

# Sprache – Zeit - Musik

## Vom Klingen und Bedeuten

Ausgehen möchte ich, in meinen Überlegungen, vom Beispiel einer meiner Sprachmusiken: „dort, draußen“<sup>1</sup> – mit ihr hatte ich meine letzten schriftlich fixierten Gedanken zu diesem Thema abgeschlossen<sup>2</sup>.

Ich fasse das ganz kurz zusammen:

In dem Stück geht es darum, das Wort, diese Einheit von Laut und Bedeutung beim Laut und den Laut beim Wort zu nehmen. Es geht darum, Sprachlandschaften zu erstellen, die mit Hilfe des Wortes und unter Bewahrung seines Bedeutungsaspektes an ihm vorbei und über es hinauskommen.

Gearbeitet habe ich dabei ausschließlich mit isolierten Wörtern, und diese spreche ich, der Einfachheit halber, selbst, weil die Stimme, die spricht, keine Rolle spielen soll. Hier deutet sich eine Differenzierung an, die zwischen dem abstrakten Laut des Wortes und dem der es konkret sprechenden Stimme unterscheiden will.

Nun: Es gibt diesen abstrakten Laut der Stimme konkret nicht, - das allerdings tut wenig zur Sache; denn im praktischen Umgang führt diese Differenzierung dazu, die konkrete Stimme mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln unwesentlich, im Wortsinne unbedeutend, zu machen, sie am Ergebnis so wenig wie irgend möglich beteiligt sein zu lassen, - d.h., es kommt nur darauf an, dass es auf sie nicht ankommt.

49 Wörter sind es, die auf diese Weise das Reservoir des Stückes bilden, 49 Wörter, die in ständig sich verändernden Konstellationen eine Sprachlandschaft entstehen lassen, in der die Hörer sich bewegen können.

In alphabetischer Reihenfolge sind es diese:

*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 Wegrund weiß wiederkommen Wind Wolken ziellos zögern zurück*

Die alphabetische Ordnung ist willkürlich, wie jede Ordnung, und bekanntermaßen ist Ordnung in einer Hinsicht Unordnung in jeder anderen. Gleichwohl, und das sei als erste Stufe der Näherung an das Verhältnis von Sprache und Musik verstanden, gleichwohl ist selbst, oder gerade hier viel von dem erstaunlichen Reichtum und der ungeheuren Flexibilität sprachlicher Mitteilung zu erfahren. Nehmen Sie *ahnen*, beispielsweise, was Ihnen das Wort bedeutet kann ich nicht sagen, auf was es mir hindeutet, könnte ich versuchen zu beschreiben; sicher allerdings scheint mir, dass, gesellt sich zu *ahnen*, *alt* hinzu, an der Bedeutung von *ahnen* sich etwas ändert, und dass *alt* noch etwas anderes meinte, wenn *ahnen* ihm nicht vorausgegangen wäre. Mit dem anschließenden *begleiten*, setzt sich der beschriebene Vorgang fort.

---

<sup>1</sup> Zu hören ist das Stück unter: [www.cornelius-schwehr.de/werke/und/](http://www.cornelius-schwehr.de/werke/und/)

<sup>2</sup> „Sprachmusik. Vom Umgang mit Musik und Sprache“ in: Musik und Sprache. Dimensionen eines schwierigen Verhältnisses, hrsg. von Christian Grüny, Velbrück Wissenschaft, Weilerswist, 2012

Diese ganzen, sich gegenseitig verändernden, wechselseitig infizierenden Bedeutungshöfe haben mit der alphabetischen Ordnung, die dafür allenfalls Ursache, nicht Grund ist, nichts zu tun, sie eröffnen aber den Blick auf den Horizont, vor dem sprachliche Mitteilung stattfindet.

Nun jedoch, zunächst, wieder zurück zum Stück.

Die Kategorien, die den Umgang mit diesen Wörtern regeln, sind äußerst schlicht:

Wann (in der Abfolge),

Wo (im Stereofeld) und

Wie (bezogen auf die Lautstärke)

Nachstehend ein erstes kleines graphisches Beispiel, der Schluss des Stückes (was untereinander steht ist gleichzeitig, was nacheinander steht, ist in der Zeit verschoben; wenn das selbstverständlich wäre, hätten Sie das, was Sie gerade gelesen haben, nicht lesen können!)

	betrachten	betrachten	alt	alt	kahl
			alt	kahl	alt
verstehen			alt		
	verstehen		kahl		

Nicht wiedergegeben sind die sehr unterschiedlichen und flexibel gehandhabten zeitlichen Abstände der einzelnen klanglichen Ereignisse, das hätte, in dieser Darstellung, zu viel Platz erfordert und tut für die folgenden Überlegungen auch nur wenig zur Sache.

Darüber hinaus scheint es mir unmittelbar einleuchtend, dass ein solches Verfahren sich auch in anderen Hinsichten nur sehr unzulänglich innerhalb eines Textes hinreichend deutlich abbilden lässt. Das liegt in der Natur kategorial unterschiedlicher Darstellungs- und Erscheinungsweisen und hat nicht zuletzt auch mit einem fundamentalen Unterschied zwischen Sprache und Musik zu tun, und genau darum geht es hier schließlich im Wesentlichen.

Gleichwohl, ein Teil dessen, was dieses spezielle Verfahren kenn- und auszeichnet, sollte auch in dieser Darstellung unschwer zu erkennen sein. Das ist, im Falle dieses ersten (im Stück späten) Beispiels ein sowohl klanglicher wie inhaltlicher Kontext, in welchem zwei Wörter zu einem dritten verschmelzen. Im Umfeld, den Bedeutungshöfen von *betrachten* und *verstehen* – oder *verstehen* und *betrachten*, es kommt ja ganz darauf an, welches der beiden Wörter zuerst wahrgenommen wird - überlagern sich *kahl* und *alt*, verschmelzen im Klang zu *kalt*; *verstehen* und *betrachten* hatten sich ja ebenfalls überlagert, sie erzeugen kein Drittes, sie löschten sich, lägen sie tatsächlich unmittelbar übereinander, aus.

Sie liegen aber nicht deckungsgleich übereinander; zu Beginn, am Kopf des kleinen Beispiels erscheinen sie als leicht versetzt, *verstehen* beginnt, und beim Lesen könnte man, im Wechsel der Ebenen, von einem Wort zum anderen, auch *verachten* konstruieren. Das realisiert sich in der klingenden Praxis so nicht, das war auch nicht beabsichtigt; es erklingen lediglich zwei dreisilbige Wörter, in der Zeit um eine Silbe verschoben. Vielleicht könnte eine motivisch kontrapunktische Betrachtungsweise hier zu einer angemesseneren Beschreibung führen: Zwei Wörter, beide auftaktig, beide auf der zweiten Silbe betont, formulieren, um eine Silbe auf dem Zeitstrahl versetzt montiert, zwei verschiedene metrische Schichten und damit zwei unterscheidbare Zeitebenen.

Jedoch: Sprachliche Mitteilung hat Zeit nicht als essentielle Kategorie – anders als die Musik, die ohne Zeit nicht zu haben ist. Im Satz „Karlchen fährt Roller“ ist die Information, der Gedanke, nicht in der Reihenfolge der Worte aufzufinden, die Reihenfolge hat etwas mit der grammatikalischen Organisation der deutschen Sprache zu tun, diese unterscheidet sich, von Sprache zu Sprache mehr oder weniger deutlich. Aber das Bedeuten der Wörter ist an die Zeit nicht gebunden, und weil das so ist, kennt die Sprache auch das *Gleichzeitig* nicht. *Gleichzeitig* ist eine Kategorie der Zeit, Sprache kann damit nichts anfangen.

Sicher, sie kann gewissermaßen Opfer werden; wenn zwei Wörter zur selben Zeit gesprochen werden, verstehen wir möglicherweise keines der beiden; das allerdings verweist, von einer anderen Seite, auf den nämlichen Sachverhalt. Und auch die Tatsache, dass die Sprache, dass der in ihr formulierte Gedanke, von der Zeit betroffen ist und in ihr erscheint, bedeutet nicht, dass er der Zeit angehört.

Ein „Gedanke ist ebensowenig zeitlicher Natur, wie die einzelnen absoluten Bedeutungen, die Wörter. Zeit ist (...) nicht konstitutiv für das Realisieren eines Gedankens (...) Die Zeit ist hier lediglich das *nicht zugleich* (...) worin erst Sprache stattfinden kann.“<sup>3</sup> Und

„Die Sprache kann alles bedeuten, weil sie, wie der Nennakt schlechthin andersartig als das Bedeuten ist: Weil das Nennen nicht von der Zeit ist, steht auch die Sprache über der Zeit.“<sup>4</sup>

Ganz anders die Musik, die ohne Zeit aufhört zu existieren.

„Die Stellung der Musik im Universum bestimmt sich dadurch, daß sie Darstellung der Zeit ist. (...) Sie ist nicht der Ausdruck der Innerlichkeit des Menschen in ihrem Konflikt mit einer entfremdeten Außenwelt, sie ist aber auch nicht (...) die Darstellung der reinen Objektivität von mathematisch zu bestimmenden formalen Relationen *in* der Zeit. Sie bringt vielmehr die Zeit selbst als jenes universale Medium zur Erscheinung, in dem sich beide Sphären (die bewegte Innerlichkeit der Subjektivität und die Objektivität der „Außenwelt“) gemeinsam befinden. Sofern Musik die Zeit erscheinen läßt, überbrückt sie die Kluft zwischen Subjektivität und Objektivität (...).“<sup>5</sup>

Ich hatte eben, die Sprache betreffend, angemerkt, dass *bedeuten* im Gegensatz zu *klingen* (und ich meine hier nicht die Wörter, sondern das, worauf sie deuten) zwar in der Zeit erscheint, aber nicht von der Zeit her bestimmt ist. Nun kommt, folgt man Georg Picht, noch etwas hinzu: Die Sprache kennt, ganz im Gegensatz zur Musik, keine Objektivität.

Und damit bin ich wieder bei meinem Wortreservoir und dem angelangt, was ich daran beobachten wollte.

„In die Bildung und den Gebrauch der Sprache geht notwendig die ganze Art der subjektiven Wahrnehmung der Gegenstände über. Denn das Wort entsteht ja aus dieser Wahrnehmung, und ist nicht ein Abdruck des Gegenstandes an sich, sondern des von diesem in der Seele erzeugten Bildes“<sup>6</sup>, ist also, mit Bruno Liebrucks gesprochen, „der Ausdruck des Eindrucks, sofern dieser bedeutend ist.“<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Thrasybulos Georgiades, „Nennen und Erklängen“, S. 171, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985

<sup>4</sup> Ebenda, S 149

<sup>5</sup> Georg Picht, in „Wahrheit – Vernunft – Verantwortung: Philosophische Studien“, S.409ff, Ernst Klett Verlag Stuttgart, 1969

<sup>6</sup> Wilhelm von Humboldt „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts“, S. 59, Königliche Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1836

<sup>7</sup> Bruno Liebrucks, „Sprache und Bewußtsein“ Band 1, Einleitung, Spannweite des Problems, S.357, Akademische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1964

„Keiner denkt bei dem Wort gerade das, was der andere, und die noch so kleine Verschiedenheit zittert (...) durch die ganze Sprache fort. (...) Alles Verstehen ist daher immer zugleich ein Nicht-Verstehen (...) alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen.“<sup>8</sup>

Das Mißverständnis als Voraussetzung dafür, sich überhaupt verständigen zu können; keiner versteht, was der jeweils andere meint, und nur deshalb können wir miteinander sprechen.

Und auf diese Weise erweisen sich meine ganzen Überlegungen im Umfeld der Sprache, ihrer Bedingungen und Bedingtheiten als zugegebenermaßen ungenaue, unscharfe und unvollständige Explikation der folgenden Sätze:

„Das Wort als *tönendes* verschwindet in der *Zeit*; diese erweist sich somit an jenem als *abstrakte*, d.h. nur *vernichtende* Negativität. Die *wahrhafte, konkrete* Negativität des Sprachzeichens ist aber die *Intelligenz*, weil durch dieselbe jenes aus einem *Äußerlichen* in ein *Innerliches* verändert und in dieser umgestalteten Form *aufbewahrt* wird. So werden die Worte zu einem vom Gedanken belebten Dasein. Dies Dasein ist unseren Gedanken absolut notwendig. Wir wissen von unseren Gedanken nur dann, haben nur dann bestimmte, wirkliche Gedanken, wenn wir ihnen die Form der *Gegenständlichkeit*, des *Unterschiedenseins* von unserer Innerlichkeit, also die Gestalt der *Äußerlichkeit* geben, und zwar einer solchen Äußerlichkeit, die zugleich das Gepräge der höchsten *Innerlichkeit* trägt. Ein so innerliches Äußerliches ist allein der *artikulierte Ton*, das Wort.“<sup>9</sup>

Dem ist, meines Erachtens, was die Bestimmung dessen, was Sprache zur Sprache macht, angeht, nichts mehr hinzuzufügen.

Was aber passiert nun, wenn ein musikalisches Interesse sich auf die Wörter richtet - auf diese Wörter da - wenn also in dieser Einheit von Laut und Bedeutung der Laut ins Zentrum des Interesses rückt?

- die Wörter – diese Wörter – in dieser Einheit -  
 - die – diese – dieser -  
 - die – diese – dieser -

*Niemals, nirgends, nie* heißt das, vergleichbar, irgendwo bei Jean Paul, und an anderer Stelle, beim Nachdenken über Wortspiele beschreibt er „die daraus (aus dem Wortspiel, C.S.) vorleuchtende Geistes-Freiheit, die imstande ist, den Blick von der Sache zu wenden gegen ihr Zeichen hin.“<sup>10</sup>

Wenden wir also den Blick von der Sache gegen ihr Zeichen hin.  
 Ich kehre, mit einem weiteren Beispiel zu „dort, draußen“ zurück:

---

<sup>8</sup> Ebenda, S.63

<sup>9</sup> G.W.F.Hegel, Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Dritter Teil, §462, Zusatz, in: Werke in 20 Bänden, Band 10, S.279f., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970

<sup>10</sup> Jean Paul, „Vorschule der Ästhetik“, Sämtliche Werke, Abtlg.I, Bd. 5, S.194, Carl Hanser Verlag, München 1963

Weg				zögern		zögern	
zurück	hell		hell	horchen			verstehen
wiederkommen	Nebel	verlieren	Nebel	bleiben			betrachten
besuchen	verlieren			zögern	zögern		

Dieser Laut, der ins Zentrum rückt, muss, innerhalb eines Textes, der von ihm handeln will, beschrieben werden, um vorgestellt werden zu können (anhören ginge natürlich auch, allerdings ist und bleibt man dabei alleine).

Dieses beschreiben Müssen hat nicht nur Nachteile, profitiert man doch auf diese Weise wieder von der Sprache, die das Einmalige, Unwiederholbare des klingenden Ereignisses so ins Allgemeine wendet, dass für alle Rezipierenden ein Eigenes - und damit wieder Unsagbares - erst entstehen kann. Ich habe bereits von den Kategorien gesprochen, die in meinen Sprachmusiken den Umgang mit den Wörtern regeln:

Wann - Wo – Wie

Wann (die Stellung in der Zeit) ist andeutungsweise zu sehen, wo (im Stereofeld) und wie (laut) geht aus der obigen Darstellung nicht hervor.

Es lässt sich unschwer vorstellen, was sich, beispielsweise ändert, wenn sich die Lautstärken der einzelnen Wörter ändern; wenn *Weg* lauter ist als *zurück*, *wiederkommen* und *besuchen*, und im zweiten kleinen Block *Nebel* dynamisch vor *hell* und *verlieren* tritt. Dann kann das anschließende *verlieren* gerne dieselbe reduzierte Lautstärke haben wie zuvor, steht es doch jetzt alleine, und das daran anschließende *hell* ist nun möglicherweise lauter als das gleichzeitig mit ihm erklingende Wort *Nebel*, zuvor war das ja anders und zusätzlich noch mit *verlieren* gekoppelt gewesen. Was hier vor sich geht ist leicht zu erahnen und noch leichter zu sehen ist, dass das nur eine von ungeheuer vielen verschiedenen Möglichkeiten ist, ohne auch nur das Geringste an der Stellung, der Verteilung der Wörter zu ändern, zu gestalten und über den Klang in die Bedeutung einzugreifen.

Ich kann dem auch gerne formal musikalisch mich nähern, eine erste Phrase mit vier kleinen Blöcken (zu 4, 3, 1 und 2 Wörtern) trennen von einer zweiten Phrase in der die Wortblöcke beginnen sich aufzulösen. *Zögern* hat daran den wesentlichen Anteil, - viermal erscheint es, einmal synchron mit zwei anderen Wörtern, *horchen* und *bleiben*, dann versetzt, am Ende der Gruppe, ein weiteres Mal alleine und schließlich versetzt, zu Beginn, mit *verstehen* und *betrachten* gewissermaßen im Schlepptau.

Und nun muss ich zugestehen, dass beim Lesen die Kombinationen der Wörter auf eine ganz andere Weise wahrgenommen werden können, als das beim Hören der Fall sein wird – ich kann auch vermuten, dass mir dabei jeweils, wechselseitig, etwas möglicherweise Wichtiges entgeht, genau im selben Maße in dem ich etwas gewinne. Dass das in der Natur kategorial unterschiedlicher Darstellungs- und Erscheinungsformen liegt, darauf habe ich weiter oben im Text schon einmal hingewiesen.

Ich höre also auf, zu lesen und wende mich wieder der Musik zu:

Das beschriebene Verfahren, mit Hilfe dynamischer Abstufungen Vorder- und Hintergrund entstehen zu lassen, Text und Kontext, oder Melodie und Begleitung - ganz wie Sie wollen – ist außerordentlich differenziert einsetzbar.

Ich habe, für das vorliegende Stück nur wenige Varianten gewählt und möchte, als Ergänzung zu dem bereits erläuterten Beispiel noch ein zweites versuchen deutlich zu machen.

Man stelle sich zwei klangliche Schichten vor: Die eine, in Hinsicht auf die Lautstärke im Hintergrund, leise, bestehend aus einer in schnellem Tempo montierten Wortfolge, die sich, einer Maschine gleich, quasi rotierend durch eine Anzahl Wörter frisst. Rotierend meint hier, dass dieselben Wörter immer wiederkommen und nach und nach mit neuen ergänzt werden; also beispielsweise und in einer Zusammenfassung fürs Auge:

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

Das alles sehr dicht, sehr schnell und einigermaßen leise, verglichen mit der zweiten Schicht, die, dynamisch im Vordergrund, viel Raum lassend zwischen ihren einzelnen Ereignissen, Gruppen von zwei bis drei Wörtern über der sich poco a poco verändernden „Begleitschicht“ plaziert:

*Hunde - horchen  
oder  
Lärm – Mauer – Nebel  
oder  
Regen – Passanten*

Es ist ja in solchen Zusammenhängen nicht nur so, dass die einzelnen Schichten selbst Bedeutungsfelder unterschiedlichster Art entwickeln, hinzu kommt noch, dass diese, im Zusammenhang der jeweils anderen sich noch verändern, im Aspekt verschieben, neue oder andere Assoziationen erzeugen oder zumindest nahelegen.

Dieses eben beschriebene Verfahren, das mit Vorder- und Hintergrund arbeitet, sich auf den Unterschied von Text und Kontext stützt, bringt Wortlieder hervor, ich möchte sie so beschreiben und verstehen, weil sie wie Melodie und Begleitung funktionieren und weil in ihnen das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund transparent werden kann. Vorder- und Hintergrund ist nicht mit wichtig und unwichtig zu identifizieren, und transparent meint in diesem Zusammenhang, dass deutlich wird, wie der eine, in dem wie und was er ist, von dem anderen abhängt.

Abschließend sei noch auf einen anderen Umgang mit den Wörtern eingegangen, ein Umgang, der sich mehr noch als der eben beschriebene dem Klang zuwendet.

Ein weiteres Lese-Beispiel, wie es auch in der Partitur stehen könnte:

Wind  
Wolken  
treiben  
weiß  
schnell

Wind  
weiß  
Wolken  
schnell  
treiben

weiß treiben  
Wolken  
Wind schnell

schnell  
weiß treiben Wind  
Wind  
schnell treiben Wolken  
weiß treiben Wolken

Hier entstehen gestalthafte musikalische Objekte unter Verwendung von Wörtern, - Klanggestalten, die nun tatsächlich die Bedeutung nicht mehr im Sinn haben, die sich nurmehr kümmern darum, wie der einzelne artikulierte Laut ein- mit- oder ausschwingt, sich einfügt in eine übergreifende klingende Gestalt, die sich wandelt, verschiebt, wie, um im Bild zu bleiben, wie Wolken am Himmel, die sich verändern und dabei auch von Zeit zu Zeit an das Eine oder Andere erinnern mögen, dieses aber nicht meinen.

Es sind hier nur skizzierte, kleine Beispiele, und wenn jetzt noch das *wo* des Klingenden (im stereophonen Raum) als Kategorie der Gestaltung Berücksichtigung findet, mag ein Eindruck davon entstehen, welcher klingende Reichtum hier möglich ist.

Und auf diese Weise versuchen die Sprachmusiken zu berichten davon, was geschieht, wenn die Sprache, das Wort, der artikulierte Laut in den Kontext einer künstlerischen Gestaltungs- und Darstellungsweise kommt, den der Musik nämlich, die im Gegensatz zu ihr „*Darstellung* der Zeit“ ist, die anders als sie „die Zeit erscheinen läßt“<sup>11</sup>, und die aus diesem Grunde verwiesen ist auf den unwiederholbaren Laut, der doch auch Teil der Sprache ist, ohne den es sie nicht gäbe, den die Sprache aber, anders als die Musik vergessen machen muß, damit sie vom Einzelnen aufs Allgemeine zeigen kann.

Cornelius Schwehr, Frühjahr 2014

---

<sup>11</sup> Georg Picht, ebenda, die Hervorhebung ist von mir.