verschiedene Weise: Der Umgang mit dem Metrum, der Phrasenbau, die harmonischen Verläufe, die Satzweisen, die Großform. Diese Konnotationen machen sich jedoch wechselseitig fadenscheinig, weil sie nicht ineinander aufgehen, sich nicht verstärken, nicht aufeinander passen sondern sich »ausstellen«, bloßstellen, gegenseitig sich fremd machen.

Ich habe mich für dieses Stück, um das, was ich mir in und mit Emma Haucks »Brief« erlesen habe, in Musik zu bringen, nicht ihrer Arbeit bedient. Ich habe dazu ein wunderbares Textchen Joseph Freiherr von Eichendorffs benützt, welches den Vorteil hat derart abgegriffen zu sein, dass mir gar keine andere Wahl blieb, als es mir, um es wieder haben zu können, zu entfremden, es, auf welche Weise auch immer, wegzudrücken. Drei Fünftel der Verben (unflektiert) gaben mir den Titel - selten habe ich einen so schönen Titel für eines meiner Stücke gefunden. Der Rest des Textchens zerfällt in tonlose Laute und Silben, läuft auf der Geräuschebene im Verlauf des Stückes mehrfach durch, färbt die gesungenen Töne über die Vokalfarben ein (auch das verleiht dem Stück seinen Charakter). Wer es weiß und genau aufpasst, kann von Zeit zu Zeit noch Reste der romantischen Vorlage identifizieren, darum geht es aber nicht, darum geht es auch dem Text nicht, den ich verwendet habe, und der das Wort in die Musik schickt.

Ich habe Emma Haucks Verfahren - sie schickt das Wort ins Bild - auf ihn angewendet. Und ich habe versucht, ihn auf sich selbst anzuwenden:

Ein unbescheidenes Unterfangen, ich weiß, aber es blieb mir in diesem Falle nichts anderes übrig.

---

<sup>9</sup>Praktisch einstimmig, ständige, unregelmäßige Taktwechsel, er beginnt dreimal so schnell wie der erste und endet halb so schnell wie der an ihn anschließende Teil.

*Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.*

Hoffen wir es.

## Von der Wirklichkeit

*Virchows Tod*<sup>10</sup> Hörspiel nach einem Text von Hermann Kinder (1995)

Ein Buch von Hermann Kinder trägt den Titel *Die Böhmisches Schwestern*<sup>11</sup>. Das Buch hat drei Teile, der erste ist mit *Virchows Tod* überschrieben. Darin wird von Virchow, einem der Begründer der modernen Genetik erzählt<sup>12</sup>, von seinen Forschungen, seinen Versuchen, den „Gesetzen des Kranken und also mit letztem Ziel den Gesetzen des Gesunden auf den tiefsten Grund“ zu kommen. „Denn“, heißt es im Text Kinders weiter, „haben wir das Rätsel des Verbildeten gelöst, haben wir den Schlüssel zur Bildbarkeit des Menschen gefunden, dann haben wir die Tür geöffnet zum ältesten Traum der Menschheit, zum Traum von einem glücklichen, gesunden, leidlosen Dasein.“<sup>13</sup>

Die böhmischen Schwestern, Josefa und Rosa, sind siamesische Zwillinge und als siamesische Zwillinge ein nachgerade ideales Forschungsobjekt für den frühen Genetiker.

Der Text erzählt nun vom Leben Virchows, setzt ein, als dieser sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere befindet und endet auf seinem Sterbelager. Josefa und Rosa begleiten und beobachten ihn, begleiten und beobachten einen Mann, der weniger und weniger seinen eigenen Vorstellungen, seinen eigenen Erkenntnissen davon, was eine gesunde Existenz ausmacht, entspricht, der, Mensch bis zum Schluß, seiner eigenen Auffassung nach doch längst keiner mehr wäre.

Der Text ist kunstvoll komponiert aus Berichten von Virchows Reisen, seinen Vorträgen und seiner Arbeit, Beobachtungen Josefins und Rosas, Gesprächen, Auseinandersetzungen Virchows mit seinem Kollegen Hirschberg, Monologen seines Pflegers, der sich gegen Ende seines Lebens um ihn kümmert, da war's um dich geschehn Gesell, Traumsequenzen Virchows und Traumsequenzen Josefins und Rosas, sie fragten nicht nach seinen Schmerzen.

Und dann hat der Text, es war alles eines Irrlichts Spiel, noch eine Besonderheit - immer wieder tauchen im Textfluß und nicht als Zitate gekennzeichnet kurze Stellen aus der *Winterreise* (Müller/Schubert) auf, nicht oft, nur ab und zu, aber sie geben dem Text eine Richtung und einen »Geruch« - sacht sacht die Türe zu.

Was kann die Musik hier leisten? Die Musik im engeren Sinne kann hier nicht viel tun, will sie nicht illustrieren. Ich habe sie in den Hintergrund geschickt, sie regelt eher Prinzipielles, Grundlegendes - doch dazu später etwas mehr.

Den Prosatext habe ich in direkte Rede verwandelt und Virchow, Hirschberg und den Pfleger die ihre so sprechen lassen, wie professionelle Hörspielsprecher ihre Texte sprechen: In der Rolle. Josefa und Rosa (sie haben den überwiegenden Teil des Textes) habe ich anders behandelt. Ihre Beiträge ändern, verwandeln sich im Laufe dieser 55 Minuten, die das Hörstück dauert. Sind sie zu Beginn noch traditionell in sich gegenseitig ergänzender Wechselrede geführt, wie zwei alte Freundinnen, die, zusammengeglückt in einer

---

<sup>10</sup>Produktion des SWF, 1995

<sup>11</sup>Hermann Kinder, *Die Böhmisches Schwestern*, Haffmanns Verlag, Zürich 1990

<sup>12</sup>Inwieweit sich das mit der historischen Person deckt, ist nicht Gegenstand der Betrachtung.

<sup>13</sup>Kinder, *Die böhmischen Schwestern*, a.a.O. (Anm.11), S.13

Kneipe, sich gemeinsam Erlebtes wieder erzählen, ändert sich das nach und nach massiv. Sie fallen dem komponierenden und montierenden Zugriff anheim. Dieser Zugriff auf die Sprache der Schwestern erfolgt in den Kategorien: Abschnitt, Satz, Satzteil und Wort (nicht darunter), in dieser Reihenfolge, wird also zunehmend kleinteiliger.

Die Gesamtform entspricht der einer kreisend sich steigernden, sich verdichtenden Bewegung und folgt auf diese Weise der Struktur des Textes. Die Verdichtung und die mit ihr einhergehende Zersetzung des Textes ist dadurch bis in die syntaktischen Strukturen hinein nachzuvollziehen und zu verfolgen. Die (im Text noch versteckte) polyphone Anlage kann so entfaltet werden, da dergleichen Montagen zum Beispiel Gleichzeitigkeiten möglich machen, die das Papier so nicht erlaubt, der Text gleichwohl aber nahelegt.

Dies bedeutet konkret:

Die beiden Schwestern, die über das ganze Stück hinweg immer nur einen gemeinsamen Text haben, aus dem sie sich bedienen, rücken immer näher zusammen, sprechen zunächst abschnitts- dann mehr und mehr satzweise im Wechsel, wobei nach und nach auch die Phrasenränder überlappen und Sprech- und Sprachschichten beginnen sich herauszubilden.

Auf der Ebene der Satzteile wird dieser Wechsel immer mehr aufgegeben, beide sprechen zunehmend den gesamten Text, leicht versetzt zum Teil, quasi kanonisch, synchronisiert auch an verschiedenen Stellen des Satzteils, zu Beginn, in der Mitte, oder am Schluß. Und angekommen beim Wort, ist diese spezielle Synchronität die Regel - jedes Wort hat nur eine betonte Stelle, sie dient zur Synchronisierung. Die Ränder fransen, je nach Tempo und Stimmung der Sprecherinnen unterschiedlich aus.

Dieses (etwas schlicht und sehr verkürzt beschriebene) Verfahren hat zum einen den Effekt die Bewegung zunehmend zu beschleunigen, zum andern sorgt es aber dafür, dass die beiden Schwestern mehr und mehr verschmelzen, mit einem Munde sprechen und in der Sprache und durch die Sprache ein weiteres Mal zusammenwachsen. Das darf, soll es sinnvoll sein, nicht auf Kosten der Verständlichkeit gehen. Bezieht dieses Verfahren doch aus dem Inhalt des Gesagten seine Legitimation.

Und nun kommt doch noch die Musik ins Spiel.

Der ganze Text ist montiert auf ein in gleichbleibendem Tempo (60) durchlaufenden Klangband, dessen Präsenz starken Schwankungen unterliegt. Zwischenzeitlich ganz verschwunden, taucht es immer wieder auf, färbt den Hintergrund ein, schließt Passagen ab, tritt in den Vordergrund, markiert Formteile. Dieses Klangband besteht ausschließlich aus Kadenzen aus der bereits erwähnten und im Text zitierten *Winterreise*, Kadenzen, jeder Melodie, Verzierung und Ausschmückung beraubt. Diese sind zwar vielfältigen satztechnischen Modifikationen unterworfen, werden gestaucht, gedehnt, ausgedünnt, beschleunigt und gebremst, aber, sie bleiben was sie sind: nackte harmonische Verläufe sehr unterschiedlicher Dauer, es erklingt nichts anderes.

Dieser Musikeinsatz hat zwei Gründe:

Zum einen hilft er, wie bereits angedeutet, Form zu bauen, verschiedene Abschnitte verschieden klanglich zu charakterisieren und durch Tempodifferenzen zwischen der montierten Sprache und der Musik Beschleunigungen, Verzögerungen oder Verzerrungen zu konstruieren.

Zum andern sind Kadenzverläufe aus Schuberts *Winterreise* andere Kadenzverläufe als Kadenzen aus der *Dichterliebe* Schumanns zum Beispiel. Sie wecken auch als auf ihre Struktur zurückgeführte harmonische Gänge Erinnerungen an ihre Herkunft, sind auf diese Weise direkt mit dem Text verbunden und erschaffen einen Subtext der dem, von was das Stück berichtet, zuarbeitet. Lustig in das All hinaus, gegen Wind und Wetter, soll kein Gott auf Erden sein, sind wir selber Götter. Gute Nacht.

## Von der Kommunikation

*Ohne Ufer, eine Einladung für 8 Stimmen und Akkordeon (2006)*

*Ich werde nicht austreten aus meine Tage nicht meine Pflicht fortdauert der freiwilligen wahren Pflicht tagt der Hauptpflicht und Pfalls sprechender Pflichten und wo Es irgendwelche moralische Pflicht solche Anträge zur Unterstützung gegenüber*

Dies, ein kleiner Ausschnitt aus einem weiteren Objekt der Prinzhornsammlung<sup>14</sup>, verfertigt um die Wende zum 20. Jahrhundert von dem, zu dieser Zeit in der psychiatrischen Klinik internierten, etwa 60jährigen Franz Kleber.

Das Objekt hat den Titel: *Buch mit Wurmlöchern*, und was man sieht, ist die Simulation eines aufgeschlagenen Buches, geklebtes Zeitungspapier, Pappe, Faden, in den Randbereichen zernagt von Würmern, die ihre Gänge, Holzwürmern gleich in das Material hineingefressen haben.

Der Text selbst, gut zu entziffern, besteht aus, aus anderen Druckwerken ausgeschnittenen und neu zusammengefügteten Wörtern, Wort- und Satzfragmenten, die, dem ersten Eindruck nach zu einem weitgehend einheitlichen Textkorpus auf zwei Buchseiten, deutlich durch Absätze gegliedert, vereinigt scheinen.

Das obige Zitat ist der Beginn des Textes und das Beispiel einer auffälligen Wahrnehmung, eines merkwürdigen Verhältnisses zur Sprache.

Und dennoch: Jeder Text, auch dieser, ist zunächst einmal ein Kommunikationsversuch, eine Kontaktaufnahme unter Zuhilfenahme verschriftlichter Sprache. Dies gilt auch für den Sonderfall, dass der Verfasser der Zeilen mit sich selbst kommuniziert.

Wie aber sieht diese Kommunikation nun aus?

Im dritten Absatz heißt es unter anderem weiter:

*Die Schuldigen und beteiligten zur gänzlicher sicherer Menschen Pflicht erwecken nachdengen arbeiden jeder Ard ohne Dichtungen des religiöesen und privoatt Menschen rechten Haftpflicht gegenüber erpressung erpflanzung mit zur bewußte gewaltigen Synnte und eiten Torheiden verleithungen verleuchtung zur erträumten Reichthum*

Es ist ja nicht so, dass kein Sinn in diesen Wortcollagen auszumachen wäre, dass nur barer Unsinn zutage träte, nein, es ist aber so, dass der Sinn sich nicht festhalten läßt, Bezüge und Bezugsebenen beständig wechseln, beweglich werden, ins Schwimmen geraten und auf diese Weise sich die einzelnen Bestandteile in ihrem Gehalt wechselseitig sowohl verdecken, überlagern, als auch ein- und umfärben.

Die einzelnen Wörter öffnen Assoziationsräume unterschiedlichster Art, sie tun es, weil sie in vielen Fällen auch ohne Kontext Bedeutung transportieren (*Die Schuldigen, erpressung*), weil sie darüberhinaus insistieren (*Pflicht*), weil sie den historischen Horizont öffnen indem sie sich altertümelnd gebärden (*Synnte, eiten Torheiden*), und weil sie sich zu funktionierenden Satzfragmenten zusammenschließen (*Ich werde nicht austreten aus, der freiwilligen wahren Pflicht*). Hinzu kommen eigene Wortkonstruktionen des Autors (*Pfalls, verleithungen, nachdengen*) die dadurch, dass in ihnen mehrere Wörter überblendet scheinen, weitere mögliche Bedeutungsschichten erschließen.

Das Vergnügen, das einem nur allein der Text bereiten kann ist enorm, und dabei ist noch nicht seiner Erscheinungsweise als aufgeschlagenes Buch gedacht, welches dem Betrachter begegnet wie ein wertvoller Foliant in der Vitrine einer alten Bibliothek.

<sup>14</sup>in: Visionen und Revisionen einer Entdeckung, Katalog zur Eröffnung des Museums der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, KAT.21



Hinter all dem aber lauern Abgründe. Und damit meine ich nicht die psychiatrischen Aspekte der Angelegenheit - das wäre ein anderes Thema.

Das, was ich gerade an dem Text Klebers beschrieben, was ich und wie ich ihn gelesen habe, ist ziemlich direkt in Musik hineinzunehmen, mit musikalischen Mitteln zu gestalten:

— das Herauslösen der (musikalischen) Phänomene aus ihrem (vertrauten) Kontext. Dabei ist nicht zu bestreiten, dass sie Teile des ursprünglichen Kontextes auch in der Isolation weitertransportieren - das ist ja auch der eigentliche, tiefere Grund, dieses Verfahren überhaupt anzuwenden, es hätte sonst doch wenig Sinn. Dies eröffnet Assoziationsräume der unterschiedlichsten Art.

— das Insistieren auf Erarbeitetem, Gefundenem - damit ist nicht die unmittelbare Wiederholung, wohl aber das beständige auf etwas Zurückkommen in gleichen und in veränderten Zusammenhängen gemeint (womit ich wieder bei den Kontexten wäre).

— das Öffnen des historischen Horizonts durch den Appell an das Erinnern, das Beschwören musikalischer Tradition, sei's auf der Ebene der Form, sei's auf der des Satztyps oder der Harmonik. Das beinhaltet auch das Verklammern fragmentierter Teile zu »funktionierenden« Gestalten, Formbildungsprozesse also.

Und schließlich

— die Überblendungen - dies ist, von der Sprache her kommend sicherlich in die Musik am heikelsten, am schwierigsten aufzunehmen, da ein musikalisches Ereignis in diesem Sinne ja nichts bedeutet, seine Bedeutung nicht schon hat, sondern im jeweiligen Kontext erst bekommt. Allerdings bieten Methoden der Umwertung harmonischer oder metrischer Gänge oder Verläufe brauchbare Möglichkeiten für Verfahren, die der Überblendung analog sein können.

Das alles ist das, was mein Stück ausmacht, was es beschreibt und was mich in der Arbeit an ihm geleitet hat.

Ich hab's aus Klebers Text genommen. Ich habe das Verhältnis Klebers zur Sprache (wie ich sie wahrnehme, wie ich es lese) in mein Verhältnis zur Musik übersetzt. Es ist mir nicht schwergefallen.

Damit ist das Prinzip gegeben. Es kommt noch etwas Entscheidendes hinzu: die Zeit.

Wie nistet sich das ein, in der Zeit?

Mein Stück besteht aus fünf Teilen. Die beiden kurzen ersten haben zusammen eine einleitende Funktion. Sie treten sich aber in ihrem Gestus gegenüber, kontrastieren in allen wesentlichen Eigenschaften. Der langsame, praktisch metrumlose erste Teil ist kunstvoll polyphon und bedient sich nur weniger Wörter (*Gott, Ordnung, offen, notwendig, Torheit, Lohn*), die er behauptet und beständig umkreist. Demgegenüber, überbordend wortreich, wird der sehr viel schnellere zweite, in sich überlagernden Schichten, rhythmisch komplex ausdifferenziert, nur gesprochen.

Es folgen die zwei Hauptteile: Der erste der beiden ist traditionell homophon, besteht also aus einer »Melodie mit Begleitung«. In seinem sehr tänzerischen Auftreten scheinbar einfach, setzt er sich jedoch ausschließlich aus gebrochenen Metren zusammen, Takten, die Bruchteile von Schlägen zu viel oder zu wenig haben.

Daran an schließt ein rein harmonischer Satz aus stehenden, dichten Akkorden, der die Wörter deren er sich bedient in ihre Silben zerlegt und sich auf diese Weise in ihren Klang hineingräbt.

Den Abschluß bildet ein Teil, der nicht mehr in dem Sinne Teil ist, wie es die vier vorausgegangenen waren. Er beginnt und endet melodisch einstimmig, besteht aber ansonsten weitgehend aus Trümmern, isolierten Bruchstücken der anderen Teile. Diese sind, wie es die Teile selbst waren, hart gegeneinander geschnitten, nie mit- und auch nie gegeneinander vermittelt.

Es sind dies alles die Möglichkeiten, die die Musik mir an die Hand gibt um Kontexte aufzulösen, Ereignisse umzuwerten, Horizonte zu öffnen, zu Insistieren und Fragmentiertes zu verklammern. Ich habe das hier nur aufgezählt, nicht interpretiert; ich muß aber noch eine letzte Information hinzufügen:

Die einzelnen Abschnitte werden immer länger. Die gebrochene Einleitung 1,5', der dritte Teil 2', der vierte 3,5' und der letzte 5,5'. Damit soll vermieden werden, dass die Form sich schließt, dass irgend etwas im anderen aufgeht, dass ein Bogen entsteht, der »harmonisch sich rundet«. Das Stück bleibt, wie der Text, ihm analog, nicht ihn illustrierend, ein Ausschnitt, ein Fragment einer im Wortsinne merkwürdigen Wahrnehmung.

## Wo Musik und Sprache sich begegnen II

*dort, draußen* Hörstück (2011)

Im Schreiben über *dort, draußen*<sup>15</sup> nähere ich mich einer Gruppe von Arbeiten, die ich unter dem Oberbegriff »Sprachmusik« versammelt habe.

Drei Stücke sind bislang entstanden, ausnahmslos Hörstücke, *dort, draußen* ist das dritte und es geht mir darin, grob gesprochen, darum, das Wort, diese Einheit von Laut und Bedeutung beim Laut, und den Laut beim Wort zu nehmen. Es geht darum, Sprachlandschaften zu ersinnen, zu erfinden, zu erstellen, die mit Hilfe des Wortes und unter Bewahrung seines Bedeutungsanteils über es hinauskommen.

Alle Stücke der »Sprachmusik« sind Montagen, haben zweikanalige audio-Dateien zum Ergebnis und stehen im .wav und .mp3 Format zur Verfügung.

Gearbeitet wird ausschließlich mit Wörtern. Ich spreche sie der Einfachheit halber selbst, weil die Stimme, die spricht dabei, solange sie das verständlich und unaufdringlich tut, keine Rolle spielt<sup>16</sup>.

Die Kategorien die den Zugriff regeln sind äußerst schlicht:

wann (in der Abfolge),

wo (im Stereofeld) und

wie (bezogen auf die Lautstärke).

Innerhalb dieser drei Entscheidungsräume ist alles möglich, außerhalb nichts.

*ahnen - alt - begleiten - behutsam - behüten - besuchen - betrachten - bleiben - Dorf  
- fallen - fern - Ferne - Fußspuren - gehen - gleich - hell - horchen - Hunde - kahl  
- Lärm - Mauer - nass - Nebel - niemand - Passanten - Regen - sacht - schließen -  
schneien - schnell - schwarz - suchen - treiben - tropfen - Tür - unterwegs - verlassen  
- verlieren - verstehen - wachsam - Weg - Wegrand - weiß - wiederkommen - Wind  
- Wolken - ziellos - zurück - zögern*

Dies sind die 49 Wörter in alphabetischer Ordnung auf die *dort, draußen* sich stützt und die, in ständig sich verändernden Konstellationen zu einem Hörbild vereinigt werden, in dem der Hörer bewegt wird und sich bewegen kann. Ich präsentiere sie nachstehend noch einmal, in veränderter Reihenfolge und schon diese Umstellung läßt die in dieser Wortansammlung liegenden Möglichkeiten durchscheinen:

*alt - treiben - zurück - betrachten - Fußspuren - verlassen - unterwegs - Dorf - gehen  
- Passanten - Wegrand - schnell - wachsam - fern - suchen - behutsam - horchen*

<sup>15</sup>Zu hören ist das Stück unter: [www.cornelius-schwehr.de/werke/](http://www.cornelius-schwehr.de/werke/) und

<sup>16</sup>Hier greift eine Differenzierung, die zwischen dem abstrakten Laut des Wortes und dem der es konkret sprechenden Stimme unterscheidet.

- Wind - weiß - ahnen - verlieren - Nebel - hell - Wolken - begleiten - kahl - nass  
- wiederkommen - bleiben - sacht - schneien - besuchen - schließen - Tür - Ferne -  
Lärm - Hunde - Mauer - fallen - schwarz - Regen - Weg - zögern - tropfen - gleich  
- ziellos - verstehen - niemand - behüten

Das Stück dauert 12 Minuten. Es hat eine reiche Form insofern, als vielerlei sehr verschiedene Situationen zu deren Entstehung beitragen. Ich versuche, drei charakteristische Momente zu beschreiben:

1. Es gibt eine Passage, in der zwei Schichten sich überlagern. Das ist zum einen eine, in der leise, in relativ hoher Geschwindigkeit und gleichmäßig repetierend montiert, eine Auswahl an Wörtern in kreisender Bewegung beständig wiederholt wird. Als Beispiel zum Lesen und zur Verdeutlichung der Struktur:

*wachsam - fern - wachsam - fern - suchen - wachsam - fern - suchen - behutsam -  
wachsam - fern - suchen - behutsam - horchen - wachsam - fern - suchen - behutsam  
- horchen - Wind - wachsam - fern - suchen - behutsam - horchen - Wind - zögern -*

Und irgendwann wird diese, ihrer Natur nach unabschließbare, ständig sich erweiternde Spirale abgebrochen.

Darüber gelegt werden, in unregelmäßigen Abständen und Ausdehnungen, dynamisch immer im Vordergrund, Wortinseln, die sich zu der sie grundierenden Schicht verhalten wie eine Melodie zu ihrer Begleitung. Dabei ist es von entscheidender Bedeutung, wo diese Wortinseln stehen, wieviele und welche Wörter sich auf ihnen versammeln und wie diese sich zu der sie grundierenden Schicht verhalten. Diese »entscheidende Bedeutung« bezieht sich gleichermaßen auf den klanglichen wie den inhaltlichen Aspekt der Wortgruppen.

Es entstehen »Wortlieder«, deren Schichten sich gegenseitig beleuchten. »Lieder aus Sprache«, Lieder, die keine Lieder sind, die aber deren Struktur besitzen, sie beschwören weil sie selbst gern welche wären.

2. Dann gibt es Momente, in denen Wörter sich überlagern, angefangen mit zweien, die vorsichtig sich an den Rändern berühren, bis hin zu sieben oder acht, die sich wechselseitig völlig verdecken. Darunter leidet mitunter die Verständlichkeit, nur Reste, Fetzen von Wörtern sind noch zu identifizieren. Das ist nicht von Bedeutung, man kennt den Vorrat mittlerweile, oder man wird ihn, im weiteren Verlauf noch kennenlernen. Auf diese Weise entstehen einerseits Klanggestalten, Hüllkurven von Ein- und Ausschwingvorgängen, die den Klang im Sinn haben, ihn isolieren, betonen. Andererseits, im Hinblick auf den Inhalt können solche Verfahren, indem sie quasi synthetisch neue Wortkonstellationen entstehen lassen, auf neue Weise Bedeutung erzeugen. So am Schluß, zum Beispiel, wenn *kahl* und *alt* in der Montage zu *kalt* verschmelzen.

3. Und es gibt Stellen, an denen sich das Stück auf wenige Wörter konzentriert, sie unablässig, in sich verändernden rhythmischen und/oder metrischen Konstellationen wiederholt und diese dann mit wechselnden Wortgruppen durchmischt um so, zum einen, tänzerisch musikalische Situationen zu erhalten, und zum andern, die Bedeutungshöfe der repetierten Wörter beständigen Verwandlungen zu unterwerfen. Derlei Musikantik kann sich an der Semantik reiben oder sie bestätigen, je nach Situation und Absicht an der jeweiligen Stelle.

In den geglückten Momenten solcher Sprachfelder deutet Musik auf Sprache und Sprache auf Musik.

## Nachbemerkung

Fünf Stücke habe ich beschrieben, fünf Vorgehensweisen erläutert. Fünf Varianten der Näherung an Sprache, ihrer Wechselwirkung mit Musik, immer im Versuch, dem Nahezukommen, was unter dem »Auffinden des Einen im Andern« meiner Auffassung nach zu verstehen ist. Dabei geht es im Wesentlichen zunächst auch darum, Funktionalisierungen zu vermeiden, das eine nicht für das andere zu benützen.

Das ist weder eine Frage der Qualität noch der Moral. Es gibt wunderbare Beispiele dafür, dass Sprache Musik, oder dass Musik Sprache benützt. Dass ich in den beschriebenen Fällen das nicht will, hängt mit einem speziellen Interesse zusammen.

Musik ist keine Sprache, nicht in dem Sinne wie ich geneigt bin, Sprache zu verstehen. Ich will nicht von Sprache sprechen bei einem Zeichensystem, bei dem Semantik und Pragmatik nicht auseinanderfallen. Und ich will dann von Sprache sprechen, wenn deren Laute auf ein Allgemeines zeigen, aber ein Individuelles meinen, dieses Einzelne, was, wie Schiller betonte, unsagbar bleibt.

Die Musik tritt dem als (der Möglichkeit nach) ungeheuer komplexes, aber im Wesentlichen geschlossenes Zeichensystem gegenüber. Ein Zeichensystem, dessen Zeichen sehr verschieden konnotieren (historisch, stilistisch) und mitunter viel Kenntnis und Vertrautheit voraussetzen, wenn ihnen Verständnis zuwachsen soll, gerade weil hier der Gebrauch identisch ist mit der Bedeutung.

Im Aufeinandertreffen dieser beiden im Grundsatz verschiedenen im Detail mannigfaltig sich überlagernden Zeichensysteme liegen Möglichkeiten, die jedem einzelnen der beiden, jeweils für sich, verschlossen bleiben.

Kunst unterscheidet sich von den übrigen Verstehens- und Erklärungsweisen von Wirklichkeit dadurch, daß sie ihren Entwurfscharakter präsentiert. Darin liegt die höhere Wahrheit der Kunst vor allen Wissenschaften. Diese können zwar um ihren Entwurfscharakter wissen, präsentieren können sie ihn nicht<sup>17</sup>

**Cornelius Schwehr, 2012**

---

<sup>17</sup>Bruno Liebrucks, Sprache und Bewußtsein, a.a.O. (Anm.1), S.465