

Christian Schomers

Wie und warum kommentieren Komponisten ihre Werke?

Ein Streifzug durch das 3. Tonkünstlerfest

Wie heikel das Reden über Kunst ist, weiß jeder, der es je ernsthaft versucht hat. In besonderem Maße dürfte das für die Musik gelten, die zwar ihre je eigene Musik-Sprache, ihren eigenen Ton-Fall entwickelt, dabei aber vom Ungegenständlichen, Unbenennbaren handelt und sich so dem Zugriff des Wortes zu entziehen scheint. In der Literatur am Beginn unseres Jahrhunderts wurde von einigen bedeutenden Dichtern eine Sprachkrise diagnostiziert und thematisiert, und auch die Musik ist mit Schönberg, Webern und dem Serialismus in eine ähnliche Krise geraten. Sie hat sich von der weithin verständlichen, aber eben auch abgenutzten „Alltagssprache“ der traditionell-tonalen Musik abgewandt, um neue, unerhörte Erlebnisräume zu erschließen; das hat sie schwer zugänglich, vielfach unverständlich gemacht. Nötiger denn je scheint es, dem Hörer Brücken zur Musik zu bauen, sprachliche Brücken zumeist, Einführungen in eine Komposition, Erläuterung, Erklärung, Sinnstiftung. Vielleicht ist gerade die Suche nach dem erhellenden Wort ein Spezifikum der zeitgenössischen Musik, welches diese grundlegend von der Musik anderer Epochen abhebt, in denen die Sprache der Musik noch aus sich heraus verständlich war.

Ein gewisses Unbehagen beim Kommentieren des eigenen Werkes freilich scheint fast jeder Komponist zu empfinden, der sich dieser Aufgabe stellt. Einige der beim Tonkünstlerfest vertretenen Komponistinnen und Komponisten lehnen denn auch jegliche Erläuterung zum eigenen Werk als an der Sache vorbeigehend ab. „Ich finde es wichtiger, Musik zu komponieren, als hinterher zu klugen“, heißt es da etwa; bei einem anderen: „Meine Musik vermag aus sich heraus sich so zu artikulieren, daß sie sich dem Hörer mitteilen kann.“ Oder aber der potentielle Hörer wird bewußt nicht belehrt, sondern umstandslos zum Zuhören und Miterleben eingeladen: „Einfach Hinhören!“

Daß man dem Wort so gründlich mißtraut, bleibt die Ausnahme. Wohlwissend, daß es mit dem Hinhören so einfach nun einmal nicht ist, gibt man dem Hörer nicht selten Hörhilfen an die Hand – Hinweise, welche Haltung zur Musik förderlich sein kann: „Der Zugang zu einem Werk, einem neuen im besonderen, ist am besten über ein inneres Loslassen möglich, ein offenes, unvoreingenommenes Hören.“ Manchmal wird das Nicht-Reden-Wollen seinerseits wortreich unterstrichen, wird in der Werkerläuterung eine bloße „Verdoppelung des musikalischen Geschehens“ geargwöhnt, die nicht nur überflüssig sei, sondern „zudem das Hineinhören in die Musik verstellen würde“. „Ich wäre ja doch nur in der Lage, meinen eigenen Blick auf das Stück zu erläutern“, heißt es bei einem Komponisten, ein anderer verweist kurzerhand auf die „weithin sprachlose Gesellschaft“, die eine Verständigung überhaupt unmöglich mache. Begreiflich ist es, wenn ein Komponist stattdessen um Wiedergabe eines Partiturausschnitts bittet, man kann sich allerdings fragen, ob dieses visuelle Abbild der klingenden Musik, ohnehin nur dem Spezialisten zugänglich, näher an das Erlebnis Musik heranhöhrt als die sprachliche Äußerung.

Die meisten Komponistinnen und Komponisten aber wollen sich ausdrücken und mitteilen, und das keineswegs nur in ihrem ureigenen Medium, der Tonsprache, die zu beherrschen sie gelernt haben. Vielmehr wollen sie mit aller Kraft des Wortes Stellung beziehen, Grundhaltungen ihres kompositorischen Ansatzes formulieren, ihre Musik zur Sprache bringen. Die über 300 Seiten des zweiten Hauptteils dieses Gesamtprogramms beweisen das. Zahl, Um-

fang und Vielfalt der dort zusammengestellten Kommentare zu den Kompositionen, welche im Laufe des 3. Tonkünstlerfestes aufgeführt werden, zeugen von dem erstaunlichen Ausdruckswillen ihrer Schöpfer – und von dem bewundernswerten Mut, mit dem diese sich oft genug aufs sprachliche Glatteis wagen. Und bei allem berechtigten Schmunzeln über gelegentlich unvermeidliche Ausrutscher sollte man ihre Ernsthaftigkeit und Redlichkeit in dem Bemühen, das Unsagbare zu sagen, würdigen.

Es lohnt sich, in diesen Kommentaren mit wohlwollend-kritischem Blick herumzustöbern, zu vergleichen, zu überlegen, was gesagt und was verschwiegen wird, wie und warum das geschieht, sich vorzustellen, wie die dazugehörigen Werke klingen könnten. Daß dabei die Musik, um die es ja eigentlich geht, nicht selbst erklingt und gegenüber dem Sprechen über Musik im Hintergrund bleibt, hat seinen eigentümlichen Reiz. In der ungewohnten Beleuchtung tritt manches Detail, manche Haltung schärfer hervor, Entwicklungstendenzen zeichnen sich ab, Themen kristallisieren sich heraus, Fragwürdiges wird in der Überspitzung durchsichtiger. Wer sich einmal den Spaß gemacht hat, einen Fernsehfilm ohne Ton anzuschauen, versteht, was gemeint ist.

Am einfachsten und unverfänglichsten ist es wohl – so scheint es jedenfalls vielen der Komponisten, die sich an das Schreiben eines Werkkommentars machen –, wenn man sich an eindeutige und verlässliche Tatsachen halten kann. Bereitwillig wird von Uraufführungen, Kompositionsaufträgen und -preisen, von Zueignungen und Besonderheiten der Besetzung gesprochen – inwieweit damit dem Hörer nun eine Brücke zum Verständnis des Werkes gebaut werden soll, bleibt fraglich. Kommentare solcher Art belegen jedoch zumindest *ein* Charakteristikum der zeitgenössischen Musik: sie zeigen, wie eng hier oft die Verbindungsfäden zwischen Komponist und Interpret oder Hörer, modern ausgedrückt: zwischen Produzent und Rezipient, sind. Mehr als man annehmen sollte, wird heute im eigentlichen Sinne Gebrauchsmusik geschaffen. Die Fülle von geistlicher, ja liturgischer Musik zeigt das ebenso wie die überraschende Zahl von leicht spielbaren Kompositionen für Amateure, beispielsweise solcher Werke, die eigens für den Wettbewerb Jugend musiziert entstanden.

In einigen Fällen nähert sich der Kommentar zum Werk selbst einem Kunstwerk an. Experimentelle Gedichte, Graphiken, skurrile Prosa, fiktive Texte, eigenwillige Orthographie ergänzen den wohl als zu akademisch empfundenen Kommentar oder treten an seine Stelle – manches ließe sich deuten als Flucht nach vorn, bei der mit aller Sprachraffinesse nur die Nutzlosigkeit des Wortes für die Musik unterstrichen werden soll. Einer der Werkkommentare lautet schlicht: „Captain Kirk und Mister Spock sind auch eine Form von Trash Metal.“ Es ist nicht auszuschließen, daß auch solche zunächst eher hilflos wirkende Geste den Hörer ex negativo an die Musik heranführt.

Mehr in medias res scheint auf den ersten Blick ein weit verbreiteter Typus von Kommentaren zu gehen, der, meist in poetisierender Sprache, den Gang des musikalischen Geschehens zu skizzieren sucht – ein eher in der Romantik beheimatetes Verfahren, das schon im 19. Jahrhundert heftige musikästhetische Debatten um absolute Musik und Programmmusik auslöste. Die zahllosen sprachlichen Formulierungen und ihre Varianten lassen sich in der Regel auf wenige Grundmetaphern zurückführen – zentral das für die Musik sehr einleuchtende Modell von Spannung und Entspannung, im Seelischen dann die gleichermaßen häufigen Metaphern Freude und Trauer, Kampf und Ergebung. Ein „sich aus der Tiefe aufschwingendes Melisma“ mag da einem „unerbittlich fortschreitenden Baß“ begegnen, ein „Jubellied voll Glanz und Feuer“ trifft plötzlich auf „fulminante Läufe und Akkordballungen“, deren „her-

bes Fortissimo abgebaut wird und allmählich milden Misterioso-Klängen weicht". Oder lapidar: „Der Satz endet in Resignation." Meist aber siegt sozusagen das Gute, und „die Melodie findet zu der von Grund auf ihr eigenen heiteren Lyrik zurück". Die Problematik solcher Art Musikbeschreibung bringt einer der Komponisten auf den Punkt, indem er die „verbreitete Unsitte" anprangert, „die Texte mit den Stücken zu vergleichen, um daraufhin festzustellen, daß man, was geschrieben wurde, entweder gehört hat – oder eben nicht".

Interessanterweise bleibt romantisierender Sprachduktus oft genug auch bei einer Kompositionsweise erhalten, die eher dem Strukturdenken der seriellen Musik und damit einer betont anti-romantischen Haltung entspringt. Das verwendete Vokabular ist zwar kühler, technischer, gibt sich sachlich. Da ist die Rede von „Auflösungsprozessen" und „Klangebenen", vom „Wachsen und Schrumpfen musikalischer Einheiten", von „Ebenen von Kontinuität und Diskontinuität", von „konzentrierter Gleichzeitigkeit unhierarchischer Intensitäten"; das „geordnete Chaos" fehlt ebensowenig wie der „prozeßhafte Ablauf" – was immer das sein mag. Wenn auch die anschließende Beteuerung, eigentlich sei „der Ausdruck sehr viel wichtiger als analytische Details", nicht immer überzeugen kann, ist doch offensichtlich, daß ganz bewußt die Verbindung zum Menschlichen, Emotionalen, Musischen gesucht wird: Die „Parameter und ihre Kontrapunktik" wollen „sinnliches Gleichnis der Empfindung" sein. Ohne Kenntnis der jeweiligen Komposition muß im Einzelfall offenbleiben, ob sich da ungewollt romantischer Geist in die Musik unserer Zeit eingeschlichen hat, oder ob eben solche Sprachähnlichkeiten auf das Konstante und über die Jahrhunderte hin Verbindende und vielleicht Verbindliche in der Musik hinweisen.

Überhaupt fällt beim Lesen der detaillierten kompositionstechnischen Abhandlungen die starke Verwurzelung vieler Werke in traditionellem Tonsatz auf. Offenbar ist dieses Phänomen in der Breitendimension des Tonkünstlerfestes, das eben *alle* zeitgenössische Musik ohne stilistische Ausgrenzungen zuläßt, deutlicher als bei einem der vielen Festivals, die sich um zeitgenössische Musik im Sinne einer wie auch immer definierten Avantgarde bemühen. Vieles von der heute komponierten Musik gedeiht mehr im Stillen, fernab vom Rampenlicht, und kümmert sich wenig darum, daß die Verfechter „avancierter" Kompositionsweise die Nase rümpfen könnten. Da werden unverdrossen melodische Motive gebildet, transponiert, umgekehrt und enggeführt, Fugen im dreifachen Kontrapunkt komponiert, Sonatenthemen durchgeführt, Suiten- und Variationssätze aneinandergereiht, oft – aber durchaus nicht immer – in distanziert reflektierter, „gebrochener" Form. Neben den kompositorischen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts wie modalen, dodekaphonen und seriellen Verfahren, neben Klangzentrentechnik, Aleatorik, Klangfarbenkomposition und offener Form scheinen sich kontrapunktische Techniken, (allenfalls erweiterte) Tonalität und motivisch-thematische Arbeit als Rüstzeug des zeitgenössischen Kompositionshandwerks zu bewähren. Erstaunlich häufig beispielsweise findet sich das alte Spiel mit den Tonbuchstaben B-A-C-H, mehr als ein Komponist hat entdeckt, daß sich auch John C-A-G-E trefflich dazu eignet (in der Postmoderne darf's ja wieder ein bißchen tonal klingen), und in einem zeitkritischen Stück wird die Tonfolge B-A-Es-F zitiert.

Gesellschaftskritisches Denken allerdings bezieht sich seltener, als man erwarten könnte, auf solche konkret politisch benennbaren Faktoren. Typischer sind die Kommentare, in denen die Mitteilung von handwerklichen Details unversehens in ein allgemeines kompositorisches Credo mündet, in eine je nach Mentalität des Komponisten mehr oder weniger hoffnungsvolle Weltdeutung. Es beginnt in der Regel harmlos – technisch, formal: Zahlen werden „sowohl intervallisch als auch rhythmisch progressiv und regressiv verstanden", es geht um

„klangtechnische Archetypen“ und die „Tendenz zur zyklischen, balancierten Organisation“, aber dann auf einmal „unterliegen wechselnde Tonkonstellationen aggressiven Störungen“ oder es setzt eine „rücksichtslose Manipulation der Emotionen“ ein. „Das Individuum kämpft gegen seine Vermassung“, gegen eine „Grundstruktur, die allmählich zersetzt, Metastasen bildet“ – „kammermusikalische Endzeitstimmung“. Je nach Weltstandpunkt werden die Gegenkräfte eher in der Besinnung auf verlorengegangene Werte gesucht, in dem Bewußtsein etwa, daß „aufgesplitterte Klänge nur im Bereich des Sinnzusammenhangs verwendet werden“ dürfen und daß „der Gedanke an Schönheit keinen Grund zur Verlegenheit bieten sollte“, oder aber man vertraut zukunftsfreudig auf die „Kraft einer Musik, die sich auf Grenzerfahrungen einläßt“ und begibt sich auf die „Suche nach Formen illusionsloser Kommunikation“. Es fehlt nicht an kritischen Gegenstimmen: „Wer meint, Menschheitskatastrophen könnten durch Komponieren 'aufgearbeitet' werden, verkennt sowohl den Ernst der Katastrophen wie die Möglichkeiten der Musik.“

Reizvoll ist es schließlich, dem Reichtum der ausgewählten Werktitel nachzuspüren, die ihre eigene Magie entfalten. Man darf annehmen, daß die meisten erst nach Fertigstellung der Komposition gefunden werden – der Titel als denkbar konzentrierteste Form des Werkkommentars. Die Palette ist bunt. Unzählige traditionelle Form- und Gattungsbezeichnungen vom „Madrigal“ bis zur „Romanze“, von der „Fuge“ bis zum „Divertimento“ künden von der Auseinandersetzung mit klassischer Formenwelt, während am anderen Ende des Spektrums Titel wie „005“, „Klangbild AE 7“ und „Schwanenbadewanne“ den bewußten Bruch mit der Vergangenheit vermuten lassen. Manche der Titel schmücken sich mit fremdländischem Kolorit wie „Nituok-Sa“ oder „Din Terra Lonhdana“, andere suchen das beziehungsreiche Wortspiel: „Phan-ton“, „eng(c)aged“, „Eine kleine Nacht- und Tagmusik“. Neben poetisch Schillerndem wie „Maske und Kristall“, „Lettern im Traum“, „Spuren im Sand“ steht nüchtern Bescheidenes: „Musik für ...“, „Fragmente“ oder ganz einfach „Stücke“. Mitunter freilich schlägt die Bescheidenheit gleichsam Purzelbäume und landet beim „Sonatinchen“, den „unverbindlichen Stücken“ oder gar beim „Versuchleinchen“. Es gibt eine närrische Vorliebe für das kryptische Fremdwort: „Planctus“, „Tableau“, „Pression“, „Dyogramm“. Dann wieder stößt man auf einen so ungeheuer suggestiven Titel wie „Hörfenster für Franz Liszt“. Merkwürdig wiederum, wie stark sich in der Moderne romantische Motive, Todessehnsüchtiges und Nachtseitiges, ausmachen lassen: „Zaubersprüche“ und „Zauberkessel“, „Hexentanz“ und „Traumwege“, „vom Tod umfängen“, „Es kamen schwarze Vögel“, „Sterbeklänge“, „Klangverwesung“. Und immer wieder klingt das vielleicht zentrale Thema der Kunst unserer Zeit an – die Zeit selbst: „Horchzeit“, „Zeitenspiele“, „Zeitgenüsse“, „Klangzeitspektakel“ und am Ende die „Zertrümmerte Zeit“.

Zum Spektakel unserer Zeit mag jeder seinen eigenen Standpunkt einnehmen, sich auf das Spiel einlassen oder auch nicht, Genüsse suchen oder Zertrümmerung fürchten – Kunst kann immerhin zu Wachheit und Sensibilität beitragen. Die zeitgenössische Musik verzeichnet seismographisch untergründige Entwicklungen, Gefährdungen und Chancen heutiger Welt, erahnt das Zukunftsweisende und knüpft Fäden in die Vergangenheit. Wem dieser Streifzug durch die vielen, allzuvielen Worte zur Musik Lust gemacht hat auf das Erlebnis Musik, wer in die künstlerische Produktion unserer Zeit mit all ihrem Reichtum und all ihrer Widersprüchlichkeit hineinhorchen will, der findet während des bevorstehenden 3. Tonkünstlerfestes Baden-Württemberg dazu reichlich Gelegenheit.