Zeitschrift: Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie = Revue philosophique et théologique de Fribourg = Rivista filosofica e teologica di Friburgo = Review of philosophy and theology of Fribourg

Band: 52 (2005)

Heft: 3

Artikel: Spuren der Transzendenz im musikalischen Kunstwerk

Autor: Skrzypczak, Bettina

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-760675

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BETTINA SKRZYPCZAK

Spuren der Transzendenz im musikalischen Kunstwerk

Am Anfang des Schaffensprozesses steht eine Idee. Dieser Satz drückt nur scheinbar etwas Selbstverständliches aus. Befragt man Komponisten, wie sie die erste Phase ihres Schaffens empfinden, so hört man als Antwort Formulierungen wie: „Vorschweben einer Absicht", „unsicheres Vorgefühl", „abstrakte Vorstellungen", „Euphorie", „eine Suche", aber auch „unsicheres Betasten eines noch unerschlossenen Raums". In allen diesen Aussagen zeigt sich die Vorahnung eines unbekannten, faszinierenden Gegenübers, dessen Anziehungskraft den Geist zur Aktivität mobilisiert.

Dem Verlangen, etwas noch nicht Bestehendes fassbar zu machen, folgt eine Kette von sukzessiv getroffenen Entscheidungen. Als ersten Schritt in dieser Entscheidungsfolge kann man das bewusste Reduzieren des äußeren, unbegrenzten Raumes zu einem eigenen, begrenzten, individuellen Kosmos betrachten. Für die künstlerische Arbeit bedeutet das: die Wahl eines konkreten Ordnungssystems, die Wahl der Zeichen, die dieses System eingrenzen, und – bei einem Komponisten – die Wahl des Tonmaterials, wodurch die sinnliche Wahrnehmung erst möglich wird. Die Entscheidungen, die man bei der Suche nach einem optimalen System trifft, geschehen nach Gesetzen, die dem Menschen oft nicht von Anfang an klar sind, aber vermutlich seinem Geist als dessen Strukturen innewohnen. Wir können sie intuitive Entscheidungen nennen. Diese Gesetze konkretisieren sich in langen Entwicklungsprozessen im Rahmen der individuellen Sprache eines Künstlers oder des Stils einer Epoche. Aus dem Grunde ist die Ästhetik als offenes System zu sehen. Dies zeigt sich als unendliche Vielfalt der Perspektiven im individuellen Schaffen eines Künstlers, in einer bestimmten Kultur, in einer Epoche. Mit wachsender Komplexität entsteht der Reichtum von künstlerischen Formen, die entsprechend kulturell definiert werden.

Im erwähnten Spannungsfeld zwischen der ursprünglichen Idee und ihrer äußeren Manifestation zeigt sich die Präsenz des menschlichen Geistes auf verschiedene Weise: in seiner Fähigkeit zur Kreativität, zugleich aber in seiner Bereitschaft zum Scheitern. Denn jede getroffene Wahl – z. B. die Wahl eines Systems – wird immer nur eine der unendlich vielen Möglichkeiten ausschöpfen. Oder um mit Novalis zu sprechen: „Wir stehen in Verhältnissen mit allen Theilen des Universums, so wie mit Zukunft und Vorzeit. Es hängt nur von der Richtung und Dauer unsrer Aufmerksamkeit ab, welches Verhältnis wir vorzüglich ausbilden wollen, welches für uns vor-

züglich wichtig, und wirksam werden soll."[1] Das Bewusstsein, dass ein Werk immer nur Teil eines „großen Ganzen" sei, findet eine seiner künstlerischen Ausprägungen in der Ästhetik des Fragments. Diese auf die Romantik zurückgehende Idee hat in der heutigen Musik einige Verbreitung erfahren, indem schon das Werk selbst als Fragment oder Sammlung von Fragmenten konzipiert und komponiert wird (vergleiche etwa Werke von György Kurtág, Luigi Nono oder Wolfgang Rihm).

Der Vorgang der Eingrenzung durch die Wahl eines bestimmten Systems (oder mehrerer Systeme) erzeugt eine Trennung zwischen den beiden für den künstlerischen Schaffensprozess konstitutiven Sphären: dem ideellen, gleichsam „naiven" Zustand des Nullpunkts (verstanden als ein Nichts ohne Zeit und Kausalität) und dem „profanen" Zustand der Materialisierung der künstlerischen Idee. Er bildet zugleich den Übergang vom verborgenen Chaos zur sichtbaren bzw. hörbaren Struktur. Das akustisch wahrnehmbare Symbol dieser Übergangssituation ist die mit Energie geladene, amorphe, sich in ständiger Bewegung befindliche Klangsubstanz. Diese archetypische Vorstellung von Klang verweist zugleich auf die Grundeigenschaft der Musik: ihren energetisch-kinetischen Charakter.

Den Prozess von den ersten keimhaften Vorstellungen bis zur Herausbildung einer konkreten Form beschreibt der tschechische Musikologe Vladimir Karbusicky auf folgende Weise:

> „Bei der Kondensierung zu Gestalten kommt es zu immer neuen energetischen Stößen. Der Strahl einer Erleuchtung legt plötzlich klare Trassen zur Entfaltung ganzer Teile des Werkes. Dieser Strahl ist der Logos als Initialzündung. Logos bedeutet im Griechischen nicht nur WORT, sondern auch ‚Uridee', ‚Überlegung', ‚Konzept', also auch den Plan der Schöpfung, dessen Bewegungsimpuls die schwebende Substanz zu ordnen beginnt. Und dieses vorschwebende ‚Etwas' ist in unserer Vorstellung räumlich – ein Analogon zu den Gas- und Staubwolken, in denen kosmische Schockwellen Zusammenstösse der Teilchen und ihr Wirbeln bewirken. So wird das Musikwerk zunächst ‚räumlich' konzipiert, sein Umriss in ‚Blöcken' gedacht und visuell auf Papier geworfen."[2]

Die Ausführungen Karbusickys erinnern mich an Gedanken, die mich beim Komponieren eines meiner Werke begleiteten, dem Orchesterstück „SN 1993 J". Sie beziehen sich indes nicht nur auf dieses eine konkrete Werk, sondern verweisen auf eine Art künstlerisches Grundprogramm. Darauf möchte ich am Beispiel des genannten Werks kurz eingehen. „SN 1993 J" ist die Bezeichnung einer 1993 entdeckten Supernova, also eines durch die

[1] „*Vermischte Bemerkungen/Blütenstaub*". In: NOVALIS: *Werke in einem Band.* Hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München: DTV 1995, 466f.

[2] KARBUSICKY, Vladimir: *Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte.* In: Studien zur Wertungsforschung Bd. 23. Hg. v. Otto Kolleritsch. Wien/Graz: Universaledition 1991, 33.

Astronomie registrierten Sternes, der zwar, wie es so schön heißt, „wissenschaftlich erfasst" wurde, der aber für den Menschen trotzdem immer ein Geheimnis bleiben wird. Wir werden ihn nie sinnlich wahrnehmen können, und seine Existenz wird für uns immer ein Fragezeichen bleiben. Mich faszinierten der Formenreichtum, der mit einem solchen Ereignis assoziiert wird, und die Wandelbarkeit der entstehenden Formen. Es sind Formen von fragmentarisch-instabilem Charakter, deren Logik sich erst in einem Prozess offenbart. Damit wird – scheinbar paradox – die ständige Umwandlung selbst zu einem System. Aus solchen Überlegungen heraus wuchsen Struktur, Form und musikalische Sprache meiner Komposition. Es ging mir natürlich nicht darum, im Sinn von Programmmusik ein „Stück über einen Stern" zu komponieren. Die Begegnung mit der Supernova war vielmehr ein Impuls, der Vorstellungen abstrakter Art in mir wachrief.

Ich bestaunte die Parallelexistenz des draußen im Universum vorkommenden Sterns und des Sterns, der nur in meiner Fantasie existiert. Welcher von beiden ist der wahre? Gibt es eine Ebene, auf der sich subjektive Vorstellung und wissenschaftliche Entdeckung treffen? Und schließlich: Mit welchen musikalischen Mitteln definiere ich meine Gedanken? Lauter Fragen. Die musikalische Sprache wird in einem solchen Fall zu einem Medium, in dem sich das Erkenntnisbedürfnis manifestiert und materialisiert. Und die musikalische Form zum einmaligen – und gerade auch durch diese Einmaligkeit unstabilen – Ergebnis dieses Prozesses. Sie wird zur Reflexion. Ausgangspunkt des schöpferischen Prozesses sind somit nicht primär Fragen der musikalischen Grammatik, des Materials oder irgendwelche formalen Regeln, sondern vielmehr die ontologischen Bedingungen der Musik.

Was sind diese Bedingungen? Ich meine, wir können ihnen nachspüren, wenn wir zu Fragenden werden – wenn wir mit Ereignissen konfrontiert werden, die wir nicht verstehen können, wenn wir gegen unsere Befangenheit in der Zeit rebellieren oder wenn wir auf unsere eigenen Grenzen stoßen. In solchen Grenzsituationen, sagt Hans Saner, „suchen und schaffen [wir] – bewusst oder unbewusst – die Gleichnisse der Immanenz und Transzendenz, [die] doppel- und mehrdeutigen Zeichen, an deren Sinnhorizont wir uns, jenseits des Epistemischen, orientieren."[3]

Musik erklingt in der Zeit, und in der Zeit erleben musikalische Zeichen ihre Manifestation. Diese Tatsache provoziert eine Vorstellung von Musik als eines linear in der Zeit verlaufenden Prozesses, der auch linear verlaufende Informationen ins Bewusstsein bringt. Doch das ist zu eng gedacht. Es gibt auch die Perspektive der außerhalb der Zeit liegenden, abstrakten Kategorien (Strukturen). Sie existieren unabhängig von der musikalischen Zeit und spielen trotzdem in der Musik eine Rolle. Diese Perspektive wurde ausführlich vom Komponisten, Mathematiker und Architekten Iannis Xenakis thematisiert:

[3] SANER, Hans: *Macht und Ohnmacht der Symbole*. Basel: Lenos 1991, 231.

„Wie viele Behauptungen von der übergeordneten Rolle der Zeit in der Musik (Strawinsky, Messiaen u.a.) gibt es! Dabei lassen wir die grundsätzlichen Strukturen außer Acht, die jede individuelle Musiksprache bestimmen [...]. Für das Verständnis der universalen Vergangenheit, Gegenwart und auch der Zukunft ist es wichtig, den Unterschied zwischen den Strukturen und Architekturen der Klangorganismen einerseits und ihrer zeitlichen Manifestationen andererseits zu verstehen. [...] Die Zeit könnte man sich als eine leere, schwarze Tafel vorstellen. Auf dieser Tafel werden Symbole und Relationen, Architekturen und abstrakte Organismen notiert. Aus dem Zusammenstoss der Organismen / Architekturen mit der direkten Augenblicks-Wirklichkeit entsteht ihr bewusstes Erleben."[4]

Wenn Vladimir Karbusicky sagt: „Der Mensch ist der Träger der Selbsterkenntnisapparatur des Weltalls",[5] ist Xenakis davon nicht weit entfernt. Doch er betrachtet die Rolle des Menschen in diesem Erkenntnisprozess differenzierter. Die Musik ist für ihn eine homomorphe Abbildung des Universums, die auf dem Weg über die mathematische Abstraktion zu Stande kommt. Eine Bestätigung dieser Denkansätze sucht er bei den vorsokratischen Philosophen. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen stehen die so genannten „Schemata des Denkens". Sie repräsentieren die schöpferische Idee in der reinsten, abstrakten Gestalt und gehen der Eingrenzung durch die Metapher des Klangs voraus. Der entscheidende Schritt von Xenakis besteht also darin, dass er seine räumlich-architektonischen Vorstellungen von der metaphorischen Ebene des Klangs in die übergeordnete Dimension der „Schemata des Denkens" verlagert, die er als Seins-Ebene versteht.

Durch die Anwendung indeterministischer Methoden der Mathematik wie Stochastik und Wahrscheinlichkeitsrechnung werden abstrakte Konzepte in musikalische Verläufe umgesetzt. Mathematische Denkmethoden und ästhetisches Konzept sind eng miteinander verwoben. Das Interessante dabei ist, dass beide Konzeptionen, die mathematische und die ästhetische, Berührungspunkte mit den Theorien chaotischer Systeme aufweisen. So manifestiert sich der Geist der Zeit, was die Anwendung bestimmter Denkmethoden angeht, zugleich in der Kunst und in der Wissenschaft.

Im Falle von Xenakis liegen der musikalischen Sprache also mathematische Denkmodelle zu Grunde. Eine andere Situation entsteht dann, wenn die künstlerische Grundidee mit existenziell bedeutsamen, übergeordneten Qualitäten in Verbindung gebracht wird, z.B. mit dem Erhabenen, dem Pathos oder dem Dämonischen. Hier handelt es sich um ein Phänomen, das ich als „Intensivierung der Deutung" im Sinne eines emphatischen Hin-Deutens auf etwas bezeichnen möchte. Die musikalischen Situationen, in denen eine solche intensivierte Deutung geschieht, sind der Ort, wo sich der

[4] XENAKIS, Iannis: *Vers une métamusique*. In: LA NEF, *cahiers trimestriels* 29 (1967). Zit. nach (poln.): XENAKIS, Iannis, *W strone metamuzyki*. In: *Res facta, Teksty o muzyce wspolczesnej* 4 (1970) 176 (dt. Übs. d. Autorin).

[5] KARBUSICKY: *Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte*, 31.

übergeordnete Gedanke in der musikalischen Erscheinung manifestiert, wo Idee und Klanggestalt gleichsam zusammenfallen.

Die „Intensivierung der Deutung" kann im Fragment eines Werks, auch in einem einzelnen Akkord stattfinden, sie kann sich aber auch in der Werkgestalt als Ganzem niederschlagen. Einige Beispiele: Die ersten Takte der fünften Symphonie von Beethoven symbolisieren das ganze Werk; die „fallenden Quinten" Schumanns bedeuten eine Entgrenzung des Raums; eine Bachfuge kann als musikalischer Typus ein Symbol des rationalen Denkens darstellen. Im Moment, in dem eine „Intensivierung der Deutung" durch den Interpreten oder den Zuhörer erkannt wird, löst sich die Musik von ihrer Zeitgebundenheit, und der Wahrnehmungsakt verlagert sich auf eine andere Ebene.

Die Art und Weise, wie eine übergeordnete Kategorie in der Musiksprache und in der Formgestaltung eines Werks spürbar wird, möchte ich anhand des Orchesterstücks „Refren" von Henryk Gorecki kurz exemplifizieren. Der polnische Musikwissenschaftler Krzysztof Droba spricht im Zusammenhang mit dieser Komposition von der Kategorie der Erhabenheit und sucht nach ihren Spuren in der Ästhetik des Werkes. Es entstand im Jahre 1965 und zeigt im Vergleich zu den vorherigen Werken des Komponisten eine starke Reduktion des Materials bei gleichzeitiger Großräumigkeit der Architektur. Der Reduktion des Materials steht die gewachsene Expressivität entgegen. Droba stellt fest: „Aus einer [...] spezifischen Opposition von Form und Material resultiert eine besondere ästhetische Qualität: die Erhabenheit. Im orchestralen ‚Refren' ist es eine rein musikalische Erhabenheit, ihre Perspektive ist das Werk selbst."[6]

Worauf ist die besondere Aura dieser Komposition zurückzuführen? In seiner kompositorischen Entwicklung bezog Gorecki extrem unterschiedliche ästhetische Positionen; seine Mittel reichen von avantgardistischen Techniken über einen „reduktionistischen Konstruktivismus" bis zur Tonalität. Man kann die These aufstellen, dass dies mit den wechselnden, gesellschaftlich bedingten Formen der Kommunikation zusammenhängt. Goreckis Schaffen ist eng verwoben mit der geschichtlichen Dynamik im Polen der siebziger und achziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Es steht für eine lebendige Kommunikation zwischen dem die Wirklichkeit interpretierenden Künstler und seinem Publikum. Die Tendenz Goreckis hin zu einer sakralen Thematik, die in den achziger Jahren immer deutlicher zu Tage tritt, bekräftigt die These. Im gesellschaftlichen Leben Polens stand damals das Religiöse besonders im Vordergrund, es war die Zeit der Bewegung der „Solidarität". Die Aufführungen der Werke Goreckis fanden in überfüllten Sälen statt. Es herrschte eine besondere Atmosphäre, das Publikum fühlte sich als

[6] DROBA, Krzysztof: *Od refrenu do „Beatus vir", czyli o redukcjonizmie konstruktywistycznym i eksprejonizmie muzyki Henryka Mikołaja Goreckiego.* In: Zeszyty Naukowe ZAIM 3 (1978) 96 (dt. Übs. d. Autorin).

Empfänger einer chiffrierten Botschaft, welche die musikalische Dimension weit übersteigt. Diese Botschaft wurde – bewusst oder unbewusst – von den Zuhörern erwartet, denn sie hatten sie unausgesprochen auch in sich selbst getragen.

Die symbolische Wirkung der instrumentalen Musik ist begrenzt; sie bildet kein pragmatisch-kommunikatives System aus operationalisierten Symbolen. Auf begriffliche Eindeutigkeit lässt sie sich schon gar nicht festlegen. Trotzdem können gewisse musikalische Werke von starker symbolischer Wirkung sein. Eindrucksvolle Beispiele dafür findet man in der sinfonischen Literatur von Beethoven bis Mahler.

In bestimmten Lebenssituationen suchen wir in einem Kunstwerk einen Teil unserer eigenen Welt. Hans Saner sagt:

> „Wir können Symbole lesen und schaffen, weil wir Symbol sein können. Wir sind es, sofern wir aus einer Idee leben. Auf sie öffnen wir uns, und als Offene öffnen wir das Eigensein der Dinge, damit diese uns erinnern, woraus und woraufhin wir leben. Indem die Symbole auf ein anderes weisen, verweisen sie auf uns selbst. Sie sind insofern Spiegel, in denen wir uns lesen und zeigen als das, was wir sein könnten, oder möchten."[7]

In der Entwicklung von Goreckis Schaffen markiert die Komposition „Refren" einen Grenzpunkt zwischen rein instrumentaler und vokaler Musik. In den darauf folgenden Werken erhält das Wort eine verdeutlichende Rolle, es wird zum Hinweis. Der Bedeutungsüberschuss der Musik schlägt um in eine Dominanz der Sprache. Krzysztof Droba stellt fest: „Die Kategorie der Erhabenheit erhält ihre Ergänzung im erhabenen, sakralen Wort."[8]

Der Weg des Kunstwerks von der ersten, subjektiv erfühlten Idee bis zum ausformulierten ästhetischen Objekt nimmt in jeder Epoche, bei jedem Künstler und manchmal auch in jedem seiner Werke andere Formen an. Doch alle diese unterschiedlichen Schaffensprozesse haben eines gemeinsam: Sie rühren an das Verhältnis von Reden und Schweigen. Wenn wir schweigen, beschützen wir uns. Oder anders gesagt: Wenn wir nicht reden, beschützen wir, was unaussprechbar ist. Im Akt des Sprechens und in der Musik gewinnt das Unaussprechbare seine Präsenz im Klang.

Die Kunst entsteht aus ständiger Überwindung des Geborgenheitszustandes – des Schweigens. Doch durch die Kraft unseres Willens wird die Grenze zwischen dem Nichtklang und dem Klang überwunden. Denn wir wollen mit den anderen teilen. Wir wollen mit-teilen. Und als Spuren dieses Willens zur Mitteilung bleiben in der Geschichte die vielfältigen Formen des künstlerischen Ausdrucks bestehen. Wir geben ihnen das Leben, indem wir unsere eigenen Grenzen immer wieder überschreiten.

[7] SANER: *Macht und Ohnmacht der Symbole*, 238.

[8] DROBA: *Od refrenu do „Beatus vir", czyli o redukcjonizmie konstruktywistycznym i ekspresjonizmie muzyki Henryka Mikolaja Goreckiego,* 96 (dt. Übers. d. Autorin).