

Paul-Heinz Dittrich

## Poesie und Klangsinn

Kennzeichen und Merkmale einer Sprachbehandlung

1 Hans Zender,  
*Happy New Ears*,  
Freiburg 1991, 57 f. ↑

2 Ivanka Stoïanova,  
*Klangliche  
Irisierungen:  
ALLATIN  
GAUSSIN*; in:  
*Musiktage '86 der  
zeitgenössischen  
französischen  
Musik*, Bremen 1986,  
S.104f. ↑

3 Theodor W. Adorno,  
*Parataxis. Zur  
späten Lyrik  
Hölderlins*, in: ders.,  
*Noten zur Literatur  
III*, Frankfurt/Main  
1965, S.56-209. ↑

*»Die Voraussetzung dafür, die Probleme der Postmoderne zu bewältigen, wäre also, die Moderne in einem unaufhörlichen Nachverarbeitungsprozeß immer tiefer zu verstehen. Wer erfahren hat, wie die Freiheitseuphorie des ›anything goes‹ an einem bestimmten Punkt zwangsläufig umschlägt in die aussichtslose Verzweiflung des ›rien ne va plus‹, in eine lähmende, alle Antriebe erstickende Orientierungslosigkeit, der versteht erst die Dialektik der absoluten Freiheit, in die wir heute tatsächlich getreten sind. Das Dilemma, vor dem heute gerade die Jungen stehen, ist einfach zu beschreiben: ›nostalgisch‹ zu arbeiten, ist leicht, aber man landet in der Unverbindlichkeit; die Avantgarde fortzusetzen, scheint nicht mehr möglich, denn die Emanzipationsbewegung von den alten ästhetischen Normen, die sie mit Antriebsenergien versorgte, ist längst an ihr natürliches Ende gekommen.« (Hans Zender)<sup>1</sup>*

Beginnen will ich mit einem Zitat des großen Protagonisten der russischen Avantgarde, Velimir Chlebnikov, der 1913 als Protest gegen den Gebrauch einer Sprache, die die Worte nur als eine Verpackung benutzte, sagte: »Wir haben aufgehört, auf Wortbau und Aussprache der Worte nach grammatischen Regeln zu schauen. Wir haben begonnen, in den Buchstaben Wegweiser für die Worte zu sehen... Vocale verstehen wir als Zeit und Raum, Konsonanten als Farbe, Klang und Duft.« Soweit Chlebnikov.

Die scheinbare Grenze zwischen Sprache und Musik begann sich langsam von selbst aufzulösen. Komponisten griffen nach sprachlichem Material, Autoren benutzten in ihren Arbeiten Prinzipien der Komposition. Das Spektrum der Experimente in der Sprache dehnte sich immer weiter aus. Die Grenzerfahrungen, aus denen die sogenannte »poésie sonore« besteht, machen zugleich bewußt, an welcher Art Grenze die Sprache überhaupt verläuft. Zu formbestimmenden Kriterien in der Komposition werden semantische, phonetische, akustische, rhythmische und rhetorische Elemente. Doch alle musikalischen Ereignisse in Beziehung zueinander setzen zu wollen und sie durch eine Kompositionstechnik zu einem sinnvollen Ergebnis zu bringen, ist mehr als zweifelhaft. Den einzelnen Ton oder Klang nur in einen bestimmten Zusammenhang mit anderen Tönen oder Klängen zu sehen, halte ich für fragwürdig. Jeder Ton oder Klang hat sich der verlaufenden Zeit unterzuordnen und sonst keinem anderen Parameter. Die Verselbständigung des Klanges bringt eine andere Höreinstellung mit sich und eröffnet auch neue

Perspektiven für den Interpreten. Der Klang wird durch differenzierte Artikulation reicher und farbiger, gleichzeitig werden die Strukturen komplexer und in technischer Hinsicht für den Interpreten anspruchsvoller. Der Klang an sich hat keine Bedeutungsfunktion, er steht als kompositorisches Mittel neben anderen Klängen und entwickelt seine Leuchtkraft nur durch seine Existenz. Je exakter aber die Ereignisse notiert werden, um so reichhaltiger ist ihre Differenzierung in der Interpretation. Dies setzt voraus, daß sich der Komponist zu präziser Notationsweise bekennt (und sie beherrscht, was man heute manchmal bezweifeln muß!). Die detaillierten Klangvorstellungen werden nicht mehr in syntaktische Prozesse geordnet, sondern stehen ohne feste Bindung an Vorhergegangenes nebeneinander. Im Gegensatz zum syntaktisch-logischen Denken bezeichnet Th. W. Adorno dieses als parataktisches Denken oder als »poetische Assoziation«.

Gestatten Sie mir, daß ich auf das parataktische, nicht-lineare Denken etwas näher eingehe, hängt es doch eng mit meinen Klangvorstellungen zusammen.

Nicht-lineares Denken ist eidetisches Denken, d.h. Vorstellen in Bildern oder, anders gesagt, poetisches Denken. Wie aber verbinden sich Bilder untereinander? Nicht nach starren Regeln, sondern nach assoziativen Gesetzmäßigkeiten. Diese sind auch in jenen Kompositionen wirksam, wo sich isomorphe mit kontrastierenden Strukturen ablösen. Die Periodizität ist unbrauchbar geworden. Dafür steht das parataktische, das poetische Denken: die Anwendung der musikalischen Parameter in einer Reihung, wo Elemente sich anders verknüpfen als im logischen Urteil.

Bei diesem Vorgang ist der Hörer aktiver als sonst einbezogen, hier entfaltet er seine ganze Phantasie für das Gehörte. Doch er muß nicht nur hören, sondern selbst kombinieren. Das ist die aktivste Form zur Anregung der eigenen Phantasie. Dabei ist die Vielschichtigkeit in der Musik außerordentlich vorteilhaft für die künstlerische Betrachtung, läßt sie doch dem Hörer Spielraum zur Entfaltung eigener, kreativer Phantasie, wodurch wiederum Freiräume genutzt und produktive Hörvorstellungen geweckt werden.

In den 60er und 70er Jahren beschränkte ich mich in meinem Schaffen hauptsächlich auf den Umgang mit phonetischem Material. Diese Phase möchte ich deshalb als »phonetisch-instrumentale Poesie« bezeichnen. In den nachfolgenden Jahren regten dagegen Texte meine kompositorische Tätigkeit an bzw. ich stellte mir Textmontagen her. Diese Arbeitsweise bezeichne ich als »poetisch-instrumentale Polyphonie«; sie setzte zu Beginn der 70er Jahre ein. Ich verfolge sie auch heute noch mit großer Konsequenz: die Einbeziehung der Klangfarben als wichtiges Gestaltungsmittel der neuen Musik und die polyphone Behandlung der Instrumente. Beides führt mich zu einer Komplexität in der Komposition. Meine Denkmodelle sind Ableitungen direkter Natur aus literarischen Bereichen und Vorstellungen der experimentellen Dichtung. Zunächst ist die literarische Form zu prüfen. Dafür ist es wichtig, die Bestrebungen der letzten Jahrzehnte zu kennen, die das Versmaß aus seiner klassischen Strenge befreiten, etwa bei Dichtern wie Stéphane Mallarmé, Paul Celan, James Joyce, Samuel Beckett und Arno Schmidt – um nur einige anzuführen.

Lassen Sie mich an dieser Stelle etwas über verschiedene Lesarten der

experimentellen Dichtung sagen, da sie engstens mit meinen musikalischen Intentionen verbunden sind. Mit experimentell bezeichne ich eine bestimmte Haltung oder Einstellung zur Literatur, ihren Strukturen und Funktionen und nicht einen bestimmten Text an sich. Diese Einstellung drückt sich aus in Erwartungen, die auf den Gesamtbereich von Handlungen im gesellschaftlichen System, also auf die Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung solcher Objekte, gerichtet sind.

Drei Stilrichtungen experimenteller Poesie möchte ich kurz umreißen. Da wäre als erste der »Lettrismus« zu nennen: 1946 verfaßte der rumänische Futurist Isidore Isou ein Manifest, das im Oktober 1947 in der französischen Zeitschrift *Fontaine* veröffentlicht wurde. Dieses Manifest bildete die Grundlage eines neuen literarischen Ansatzes, einer Poesie, die sich »Lettrismus« nannte. Die bis dahin übliche Verwendung der Sprache als Transportmittel von Botschaften wurde endgültig aufgegeben. Dieser veränderte Ansatz bedingte weiterhin, daß eines der fundamentalsten Prinzipien der Literatur, das Erzählprinzip, zumindest zur Disposition, wenn nicht sogar ganz aufgegeben wurde. Es implizierte darüber hinaus, daß die Syntax ihre regelhafte Gültigkeit verlor und die üblichen syntaktischen Verkettungen von Wörtern zu linearen, nach europäischer Schreibkonvention von links nach rechts festgelegten Sequenzen durch andere Anordnungsverfahren ersetzt wurden. Damit entstand die Basis der konkreten und visuellen Poesie.

Betrachten wir als zweite Stilrichtung den »Spatialismus«: Was den Spatialismus von anderen Entwicklungen experimenteller Dichtung unterscheidet, ist zum einen sein ausgeprägtes Bewußtsein für den Raum, in dem Dichtung stattfindet, und zum anderen seine Tendenz zu energetisch-konstruktivistischen Überlegungen. Typisch ist die Überzeugung, daß Sprachmaterie und Raum in der Komposition oder in der Dichtung eine potentielle Energie bilden und daß im Vorfeld der Rezeption diese Energie in eine aktive verwandelt wird. Improvisation und Zufallsoperation, Aktion und Motorik sind einige wichtige Details und Merkmale des Spatialismus, Vorzeichen stark musikalischer Prägung. Bestimmte Schlüsselworte wie beispielsweise im Französischen »mer« und »soleil« spielen eine große Rolle, wobei allmählich der Bereich konventioneller Buchstaben verlassen und nur noch mit minimalen graphischen Zeichen operiert wird.

Die Entwicklung des Spatialismus ist aufs engste verknüpft mit den Namen von Ilse und Pierre Garnier und der Zeitschrift *Les Lettres*. Historisch zieht Pierre Garnier seine Linie von Ansätzen der Dichtung von Novalis, Rimbaud und Mallarmé über Morgenstern, August Stramm und Kurt Schwitters bis hin zu Wittgenstein und Max Bense.

Die dritte Richtung experimenteller Dichtung ist die »Phonetische Poesie«: Diese Lesart ist auch eine französische Entwicklung und geht zurück auf Henri Chopin. Wie in der »poesie sonore« und der »sound poetry« werden hier tiefgreifende Einschnitte in die bisherige Dichtung vorgenommen, das Tonband und andere elektronische Verarbeitungsmethoden genutzt. Die Einbeziehung des Tonbands ist als systematisches Studium der Natur der Stimme zu verstehen, Mikropartikel der Sprache werden freigelegt und zu formbestimmenden Kriterien. Die Autoren arbeiten mit Partikeln der menschlichen Sprache (meist mit einer begrenzten Zahl

spezifischer Vokabeln), die mit Hilfe elektronischer Mittel moduliert und variiert werden.

Mit Lettrismus, Spatialismus und phonetischer Poesie sind die inzwischen klassisch gewordenen Richtungen experimenteller Dichtung in aller Kürze skizziert. Ihre wichtigsten Kriterien sind:

1. Entdeckung des Raumes und der Fläche als Element poetischer Textproduktionen und als Leseraum für Sprachmaterialien auf der Fläche nach nicht-konventionellen syntaktischen Beziehungen untereinander
2. Aufgabe des Erzählprinzips und der Metaphorik, damit Aufgeben von Wirklichkeitsabbildungen von Handlungszielen im herkömmlichen Sinne
3. Präsentation von Sprache als Objekt statt Repräsentation von kognitiven Inhalten,
4. Strukturmitteilung statt Übertragung von Botschaften
5. Überwindung des Buches als exemplarisches Medium für Dichtung (fixiert seit Jahrtausenden) und statt dessen Einbeziehung neuer Medien wie Tonband, Elektronik, Film, Video etc. Was sich in der Literatur im Anschluß an diese Erscheinungsformen neuer Dichtung noch entwickelte, sind Aktionsdichtung, Photomontage, story art und politische Kunst. Zusammenfassend könnte ich sagen:

Der Rückgang oder, besser gesagt, die Rückbesinnung auf die Sprache als Material, auf das Wort und seine Bestandteile in graphischer oder akustischer Form, mit denen nach bestimmten Techniken gearbeitet wird, sind Ansatzpunkte eines neuen Denkverhaltens, das sich für mich als kreativ erwiesen hat und erweist, weil ich mich mit diesen Modellen experimenteller Dichtung konfrontiere und dort meine Wurzeln zur eigenen kompositorischen Arbeit suche.

Nun zum ersten Beispiel: mein III. Streichquartett (1987/88). Die Partitur stellt zum Teil ein ungewöhnliches Klangbild dar. Um die Polyphonie der einzelnen Instrumente zu verdeutlichen, habe ich für ein Instrument oft 2 bis 3 Notenlinien verwendet. Die interpretatorischen Schwierigkeiten sind erheblich, aber nicht nur wegen der Notation. Die musikalische Großform gliedert sich in vier ineinanderfließende Teile, wobei die Teile 1 und 3 im Sinne einer Bogenform korrespondieren. Der 4. Teil ist als Echo zum 2. Teil zu verstehen. Im musikalischen Material sind konstante Elemente zu bemerken wie zum Beispiel sehr unregelmäßige Rhythmen, die sich gegen metrische Gleichmäßigkeit absetzen.

Ich beziehe mich im III. Streichquartett auf Novalis' *Hymnen an die Nacht*. Die Texte sind eine Art Sensibilisierung des musikalischen Gestus und werden weder gesprochen noch gesungen.

Ich komme noch einmal auf das zuvor Gesagte zurück: das Parataktische in der Musik. Die Urform dichterischen Vorstellens und Denkens war das Denken in Bildern, das eidetische Denken, welches das Schauen und Sehen im

ursprünglichsten Sinne einschließt. Erst viel später wurde der Begriff der »Idee« als dichterische Abstraktion durch die griechischen Philosophen Platon und Aristoteles eingeführt. Auch in der Musik findet diese Überlegung ihre Konsequenz – wenn wir davon ausgehen, daß die europäische Musikentwicklung fast ausschließlich dialektische Formungs- und Gestaltungsprinzipien in den Kompositionen verwendet, die die syntaktische Periodizität in den Mittelpunkt für das Hören und Verstehen von Musikwerken stellt.

Der Klang als solcher ist die Keimzelle des musikalischen Ziels, er ist eine Kombination aus *Zeit*, *Farbe*, *Intensität* und *Poesie* als Vorstellung und Wahrnehmung im akustischen Sinn. Diese nichtlineare Auffassung setzt voraus, daß durch den Wechsel von unterschiedlichen Klangeindrücken erst dann das Werk in seiner Vollständigkeit zum Klingen kommt, wenn diese von mir genannten Bedingungen in einer Gesamtarchitektur zum Tragen kommen.

Zum 2. Beispiel, meiner Klaviermusik III. Dazu einige Vorbemerkungen, wobei ich mich hierbei ausnahmslos auf die Einführung stütze, die Frank Schneider 1991 in einem Programmheft der Berliner Musik-Biennale geschrieben hat: »Wie schon oft fand der Komponist die poetische Vorlage für dieses Stück bei Paul Celan – ›Stehen, im Schatten‹ entstammt dem Zyklus ›Atemwende‹ (1967) und umschreibt in aphoristischen Verkürzungen einen Augenblick des stummen, einsamen Verharrens und sprachlos schmerzlichen Eingedenkens – der notwendigen Blicke in subjektive Innenräume, der protestierenden Stille angesichts des grellen und heillosen Getriebes der Außen-Welt.

Dittrich interessiert nicht nur das äußerst verdichtete, atmosphärisch beklemmende, verschattete Gedankenbild, sondern auch die miniaturhafte Sprach-Form aus insgesamt 26 Wörtern, die sich in drei Strophen aus zwei bis drei Verszeilen zu einer sechsteiligen Doppelvariation nach dem Schema: A-B-A1-B1-A2-B2 fügen. Dieser Gliederung in paarigen Gegensätzen folgt der musikalische Ablauf, wobei die variative Folge der A-Teile das statische Moment besonders betont: das mikromotivische Klangspiel (auf bis zu fünf Systemen notiert) verharrt bei einer fixierten, über mehrere Oktaven verteilten, intervallischen Konstellation, artikuliert sich langsam, zart schwebend und überwiegend sehr leise und verschwimmt zudem im Pedal lang ausgehaltener, tiefer Baßtöne.

Demgegenüber exponieren die B-Teile eine freiere Bewegung und eine gesteigerte, schärfer akzentuierte Beweglichkeit bis zu exzentrischen Ausschlägen und virtuosen Attitüden. In der Mitte des Stückes gerinnt die Musik – um es mit Schönbergs Worten (über Webern) zu sagen – »am Rande des Verstummens« zu einer Folge von fragilen Akkorden, senza misura. Am Ende schrumpft zusätzlich noch die räumliche Dimension auf ostinate Tonpunkte in der tiefsten Baßlage – wohl als ein akustisches Gleichnis für jene abgründige Versunkenheit, in die sich auch Celans Gedicht zuletzt auflöst.«

Musik wird als Prozeß einer energetischen Veränderung verstanden. Die komplexen klanglichen Verläufe, die aus übereinandergelagerten Linien, aus verdichteten Rhythmen, aus ineinanderverzahnten Schichten oder extremen Geräuschklingen resultieren, sind keine Summe aus Zusammenstellungen von Punkten und

Klangfarben, sondern komplexe klangliche Prozesse, die in ihrer Materialbeschaffenheit auf Veränderung ihrer energetischen Beschaffenheit abzielen.

So verstanden ist musikalisches Material als dynamische Ausdehnung der komplexen Materie zu sehen, die in Zeit und Raum sich artikuliert. Wie beherrschen wir aber diese Prozesse in der Komposition?

Das Material hat einer strengen Kontrolle durch den Komponisten zu unterliegen, d. h., der Komponist bedient sich Kontrollmuster, um sich niemals der Gefahr der materialen Verselbständigung auszusetzen. Er bringt Kontrollmechanismen zur Anwendung, um vorgezeichnete Prozesse nach seiner Vorstellung zu formen. Niemals darf sich das Material dem entziehen. Wie eine biologische Zelle im Zustand der Ausdehnung verhält sich das Material. Immerzu treten andere prozeßhafte Überlagerungen auf und verbinden sich mit neuen Texturen.

Obwohl das Material als äußerst abstrakt erscheint, zwingt uns die Logik, nach einer genau kalkulierbaren Dosierung zu suchen; einer Dosierung, die uns das Spiel mit Tönen, Zahlen, Farben und Formen eines nicht unbegrenzten Materials abverlangt.

So sucht jeder Komponist seinen eigenen Weg, unabhängig von formalen Überlegungen und individuellen Traditionslinien, die er gelernt hat, um einen hinreichend originellen, eigenständigen Ausdruck zu finden. An die Stelle von eindimensionaler Linearität tritt vieldimensionale Entfaltung.

Ich gehe davon aus, daß sich instrumentale Abläufe noch viel komplexer gestalten lassen, als wir bisher annahmen. Dadurch wird die Summe des Ganzen zu einem ungeheuren Intensitätsanstieg führen, der sich dann in sogenannten Kulminationszonen ergießt. Diese Strukturen eröffnen neue Aktivitäten der musikalisch bewegten Materie, man erlebt weit aufgebrochene Prozesse von großer Klanglichkeit, Bewegungsblöcke oder »travellings« genannt. Diese »travellings« werden zu Initiatoren mit großer klanglicher Intensität und Wirkung.

Die Musik, die an des ganzen Menschen Sensibilität, Intelligenz und Phantasie appelliert, braucht sich nicht uniformierend veralteten Standards zu beugen, die nur lästige Begrenzungen aufzwingen. Ich bin der Meinung, daß der Komponist heute sein Umfeld mehr denn je aus der Sicht der Wissenschaft oder auch anderer Genres der Kunst bereichert und von daher seine Anregungen nimmt.

Die in Paris lebende, bulgarische Musiksoziologin Ivanka Stoïanova schreibt beispielsweise über die Entwicklungstendenzen der zeitgenössischen Musik: »Es ist eine Tatsache: die tiefste Veränderung, die man seit gut dreißig Jahren in der Musik wahrnehmen kann, geht nicht so sehr die Kompositionstypen (seriell, aleatorisch, stochastisch, produktive Prozesse usw.) an, als die Klangmaterie. Sie kann vollständig bis in alle Details ausgeformt sein, ohne daß man die durch Konstruktion und konventionelle Möglichkeiten der akustischen Instrumente aufgezwungenen Restriktionen zur Kenntnis nimmt. Für die gegenwärtige musikalische Forschung erweist sich sehr oft die Klangkomposition, die kompositorische Gestaltung der

klanglichen Materie in allen ihren Bestimmungen, als die wesentliche Komponente der Arbeit der zeitgenössischen Komponisten: diejenige auch, die am besten der Expansion der modernen Technologie entspricht.«<sup>2</sup>

Zum Schluß möchte ich Ihnen eine Komposition für großes Orchester vorstellen mit dem Titel *ETYM*. Ich schrieb diese Arbeit Mitte der 80er Jahre, sie wurde unter der Leitung von Zoltán Peško vom WDR-Orchester in Köln uraufgeführt.

Auch diese Komposition hat eine literarische Grundlage, obwohl der Text nicht in direkter Form auftritt. Es handelt sich hierbei um Ausschnitte aus *Zettels Traum* von Arno Schmidt. Der Titel *ETYM* verweist auf Arno Schmidts linguistische Terminologie der Etymologie, jener Lehre von der Herkunft der Bildung und Bedeutung der Wörter. Wichtig wurde in dieser Komposition die Bedeutung der Interpunktion der Sprache als formbildendes Mittel zum Zwecke strukturverändernder Vorgänge. Die Interpunktionsvorgänge in der Sprache von Schmidt sind ungewöhnlich und fordern eine ungewöhnliche Konzeption. Ich benutzte die Interpunktionszeichen fast wie eine serielle Reihung – als Skala von Percussionsvorgängen. Kurze, knappe musikalische Ereignisse, Fragmente werden aneinandergereiht und durch differenzierte Percussionsvorgänge miteinander verbunden. Auch hier gibt es keine lineare Entwicklung, die Reihungsform dominiert. Sie ist ein adäquates Mittel, nicht-dialektische Prozesse zu verbinden.

Das Fragmentarische in *ETYM* ist gewiß nicht als Ersatz für eine neue Form zu verstehen, sondern vielmehr Ausdruck neuer Überlegungen zur musikalischen Strukturbildung, die nicht nur ausschließlich linearen Zwängen und fest determinierten Bestimmungen unterliegen.

In der Literatur des 18. Jahrhunderts ist die späte Dichtung Hölderlins ein Präzedenzfall dafür. In dem Zusammenhang verweise ich nochmals auf den Artikel von Theodor W. Adorno *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*.<sup>3</sup>

*(Der Text entstand für einen Vortrag am 14. Mai 1993 im Rahmen der von Ingeborg Pfingsten organisierten Reihe »Kammergespräch« der Hochschule der Künste Berlin.)*