

Unhörbare Klänge

Zur Emanzipation des Titels in Bildender Kunst und Musik

Ein Kompositionsseminar der Darmstädter Ferienkurse vor einigen Jahren entwickelte sich – durch ein Mißverständnis verursacht – zu einem Experiment über die Macht des Titels. Ein etwa zehnminütiges Kammermusikwerk wurde den Anwesenden unter der Angabe der Besetzung und des Titels vorgestellt und dann in einer Aufnahme präsentiert: für Altsaxophon, Kontrabass und japanische Shô, Titel: *Die Kreuzung*. Die Kommentare und Fragen im Anschluß ließen erkennen, daß viele Teilnehmer eine Diskrepanz zwischen Musik und Titel wahrgenommen hatten. Sollte diese faszinierende, in regelmäßig unregelmäßigen Gruppen von kurzen Ton- und Akkordausstößen organisierte Musik, die die Klangfarben der drei so unterschiedlichen Instrumente auf feinsinnige Weise ineinanderblendet, tatsächlich eine von Autohupen erfüllte Straßenkreuzung illustrieren? Die Irritation wurde bald aufgeklärt: Gemeint war mit dem Titel nicht der instrumental nachgestellte Soundscape einer vielbefahrenen Kreuzung im Berufsverkehr, sondern »Kreuzung« im Sinne von »cross-breeding«, einer Vermischung unterschiedlicher Gattungen zu einer hybriden Form. Gleichzeitig war dieser Titel durch und durch literarischer Natur, denn er verwies auf eine kurze Erzählung Franz Kafkas, in der über ein seltsames Mischwesen zwischen Katze und Lamm berichtet wird. Unter diesen neuen Auspizien wurde noch einmal in das Stück hineingehört. Eine andere Musik schien nun zu erklingen. Der Titel, der eben noch wie ein Nadelöhr erschien, durch das sich die Klänge zwängten, inspirierte nun die Musik und wurde durch sie inspiriert. Der konnotierte Sinn wirkte nun eher wie eine Membran, durch die die Klänge flossen, frei, ungehindert und doch verdichtet, kondensiert.¹

Zwei Aspekte des unfreiwilligen Experiments werfen grundsätzliche Fragen zum Verhältnis von Musik und Titel auf. Zum einen behauptete sich in *Die Kreuzung* die ästhetische Struktur gegenüber ihrem mißverstandenen Titel, war das sinnliche Angebot offenbar viel reicher und nuancierter als die vermeintliche verbale Bedeutung. Wie steht es also mit der Eigenständigkeit des sinnlichen Gebildes gegenüber seinem verbalen Begleiter? Rührt jede verbale Überschrift an die Autonomie der überschriebenen Musik? Zum anderen: Wenn der Titel der wichtigste dem Werk beigegebene Übergang in die begriffliche Welt ist, wie ist dieser Zeichen- und Moduswechsel im Titel und durch ihn gestaltet? Wie wird das Potential des Titels genutzt, eine in beide Richtungen begehbare Brücke zwischen Erlebtem und Gewußtem zu bilden, zwischen non-verbaler

Präsenz und verbalem Verweis? Und weitergehend: Welche ästhetische Entscheidung enthält die Titelgebung über das, was ein Titel und was Musik sein kann?

Es ist wenig verwunderlich, daß die Frage nach der Unabhängigkeit der Musik von ihrem Titel virulent wurde, als sich mit dem Aufkommen von Charakterstücken und Programmsymphonien die Titel verselbständigten und Überschriften zu Musik inflationär wurden. Robert Schumann hat diese Entwicklung als Musikkritiker aufmerksam verfolgt und fand 1842 zu einem Resümee, das in seiner Grundaussage noch heute gilt – auch wenn das romantische Idiom, in dem Schumann spricht, weit entfernt scheint: »Ein nicht gutes Zeichen für eine Musik bleibt es aber immer, wenn sie einer Überschrift *bedarf*; sie ist dann gewiß nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgendeine äußere Vermittelung angeregt. Daß unsere Kunst gar vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer würde das leugnen; die aber, die die Wirkung und den Wert ihrer so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe: sie brauchen nur die Überschriften wegzustreichen.«² Es ist das gleiche Jahrzehnt, in dem sich Charles Baudelaire in seiner Kritik des Pariser Salons von 1846 über die Titelsucht der Genremalerei ereiferte. Bilder, die ein sentimentales Sujet in einem eklektischen Stil präsentieren und das Ganze notdürftig mit einer geistreichen oder poetisierenden Bildunterschrift aufzuwerten versuchen, sind ihm ein Greuel. Wenn Titel dagegen (wie bei Daumier) nur bestätigend in einer zeichnerischen Unmittelbarkeit des Bildes widerhallen, die für sich steht und des Titels nicht eigentlich *bedarf*, finden sie Baudelaire Anerkennung.

Mit einer noch radikaleren Position zum Verhältnis von Kunstwerk und Titel wurde der englische Maler und Kunstkritiker James McNeil Whistler bekannt. Er fing in den 1860er Jahren an, seine Bilder mit musikalischen Titeln zu versehen, indem er die traditionell gegenständliche Beschreibung wegließ oder zum Teil eines Doppeltitels machte. Seine Bilder heißen: *Symphony in White, No. 3: The Two Little White Girls* oder *Nocturne in Blue and Gold: Old*

2 Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 5. Aufl. Leipzig 1914 Bd. II, S. 112/113.

1 Es handelte sich um eine Komposition von Chaya Czernowin, die jüngst auch auf CD erschien ist (Mode Records, mode 77).

James McNeill Whistler,
Symphony in White, Nr. 3:
The Two Little White Girls,
1865-67, University of
Birmingham, Barber Institute
of Fine Arts.



Battersea Bridge, auch *Portrait of Carlyle: Arrangement in Grey and Green* oder einfach *Harmony in Grey and Gold*. Whistlers Vorgehen ist vom musikalischen Standpunkt aus höchst interessant. Hier wird in der Titelgebung der gleiche Konflikt wie in der Musik ausgetragen – allerdings spiegelbildlich zu dieser. Die Bildunterschrift wird genutzt, um das Bild davon zu befreien, etwas darzustellen oder erzählen zu müssen. »My picture of a ›Harmony in Grey and Gold‹ is an illustration of my meaning – a snow scene with a single black figure and a lighted tavern. I care nothing for the past, present, or future of the black figure, placed there because the black was wanted at that spot. All I know is that my combination of grey and gold is the basis of the picture. Now this is what my friends cannot grasp.«³ Whistlers Titel lenken in das Bild hinein, auf das, was das visuelle Gebilde sinnlich ist und vorführt, auf sein Arrangement von Linie, Form und Farbe. Und der musikalische Begriff wird genutzt, um diese Umkehrung der Aufmerksamkeit möglich zu machen; er wird aus jener Kunst geborgt, in der die meisten Titel eben dies tun: Das Material und die Gattung zu bezeichnen, in denen komponiert wird. Die Aufforderung, das Bild musikalisch zu sehen, entlastet es von der Pflicht ein Bild »von etwas« zu sein.

Whistlers Methode der Musikalisierung gegenständlicher Bilder war der Auftakt für eine Entwicklung, die den Kunstbetrieb ins Wanken bringen sollte. Die Emanzipation des Titels vom Bild machte es möglich, die Umkehrung der Bildfunktionen, die vielen Bildern schon längst eigen war, auch als Intention des Künstlers explizit zu machen: Nicht die malarischen Mittel stellen die »Little White Girls« dar, sondern die »Little White Girls« dienen als Mittel der malarischen Komposition. Der Titel

geht dem Bild voraus, indem er vorwegnimmt, was das Bild erst Jahrzehnte später selbst sein kann. Whistlers impressionistische Symphonien und Nocturnes sind die Antizipation der abstrakten Malerei durch die Kraft des Titels.

Trotz der entscheidenden Rolle, die der Titel beim Entdecken und Ausloten dessen spielte, was ein ästhetischer Gegenstand sein kann, ist die erste als Geschichte der Titelgebung geschriebene Historiographie der Moderne nur wenige Jahre alt. John C. Welchman hat 1997 mit *Invisible Colors. A Visual History of Titles* ein Panorama jener von Künstlern und Ausstellungsmachern virtuos beherrschten »titular activities« vorgelegt, die ein auf die sinnliche Autonomie des Werkes insistierender, kunstwissenschaftlicher Diskurs fast durchgehend unterschätzt hatte. Welchman führt mit chronologisch und systematisch ordnender Hand vor, welch vielfältige Gestalt das wichtigste und erstplazierte verbale Korrelat des Werkes seit den Pioniertiteln Whistlers annehmen kann und resümiert seine akribische Arbeit am Ende des Buches in einer beschwörenden Kaskade: »Rufen wir uns die tausend Gesichter des modernen Titels in Erinnerung: eine Beschreibung, ein Etikett, eine ID, ein Name, ein Geräusch oder eine Musik, eine Anrufung, eine Person, eine Moral, eine Anekdote, eine Zahl, eine Metapher, ein Gedicht, ein Brief, eine Topographie, eine Komposition, eine Null, eine Wiederholung, eine philosophische Frage, ein Rätsel, eine Impression, eine Gleichung, eine Maxime, ein Zitat, ein Paradox, ein Wortspiel, ein textlicher »cadavre exquis«, ein Wortgeschenk, ein Tadel, ein Fluch, eine Tautologie, eine Inskription, eine Negation (des Bildes, aber auch des Titels selbst – »untitled«), eine Ergänzung, ein Firnis [...] eine unsichtbare Farbe.«⁴

3 Zit. nach John C. Welchman, *Invisible colors: a visual history of titles*, New Haven, Conn., 1997, S. 122.

4 Zit. nach Welchman, S. 367 (Übers.: C.T.)

»An invisible color« – so hatte Marcel Duchamp den modernen Titel beschrieben, »offering a name that was simultaneously precise, paradoxical, ironic, and impossible«.⁵ Es scheint symptomatisch, daß Duchamps Bonmot sich ins Reich der poetischen Metapher entzieht, wenn es darum geht, die Wirkung des Titels zu beschreiben, das Plus sprachlich zu fassen, welches der Titel dem sinnlichen Gegenstand hinzufügt. »Invisible color« ist auch insofern ideeller Natur, als es eher auf das Potential zielt, das jede Titelgebung hat, aber nicht unbedingt nutzt. Die unsichtbaren Farben sind dann alle durch den Titel angezogenen Bedeutungen, Transfers und Allusionen, die im wörtlichen Sinne unsichtbar sind und doch Farben bleiben als Teil des Werkes, induziert durch das sinnliche Gebilde.

Doch wie verhält es sich mit den unhörbaren Klängen in musikalischen Kompositionen, und hier vor allem in solchen der Instrumentalmusik, wo das Potential des Titels in dem Maße wächst, in dem die klangliche Seite ohne Worte und mediale Grenzüberschreitungen auskommt, wo der Titel in radikaler Weise das Auftauchen aus der Dichte der Klänge in die Artikuliertheit der Sprache bedeutet, die erste, auktoriale und meistrezipierte Differenz?

Da sind zunächst die technischen Titel Legion, die sich dem Konzept der »invisible colors« zu verweigern scheinen. Sie stellen einen Aspekt der Struktur heraus, indem sie ein zentrales Moment der klanglichen Organisation benennen. Häufig stehen sie auf der Schwelle zwischen diesseitiger und -jenseitiger Bedeutung, sind Kippfiguren in die Musik hinein und aus ihr heraus wie Lachenmanns *Ausklang: Musik für Klavier mit Orchester* und *Mouvement* (– vor der Erstarrung). Puristischer dagegen verhalten sich Strukturtitel par excellence wie *Cells* und *Parts* (Kyburz), *Modulations* (Grisey), *Structures* (Boulez) oder: *Cellular Structures* (Schorn). Sie benennen das Hörbare im Stück, den Fokus der Wahrnehmung, der ermöglicht werden soll. Und doch: Ähnlich wie Whistlers seinerzeit für die Malerei revolutionären Titel, sind diese genuin musikalischen Titelgebungen eine ironische Bestätigung der Duchampschen Metapher. Indem diese Titel sich einer Entscheidung über das Unhörbare oder nur im Transfer Hörbare entziehen, weisen sie auf den sinnlichen Gegenstand zurück und in ihn hinein, machen wahrnehmbar, was vorher (in der Hörgeschichte) oder ohne den Strukturtitel noch nicht wahrnehmbar war. Ihr Fokus ist paradox: Die Strukturtitel sind, ähnlich wie die Gattungstitel des 19. Jahrhunderts (deren Erbe sie darstellen), die Verweigerung einer aus der



Marcel Duchamp, *A bruit secret (With hidden Noise)*, 1916. (Metal and twine), Philadelphia Museum of Art.

Musik herausführenden Wahrnehmunglenkung. Mit der Rücknahme jeglicher metaphorischer Farben aus dem Titel – man kann, wiederum im Transfer, von Schwarz-Weiß-Titeln sprechen – wird das Ohr dazu befreit, selbstbestimmt über den Titel hinaus zu gehen oder nicht. Hat man das Feld der Strukturtitel im Blick, so fallen die Extreme und Übergänge deutlich ins Auge: Rebecca Saunders' radikale Beschränkung auf Tonbenennungen in *G and E on A* auf der einen Seite, Nikolaus A. Hubers bereits ambiges *Modell im Rückspiegel* auf der anderen Seite, Lachenmanns *Staub* schließlich, das die Grenze zur Metapher überschreitet.

Ist dieser Transferbereich einmal erreicht, so eröffnet sich die ganze Breite des Spektrums, das Welchman auch für visuelle Werke auffaltete. Lapidare Einworttitel, die einen Zustand oder ein Gefühl in den Titel erheben – *Choc (Monumento IV)* von Pintscher oder Oehringers *COMA I* – oder die poetischen Titel, die auch ohne ihre Musik schon eine Metapher sind: *Die Tränen des Gletschers* (Rolf Riehm); Personennamen, die Werk und Weltsticht eines anderen in die Musik hineinholen: Feldmans *For Samuel Beckett* oder Billones *Mani. Giacometti*, oder Namen, die die Inspirationsquellen des Künstlers nennen: *The Voynich Cipher Manuscript* (Kyburz). Eine eigene Gruppe bilden Werkbezeichnungen, die in ihrer Buchstaben-, Wort- und Bedeutungskonstellation ein Struktur- und Perspektivmoment des Werkes in nuce enthalten, so z.B. *Ich I (Loidl)* von Bernhard Lang, Isabel Mundrys *no one* oder Spahlingers *Passage/Paysage*. Diese Titel sind selbst miniaturhafte Kunstwerke, kleine Ein- oder

5 Welchman, S. 8.

Zweiwortgedichte, die ihren Horizont im Austausch mit der Musik entfalten, die sie überschreiben.

So farbig und unerschöpflich sich Welchmans Titelwelt mit Beispielen aus der Musik veranschaulichen und erweitern ließe, zwei systematische Beobachtungen bleiben doch grundlegend, die es erlauben, die Gesamtheit der Titel zu ordnen und zu charakterisieren. Welchman hat deutlich gemacht, daß es in der Beziehung zwischen Text und Kunstwerk, dessen prominentester Spezialfall der Werktitel bildet, nur zwei Modi der Abhängigkeit geben kann: die ausschließende und die symbiotische.⁶ Es ist bemerkenswert, daß der ausschließende Modus in der neuen Musik keinesfalls die gleiche Rolle spielt wie in der Bildenden Kunst, wo die »Ohne Titel«-Geste, der Versuch, das Band zwischen Text und Bild zu durchschneiden und den Titel zur Ausstreichung seiner selbst zu nutzen, zu den Leitmotiven des 20. Jahrhunderts gehört. Musik kann sich, um den denotativen und konnotativen Ansprüchen des Titels zu widerstehen, auf die Strukturtitel zurückziehen, die eine Fokussierung auf das Gezeigte bewerkstelligen und doch auf eine minimalistische Weise symbiotisch bleiben.

6 Ebd., S. 10 u. 29 f.

Doch der symbiotische Effekt bei *Structures* angewendet auf Musik ist nicht der gleiche wie bei *Staub* und schon gar nicht wie bei *Die Tränen des Gletschers*. Hier greift als zweite systematische Überlegung der Begriff der Metapher. Er bezeichnet – löst man ihn aus seiner rhetorisch-linguistischen Fixierung – eben jene kreative Wechselbeziehung, die Klang und Name im Zeichengebilde des Titels eingehen: jenen für beide Seiten – für die Klangdimension des Wortes und die Bedeutungsdimension des Klages – einflußreichen Transfer. Metaphorische Beziehungen erzeugen wechselseitige Filter, scannen auf Ähnliches und Differentes hin, organisieren um im Lichte des jeweils anderen. Diese Relation kann sich kraft des Titels ganz unterschiedlich entfalten, kann verengen oder weiten, abkapseln oder vermitteln, individualisieren oder anonymisieren, sich asketisch enthalten oder verschwenderisch einladen.

Es spricht für den komplexen, nicht restlos ins Buchstäbliche übersetzbaren Verstehensprozess, den Titel in Gang setzen, daß die Beschreibung ihrer Wirkung wiederum Metaphern anzieht. Welchmans Kaskade fortsetzend läßt sich in Erinnerung rufen, was Titel in dem, was sie tun, sein können. Zum einen: irritierendes Nadelöhr, herrischer Zeigefinger, Einfallstor der Interpretation, »Hölle der Konnotation« (Baudrillard), Didaktik, Agitation; zum anderen: Luke, Brücke, Membran, Magnet, Schnittstelle, Schleuse, Schwelle, Kippfigur, Brennglas, Weichzeichner, Grundierung, unhörbarer Klang.

Akustisch-ästhetische Objekte, denen es durch ihre Titel gelingt, jene »invisible colors« hervorzurufen, bleiben merkwürdige »Kreuzungen« zwischen Musik und Sprache. Der latente mediale Gattungskonflikt ist ihr Potential und ihre Verwendbarkeit. In diesem selbstreflexiven Sinn eignet Chaya Czernowins *Die Kreuzung* für Altsaxophon, Kontrabaß und japanische Shô ein weiterer, unhörbarer Klang. ■