

*Dieser Text in zwei Teilen ist eine erweiterte und in verschiedener Hinsicht veränderte Vortrags-Version meines Buchtextes "Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache"*

## Musik und Sprache

Vortrag auf der Frühjahrstagung der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung

Leipzig, 1.März 2013

### Erster Teil: SprachMusik

Ich freue mich sehr, ihnen hier von einer Angelegenheit berichten und mit ihnen darüber ins Gespräch kommen zu dürfen, die mir, seit ich kompositorisch zu arbeiten begonnen habe von zentralem Interesse ist.

Ich beginne also gerne zunächst mit *dem* Stück von dem Johannes Picht gerade berichtet hat - es ist dies gewissermaßen der vorläufige Endpunkt einer längeren Entwicklung, ein Stück in dem die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Musik auf eine sehr zugespitzte Weise gestellt wird. Wir hören es uns gleich an, es dauert 11 Minuten - im Anschluß erzähle ich ihnen ein bißchen davon, und dann sollten wir die Zeit haben miteinander darüber zu sprechen.

Im zweiten Teil, dies nur als Vorankündigung, werde ich auf andere Arbeiten eingehen, Teile, Ausschnitte vorstellen und dabei versuchen einen deutlich unterschiedenen Zugang zum Problemkreis Musik und Sprache zu beschreiben, ein Umgang auch, der die Sprache verschiedentlich in die Musik hinein auflöst, hierzu später mehr, nun, jedoch, zunächst "dort, draußen"

Musikbeispiel 1, Dauer: 11'09"  
dort, draußen

Dieses Stück gehört zu einer Gruppe von drei Arbeiten, die ich unter dem Oberbegriff "SprachMusik" versammelt habe. "dort, draußen" ist das letzte fertiggestellte Stück in dieser Reihe, ich bin gerade dabei ein viertes zu erarbeiten. Worum es dabei - bei allen Arbeiten in dieser Gruppe - geht, ist sehr einfach zu sagen, Johannes Picht hat es eben formuliert, es geht darum, das Wort, diese Einheit von Laut und Bedeutung, beim Laut und den Laut beim Wort zu nehmen; darum also Sprachlandschaften zu erschaffen, die mit Hilfe des Wortes und unter Bewahrung seines "Eigentlichen", der Bedeutung nämlich, nicht an ihm vorbei, sondern über es hinauskommen.

Mit diesem "Laut" des Wortes hat es allerdings so seine eigene Bewandnis. Wie sie hören konnten, spreche ich selber, habe also keinen professionellen Sprecher engagiert, wie ich es ganz selbstverständlich z.B. in meinen Hörspielarbeiten gemacht habe. Der Grund hierfür liegt in der Absicht, den konkreten Klang so weit wie irgend möglich irrelevant, unerheblich werden zu lassen, zu differenzieren also zwischen dem abstrakten Laut des Wortes und der Stimme die es

im konkreten Falle spricht, und das nur, um mich in der Lage zu *fühlen*, von ihr absehen zu können.

Nun: Es gibt diesen abstrakten Laut nicht, das ist ja gerade das, was die Sprache zur Sprache macht, dieses changieren zwischen der abstrakten Kategorie auf die die Bedeutung weist und dem einzelnen unwiederholbaren Klang, dem Laut im jeweiligen Moment.

Dennoch: die Möglichkeit der Differenzierung bleibt, wenn auch nur in der Theorie, - und der Versuch so nahe wie möglich an diesen Laut des Wortes zu kommen ist identisch mit der Vermeidung seiner Inszenierung, - nichts weiter. Dies erscheint mir nach wie vor am Einfachsten und am Besten mit der eigenen Stimme realisierbar zu sein - dem eigenen Klang geht man (oder ich zumindest dem meinen) kaum einmal auf den Leim, er bleibt fremd und vertraut gleichermaßen.

Nun: was also liegt hier vor?

49 Wörter bilden das Wortreservoir des Stückes, 49 überwiegend unflektierte deutsche Wörter (4 von ihnen stehen im Plural). In alphabetischer Reihenfolge sind das die Folgenden:

*ahnen - alt - begleiten - behüten - behutsam - 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 - zögern - zurück*

So treten sie allerdings nie auf, sie erscheinen in ständig sich verändernden Konstellationen, und die Kategorien, die diese Anordnungen regeln, sind denkbar schlicht:

*wann* (in der Zeit), *wo* (im Stereofeld) und *wie* (bezogen auf die Lautstärke) - sonst nichts.

Die Absicht war, ein Hörbild zu erhalten, bei dem sich die einzelnen Wörter wechselseitig aufladen, infizieren auch, von Zeit zu Zeit, und damit dafür zu sorgen, dass ihre sowieso vorhandenen unterschiedlich großen Bedeutungshöfe deutlich weitläufiger werden; und dies, um dem Hörer die Möglichkeit zu geben, darin dem eigenen Vorverständnis zufolge, dem, was jeweils mitgebracht wird, auf eine eigene Weise also, sich zu bewegen.

Schiller hat einmal sinngemäß gesagt, dass jedes Gefühl nur einmal in der Welt sei, in dem Menschen, der es in diesem Augenblick hat, dass man aber Wörter von tausenden gebrauchen müsse und darum passten sie auf keinen.

Was bei Schiller so klingt, als wäre das ein Mangel, ist in Wahrheit eine ungeheure Chance nichts anderes als die Bedingung der Möglichkeit zu kommunizieren.

Von der anderen Seite, der der Musik aus, hat das Felix Mendelssohn Bartholdy wunderbar zur Sprache gebracht, er meinte: "Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte."

Oder so!

Ich nutze die Gelegenheit, die ein solcher Vortrag im Gegensatz zu einer Print-Publikation bietet und beschreibe ihnen anhand dreier Klangbeispiele unterschiedliche Verfahren im Umgang mit diesen Wörtern, die, unter anderen, in "dort, draußen" zur Anwendung kommen.

Da gibt es zum Einen die Konzentration auf 1 Wort (in diesem Falle ist das *wiederkommen*, begleitet von *bleiben*) welches regelmäßig unregelmäßig wiederkommt, bleibt, und dadurch einen Hintergrund regelt, während davor langsame Verschiebungen von Wortfeldern, jeweils wechselnde Kontexte erzeugen. *Wiederkommen* und *bleiben*, die beiden Wörter haben doch eine deutlich unterschiedene akustische Struktur. *Wiederkommen* schwingt ein auf das *ie* und dann aus, *bleiben* setzt explosiv ein und verschwindet dann. *Wiederkommen*, überlagert von *bleiben*, initiiert, angestoßen durch das Wort *wachsam* leitet die ganze Passage ein, zieht sich danach dynamisch in den Hintergrund zurück und bildet den Kontext der Wörter, die davor nun passieren können.

Musikbeispiel 2, Dauer: 1'28"  
dort, draußen, 1'47" - 3'15"

Dann sind da die, wie ich es nennen möchte, "Wortlieder", das sind Wortgruppen, die sich zueinander verhalten wie Text und Kontext, wie Melodie und Begleitung. Das ist eine Variante des eben beschriebenen Verfahrens. Im konkreten Falle sind das leise Wörter auf einen relativ schnellen regelmäßigen Puls montiert, sie bilden nicht ganz einfach zu durchschauende Schleifen, auf alle Fälle kommen immer wieder dieselben Wörter vorbei. Davor, lauter, und mit Pausen durchsetzt, andere Wortgruppen, die in ihrer Struktur jeweils beschleunigen, dabei aber immer kürzer werden. Beide Schichten bilden je eigene Konnotationsfelder aus, treffen sich gegen Ende auf dem Wort *Hunde* und trennen sich wieder.

Musikbeispiel 3, Dauer: 1'20"  
dort, draußen, 4'26" - 5'46"

Und endlich die Stellen die sich mit der Überlagerung von Wörter beschäftigen. Das gibt es häufiger, - am Schluß des Stückes z.B., wo *Tür*, *schließen*, *behutsam* und *gleich* sich wechselseitig verdecken und wieder freigeben, *behutsam* schält sich heraus und beschreibt das Verfahren als behutsam, andere Wörter treten hinzu, *Nebel* und *hell* ergänzen sich zu einem Kunstwort, und am Ende verschmelzen *kahl* und *alt* zu *kalt*.

Hier greift ein Verfahren, bei dem, mittlerweile sattsam bekannte Wörter wechselnd Klang freisetzen, Bedeutung verlieren, wieder gewinnen und andere in ihnen verborgene Möglichkeiten *vorsichtig*, *behutsam* aufscheinen lassen.

Musikbeispiel 4, Dauer: 1'55"  
dort, draußen, 9'14" - 11'09"

Soviel von meiner Seite aus zu diesem Stück, ich würde jetzt gerne, vorausgesetzt sie haben Interesse daran, in ein Gespräch darüber einsteigen.

## Zweiter Teil: Überlegungen zu einem einfach komplexen Verhältnis

Nun möchte ich ihnen andere Stücke vorstellen, die im Themenkreis Musik und Sprache zuhause sind. Es sind dies 4 Stücke und ich habe sie so angeordnet, dass die Sprache in ihnen sich nach und nach verabschiedet, sich in die Musik hinein verflüchtigt.

Ludwig Tieck hat einmal launig formuliert: "Denken wir nicht manche Gedanken so fein und geistig, dass sie sich in die Musik hineinretten um nur endlich Ruhe zu finden." - nun, ich kann mich dieser ironischen Bemerkungen Tiecks in vielerlei Hinsicht anschließen, habe sie auch als Motto über eines meiner Stücke gesetzt, hier allerdings geht es darüberhinaus noch um etwas anderes, und das werde ich ihnen nun versuchen plausibel zu machen.

Ich beginne mit einem meiner Hörspiele, die ich für den Südwestfunk gemacht habe, es geht zurück auf einen Text von Hermann Kinder, einen Autoren, der in Konstanz an der Uni unterrichtet und mit dem ich gerne und viel zusammengearbeitet habe.

Das Stück heißt "Virchows Tod", - der Grad der Übereinstimmung mit der historischen Person tut hier, für heute, nichts zur Sache.

Das Stück beginnt folgendermaßen:

Musikbeispiel 5, Dauer: 3' 08"  
Virchows Tod, Beginn

Josefa und Rosa, die beiden Frauen, die sie gerade den Virchow beobachten gehört haben sind diese böhmischen Schwestern, die siamesischen Zwillinge von denen Kinder Virchow sprechen läßt und als siamesische Zwillinge das ideale Forschungsgebiet des Genetikers, der versucht "den Gesetzen des Kranken und also mit letztem Ziel den Gesetzen des Gesunden auf den tiefsten Grund zu kommen."

"Denn", läßt Kinder Virchow weiter sagen, "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."

Der Text erzählt vom Leben Virchows, setzt ein, als dieser sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere befindet, und endet auf seinem Sterbelager. Josefa und Rosa begleiten, 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. Ich fasse die Anlage des Hörspiels kurz zusammen: Die Personen sind: Virchow, sein Kollege Hirschberg und der Pfleger des alten Virchow auf der einen Seite, diese sind traditionell, in der Rolle, behandelt; und dann gibt es die beiden Schwestern, die Zwillinge, sie haben den weitaus größten Teil des Textes. Ihre Beiträge ändern, verwandeln sich im Laufe dieser 55 Minuten, die dieses Hörspiel dauert. Sind sie zu Beginn noch, wie die der anderen traditionell, in gegenseitig sich ergänzender Wechselrede geführt, sie haben eben ein Beispiel gehört, ändert sich das nach und nach grundlegend. Sie fallen dem komponierenden und montierenden Zugriff anheim.

Die Gesamtform, die entsteht, entspricht der einer kreisend sich steigernden, sich verdichtenden Bewegung und folgt so der Struktur des Textes. Die Verdichtung und die mit ihr einhergehende Zersetzung des Textes ist bis in

die syntaktischen Strukturen hinein nachzuvollziehen und zu verfolgen. Die (im Text noch versteckte) polyphone Anlage kann so entfaltet werden. Dergleichen Montagen machen zum Beispiel Gleichzeitigkeiten möglich, die das Papier, in Kinders Schreibweise so nicht erlaubt, gleichwohl aber nahelegt.

Das bedeutet konkret:

Die beiden Schwestern, die über das ganz Stück hinweg nur *einen* gemeinsamen Text haben, aus dem sie sich bedienen, rücken immer näher zusammen, sprechen zunächst abschnitts- dann mehr und mehr satzweise im Wechsel. Auf der Ebene der Satzteile wird dieser Wechsel nach und nach aufgegeben, beide sprechen zunehmend den gesamten Text, leicht versetzt manches Mal, quasi kanonisch, synchronisiert auch an unterschiedlichen Stellen, und angekommen beim Wort ist die Synchronität, das gleichzeitige Sprechen, die Regel.

Dieses - etwas schlicht und verkürzt beschriebene - Verfahren hat zum einen den Effekt, die Bewegung des Textes und damit die Erzählung 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.

Ich spiele ihnen zur Verdeutlichung noch zwei kurze Beispiele aus dem letzten Drittel des Stückes vor:

Musikbeispiel 6a und b, Dauer: 1'55", mit Pause dazwischen  
Virchows Tod, Schlußteil

Das sind *musikalische* Verfahren, die, auf einen Text angewandt dazu führen zusätzliche Bedeutungsebenen zu erschließen, implizit vorhandenes explizit zu machen.

Soviel dazu, das nächste Stück, welches ich ihnen vorstellen möchte heißt "Ohne Ufer - eine Einladung", es ist für 8 Stimmen und Akkordeon.

Dieses Stück, ebenso wie das darauf folgende, welches sie danach zu hören bekommen werden, habe ich für ein Projekt geschrieben, welches vom Klangforum Heidelberg angestoßen wurde. Es ging dabei darum, sich mit Werken aus der Prinzhorn-Sammlung musikalisch auseinanderzusetzen.

Die Prinzhorn-Sammlung, sie wissen das vermutlich, ist eine Sammlung vornehmlich bildnerischer Arbeiten, die allesamt von Patienten einer psychiatrischen Klinik die der Arzt Hans Prinzhorn leitete, zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, geschaffen wurden. Hans Prinzhorn hat Teile seiner Sammlung in einem Buch mit dem Titel "Bildnerie der Geisteskranken" veröffentlicht, seit kurzem nun existiert ein Museum in welchem die Objekte zu bewundern sind. Mein Stück beginnt so:

Musikbeispiel 7, Dauer: 1'21"  
Ohne Ufer - eine Einladung, Beginn

"Ohne Ufer - eine Einladung" nimmt Bezug auf eine Arbeit des damals 60jährigen Franz Kleber. Klebers Objekt trägt 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 zusammengfügten Wörtern, Wort- und Satzfragmenten, die, dem ersten Eindruck nach, zu einem weitgehend einheitlichen

Textkorpus auf zwei Buchseiten, deutlich durch Absätze gegliedert, vereinigt scheinen.

Da ist z.B. zu lesen:

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

und etwas später:

*Die Schuldigen und beteiligten zur gänzlicher sicherer Menschen Pflicht erwecken nachdenken arbeiten jeder Ard ohne Dichtungen des religiösen und privatt Menschen rechten Haftpflicht gegenüber erpressung erpflanzung mit zur bewusste gewaltigen Synnte und eiten Torheiden*

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 ihren Kontext verloren haben, jedoch auch ohne diesen Bedeutung transportieren *Die Schuldigen, erpressung*, weil sie darüberhinaus insistieren *Pflicht*, weil sie einen historischen Horizont öffnen, indem sie sich altertümelnd gebärden *Synnte, eiten Torheiden*, und weil sie sich unvermittelt zu funktionierenden Satzfragmenten zusammenschließen *der freilligen wahren Pflicht, ich werde nicht austreten aus*.

Dies alles ist ziemlich direkt in Musik hineinzunehmen, mit musikalischen Mitteln zu bearbeiten und zu gestalten:

- Das Herauslösen der musikalischen Phänomene aus ihrem vertrauten Kontext. Dabei ist nicht zu bestreiten, dass auch sie Teile des ursprünglichen Kontextes auch in der Isolation weiter transportieren - das ist ja eigentliche, tiefere Grund, dieses Verfahren überhaupt anzuwenden.

- 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.

Und schließlich

- Das Öffnen des historischen Horizonts durch den Appell an das Erinnern, das Beschwören musikalischer Tradition, sei's auf der Ebene der Form, des Satztyps oder der Harmonik.

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.

Und nun spiele ich ihnen noch einen kurzen Ausschnitt aus dem Hauptteil des Stückes vor:

Musikbeispiel 8, Dauer: 2'45"  
Ohne Ufer - eine Einladung, aus dem Hauptteil

Das nächste Stück in meiner Reihe ist eines für fünf Stimmen. Es trägt den Titel "schlafen, träumen, singen". Ausgangspunkt war ein beschriebenes Blatt von Emma Hauck - gleichfalls ein Objekt aus der Prinzhorn-Sammlung. 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 das Blatt zunächst den Eindruck einer etwas ungelassenen Bleistiftzeichnung. Bei etwas näherem Hinsehen zeigt es 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.

Es macht den Eindruck, als versuche Emma Hauck, mit dem Wort als Material 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 übereinander geschrieben, 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 fasst *diesen* Sachverhalt als Schlüssel auf.

Es scheint gerade so, als sei ihr das Vertrauen darauf, mit dem, was das Wort anbietet, sich ausreichend mitteilen zu können abhanden gekommen.

Dieser gebrochene Wirklichkeitsbezug war Ausgang meiner Arbeit und werwolle Anregung. Er wird abgebildet und beispielhaft dargestellt an einem verstörten Verhältnis zur musikalischen Tradition. Dazu finden vielfältige Brechungen auf 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".

Hören sie nun den Beginn des Stückes:

Musikbeispiel 9, Dauer: 3'26"  
schlafen, träumen, singen - Beginn

Ich will sie jetzt nicht mit zuviel musiktheoretischen Ausführungen belästigen, es geht mir nur darum, diesen Versuch der Abbildung dieses gebrochenen Wirklichkeitsbezuges etwas deutlicher, verständlicher und klarer zu machen. Alles, was in dem Stück sich zuträgt konnotiert betont traditionell, wenn auch auf verschiedene Weise:

Der Umgang mit dem Metrum - der Schluß beschwört ein Tänzchen, einen Zwifachen, die Form, eine traditionelle Bogenform, der Phrasenbau und die harmonischen Verläufe, die Implikationen letzterer deuten in alle Himmelsrichtungen. Diese Konnotationen jedoch machen sich wechselseitig faden-scheinig, weil sie nicht ineinander aufgehen, sich nicht verstärken, nicht aufeinander passen, sondern sich "ausstellen", bloßstellen, sich gegenseitig 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 (un-

flektiert) gaben mir den Titel - *schlafen, träumen, singen* - 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:

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

Hören sie nun noch den Rest des Stückes:

Musikbeispiel 10, Dauer: 4'00"  
schlafen, träumen, singen - ab dem Mittelteil bis zum Schluß

Nun, als Abschluß noch ein paar Bemerkungen zu einem Stück, in welchem sich die Sprache gänzlich in die Musik hinein verkrochen hat. Es geht um *aus den kamalattanischen Liedern* für Akkordeon solo.

Die *kamalattanischen lieder* sind zum Teil sehr ausgedehnte lyrische Texte von Christian Geissler. Sie sprechen von ihrem Autor und sind gleichermaßen scharfsinnige Analysen unseres gesellschaftlichen Zustandes:

*die väter treu gehegt  
sind anzuhalten als mörder*

mit diesem Text 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 (dem Text) folgend, die drei großen Fermatenteile des Stückes bestimmen.

Hören sie bitte ein kurzes Beispiel:

Musikbeispiel 11, Dauer: 1'39"  
aus den kamalattanischen liedern, aus der Mitte

Diese Partien 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 musikalischer Natur), die in immer neuen Varianten das "Vorgefundene" subversiv unterlaufen, es Anderes, Widersprüchliches und Widersprechendes bedeuten lassen.  
Auch dafür noch ein Beispiel

Musikbeispiel 12, Dauer: 3'19"  
aus den kamalattanischen Liedern, aus dem Anfang

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.

So, und nun bin ich am Ende mit meinen Beispielen und würde mich über einen gesprächsweisen Austausch sehr freuen.

Cornelius Schwehr, Frühjahr 2013