

Anmerkungen zu "schlafen, träumen, singen" für 5 Stimmen sowie zu meinem Verhältnis demgegenüber, was ich als meine Tradition empfinde und verstehe.

I Grundsätzlich

Was in dem kurzen Stück "abgebildet" erscheint, ist ein gebrochener Wirklichkeitsbezug, beispielhaft dargestellt an einem *ver*störten (nicht *gest*örten) Verhältnis zur musikalischen Tradition.

Es sind vielfältige Brechungen und sie finden auf sehr unterschiedlichen Ebenen statt. So ein Unterfangen jedoch ruft nach kompositorischen Strategien - je diffiziler und prekärer das Verhältnis zur "Umgebung", desto wichtiger werden die Strategien des Umgangs, der Bewältigung - und mir soll es im Folgenden darum gehen, diese in ihren Ansätzen darzustellen und verständlich zu machen.

II Vorbemerkung, als Einschub

Im Laufe der Betrachtungen und Lektüren der mir zugänglichen Dokumente und Objekte aus der Sammlung Prinzhorn, hat mich wiederholt ein Blatt von Emma Hauck in den Bann gezogen.

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 handelt es sich darum, daß dieses Blatt zunächst aussieht wie eine etwas ungelene Bleistiftzeichnung. Bei etwas näherem Hinsehen zeigt es sich aber, daß es fast vollständig zugedeckt wurde mit Wörtern - vielleicht ist es auch nur 1 Wort, immer dasselbe, welches die Verfasserin auf das Blatt aufgetragen hat, darüber bin ich mir nicht im Klaren. Der Druck des Bleistifts auf dem 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 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts nichts unbekanntes, es gibt viele wunderbare Beispiele dafür, nur: Dieses Blatt stammt aus dem Jahre 1909, und "Kunst" scheint mir nicht die Intention der "Briefeschreiberin" 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, auf etwas außerhalb seiner selbst zu verweisen, etwas zu *bedeuten* also, verliert das. Hoffmannsthals Lord Chandos mag einem einfallen, dem die Wörter "im Munde wie modrige Pilze" zerfallen, oder Schillers Satz, daß jede Empfindung nur einmal in der Welt vorhanden ist, in dem einzigen Menschen, der sie hat, daß man aber Worte von tausenden gebrauchen muß 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 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, und: Im Laufe der Betrachtungen und Lektüren der mir zugänglichen Dokumente und Objekte aus der Sammlung Prinzhorn hat mich wiederholt dieses Blatt von Emma Hauck in den Bann gezogen.

Ich hatte nie die Absicht, mich der Arbeit Emma Haucks zu bedienen, ich hab's auch nicht getan. Sie ist mir allerdings eine wertvolle Anregung.

III Zur Struktur meines Stückes

Ich habe zu Beginn meiner Ausführungen von den Strategien gesprochen derer ich mich bedient habe, um so einem verstörten Wirklichkeitsbezug - dem, was sich dahinter verbirgt - näher zu kommen.

Das 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 (kreibsgängig 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, daß 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 auch kein "Richtiges" und kein "Falsches".

Nachstehendes Beispiel kann das verdeutlichen¹ - notiert ist nur die Tonhöhenabfolge und die ungefähren Dauern, es fehlt sowohl der metrische Kontext als auch die geräuschhaften "Beimengungen":



Wer sich ein bißchen in funktionaler Harmonik und deren Entwicklung auskennt, wird keine große Mühe haben, hier die näher- und fernerliegenden Implikationen zu erkennen.²

Dieses Erkennen der näher- und fernerliegenden Implikationen gilt aber im hörenden Mit- und Nachvollzug weitgehend für alle; auch wer diese Phänomene nicht benennen kann, keine Wörter dafür hat, kennt sie doch,³ und was passiert, wenn an

¹ Sie können das Beispiel gerne in beide Richtungen lesen.

² Die Anderen mögen das so hinnehmen und sich noch eine kleine Weile gedulden, es folgt gleich wieder weniger Spezialisiertes.

³ Ich mache hier allerdings keine Soziologie.

harmonische Erfahrung beständig apelliert, im Fortgang darauf aber keine Rücksicht genommen wird, ist das Fremdwerden des Vertrauten.⁴ Anders ausgedrückt: Vertrautes in forciert wechselnden 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.

Ich bin mir nicht sicher darüber, wie groß der Einfluß ist, den man selbst darauf hat, ob es auf Glück oder Unglück hinausläuft, ich versuche jedenfalls, mich an das Glück zu halten.

Aber zurück zum Stück und 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 4 mal 11 Takte, - diese Unterteilung wird durch den Einsatz von Geräuschen (tonlos geflüsterte Laute und Silben, Luftgeräusche) sinnfällig, d.h. in diesem Falle: Die Geräusche nehmen in 4 Stufen (den vier 11takt-Phrasen entsprechend) signifikant zu.⁵

Im Schlußteil: Wechselnde Taktarten (2/4 und 3/4 regelmäßig alternierend, eine Art gefrorener Zwiefacher), ein leicht beschwingtes Tempo (72) und ein Geräuscheinsetz der zu Beginn das Metrum stärkt und verdeutlicht und nach und nach spärlicher wird.

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 mitzureden⁶, und zum andern kommt nun 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 Teilen⁷, daß diese schon aus diesem Grunde wieder beginnen sich zu ähneln, zusammenzurücken.

Vielleicht ist nun in den Ansätzen ein wenig deutlicher geworden, was mit den vielfältigen Brechungen und dem verstörten Verhältnis zur Tradition gemeint ist. Alles was eingesetzt wird konnotiert betont traditionell, wenn auch auf unterschiedliche 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 auch, sich fremd machen.

A propos:

⁴ Ich möchte hier nicht falsch verstanden werden, ich spekuliere nicht auf Wahrnehmung, auf Rezeption, sondern auf Sachverhalte und deren Bedingungen und Voraussetzungen.

⁵ Wer sich dafür genauer interessiert, kann auf die Partitur zurückgreifen.

⁶ Eher choraliter denn fugweis, - die Begrifflichkeit hat hier durchaus ihre Berechtigung.

⁷ Praktisch einstimmig, ständige, unregelmäßige und unvorhersehbare Taktwechsel, er beginnt dreimal so schnell wie der erste und endet halb so schnell wie der an ihn anschließende Teil.

IV schlafen, träumen, singen - eine Nachbemerkung

Ich habe mich für dieses Stück, um das, was ich mir in Emma Haucks Brief erlesen habe, in meine Musik zu bringen, eines wunderbaren Textchens Joseph Freiherr von Eichendorffs bedient, das nur leider derart abgegriffen ist, daß 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 gaben mir, unflektiert, 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 mehrfach durch während des Stückes, färbt die gesungenen Töne über die Vokalfarben ein (auch das verschafft dem Stück seinen Charakter). Wer es weiß und genau aufpasst, kann, von Zeit zu Zeit noch Reste der romantischen Vorlage identifizieren, darum geht es mir aber nicht, darum geht es auch dem Text nicht, den ich verwendet habe. Ich habe versucht, ihn auf sich selbst anzuwenden: Ein unbescheidenes Unterfangen, ich weiß, aber es blieb mir in diesem Falle nichts anderes übrig.

*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.

Cornelius Schwehr, Frühjahr 2011