

Sprache, Musik und mediale Differenz : einige Überlegungen zur Ableitung kompositorischer Strukturen aus Sprache = Paroles et musique : deux langages différents : quelques réflexions sur le développement de structures compositionnelles à partir du langage

Autor(en): **Drees, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 106

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927700>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SPRACHE, MUSIK UND MEDIALE DIFFERENZ

VON STEFAN DREES

Einige Überlegungen zur Ableitung kompositorischer Strukturen aus Sprache

Paroles et musique : deux langages différents

Quelques réflexions sur le développement de structures compositionnelles à partir du langage

Depuis quelques temps, la tendance en matière de mise en musique de textes se traduit par une sorte de « traduction simultanée » instrumentale de la déclamation. Une personne parle et peu après, ou en même temps, résonne une transcription instrumentale de ses paroles. Le plus souvent, il ne s'agit bien sûr pas du transfert le plus fidèle possible d'un médium dans un autre, bien au contraire : la situation donnée vit avant tout de la différence entre langage et musique, fait jaillir des étincelles de l'asymétrie entre sémantique et son, et peut ainsi conduire jusqu'à l'extinction du médium de départ — la parole. Stefan Drees propose trois exemples (Rolf Riehm, Stephan Winkler, Oliver Schneller) dans lesquels se manifeste de façon différente une esthétique du frottement entre musique et langage.

1788 formulierte Johann Nikolaus Forkel im ersten Band seiner *Allgemeinen Geschichte der Musik* eine bedeutsame Vorstellung von Musik als sprachähnlicher Äusserungsform: Indem er Musik analog zur Sprache als «Tonleidenschaftliche[n] Ausdruck eines Gefühls» begriff und beiden kulturellen Äusserungsformen aufgrund dieser Gemeinsamkeit die Fähigkeit zusprach, «auf ähnliche Weise zum Verstande und zum Herzen [zu] reden»,¹ schuf er eine argumentative Basis für die gedankliche Verknüpfung von sprachlicher und musikalischer Bedeutung. Mit ihr war zugleich die Möglichkeit gegeben, musikalische Bedeutung sowohl über strukturelle Verwandtschaften zwischen Musik und Sprache – nämlich über die Gesetzmässigkeiten von «musikalischer Grammatik» und «musikalischer Rhetorik» – als auch über die Empfindungsfähigkeit des Menschen zu erschliessen. Mittlerweile haben sich die Auffassungen von der Natur sprachlicher Vermittlungsformen und der Funktionsweise verbaler Kommunikation freilich grundlegend verändert, so dass Forkels auf Analogiebildungen basierendes musiktheoretisches Modell längst obsolet geworden ist.² Trotz der Einsicht in die grundlegende mediale Differenz von Musik und Sprache ist letztere allerdings bis heute eine wichtige Inspirationsquelle und ein zentraler Gegenstand dauerhafter musikalischer Auseinandersetzung geblieben: Komponisten haben es in der Vergangenheit immer wieder unternommen, musikalische Strukturen wie Melodik und Rhythmik aus Diktion und/oder Artikulation von Sprache abzuleiten und dadurch eine Anbindung von Semantik an strukturelle Kennzeichen der Musik zumindest nahe gelegt,³ und auch in jüngeren Werken lässt sich vielfach beobachten, dass Sprache im Hinblick auf das Komponieren als Katalysator fungiert. Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden anhand dreier Beispiele skizziert werden, was der Bezug auf Sprachstrukturen für die Musik und ihre Wahrnehmung bedeuten kann.

NARRATIVE PRINZIPIEN: ROLF RIEHM

In Rolf Riehms (geb. 1937) Komposition *aprikosenbäume gibt es, aprikosenbäume gibt es* (2006) für Kontrabassklarinette solo, Violine, Trompete, Violoncello, Posaune und elektronische Zuspielungen⁴ gibt der zugrunde liegende Text der

dänischen Dichterin Inger Christensen aus dem Zyklus *alfabet* eine deklamatorische Grundhaltung vor, die in die Musik übernommen wird. Die Charakteristik der poetischen Sprache, nämlich dass sie sich im Spannungsfeld zwischen einer «äusserst formalistischen Aussenkontur und einer geradezu chaotischen semantischen Bewegung, hervorgerufen durch die alphabetisierte Zufälligkeit der Wörter und der von ihnen abhängigen syntaktischen Gefüge», bewegt,⁵ dient dem Komponisten als Ausgangspunkt für eine sprachnahe Umsetzung, die sich als Fortsetzung des Wortgeflechts «in einem anderen Genre» versteht und immer wieder an elektronischen Einspielungen der von Christensen gelesenen Originalteile gebrochen wird. Es gilt also das Prinzip instrumentaler Sprachnähe: Der gestisch konzipierte Kontrabassklarinettenpart fungiert als musikalisches Substitut für die Stimme der Dichterin und die inhaltliche Ebene des Gedichts, die Sprachbedeutung ist in ihm aufgehoben und wird über seine Artikulationsarten simuliert, auch wenn es in semantischer Hinsicht für den Hörer keine Möglichkeit zur Entschlüsselung gibt und das sprachnahe Verhalten des Interpreten qua Notation und Vortragsanweisungen gesteuert wird. Das Problem der Verschriftlichung solch instrumentaler Deklamation löst der Komponist, indem er dem Interpreten gewisse Freiheiten einräumt und eine «rubato»-Notation benutzt, die «von der metrischen Empfindung her wie Viertel, Achtel, Sechzehntel [sic!] usf.» gelesen werden soll, doch entsprechend der jeweils benutzten Notenhalslängen «mit starkem individuellen rubato» auszuführen ist (vgl. Abbildung 1).

Für Riehm ist diese Lösung ein Mittel, den Charakteristika von Christensens Stimme gerecht zu werden und ihnen musikalisch nachzuspüren; die Klarinette setzt also folgerichtig das fort, was man in den elektronisch zugespilten Originalpassagen als individuellen Umgang mit Sprache ohnehin schon wahrnimmt.⁶ Doch obgleich sich Sprachfragmente und Klarinettenpart im Hinblick auf syntaktische und klangliche Organisation ähneln und sich zudem von ihren Anteilen her in etwa die Waage halten, bleibt es nicht bei der Herausarbeitung dieses Ähnlichkeitsverhältnisses. An einer Stelle zeitigt der deklamatorische Instrumentalpart Folgen, nämlich dort, wo die formelhafte Rezitation bei den übrigen

1. Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, hrsg. von Othmar Wessely, Bd. 1, Leipzig 1788 (Reprint Akademische Druck- und Verlagsanstalt: Graz 1967), § 2, S. 2.

2. Vgl. dazu etwa Fritz Reckow, «Musik als Sprache». Über die erstaunliche Karriere eines prekären musiktheoretischen Modells, in: *Musik als Text. Bericht des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, Bd. 2: *Freie Referate*, hrsg. von Hermann Danuser und Tobias Pleblich, Kassel: Bärenreiter 1998, S. 28-33.

3. Vgl. dazu etwa das Beispiel von Franz Liszt, der das Hauptthema seiner *Dante-Sinfonie* aus der Deklamation eines Dante-Verses ableitet, und den Versuch Paul Hindemiths, in seinem Ballett *Hérodiade* (1944) den Inhalt der gleichnamigen Dichtung von Stéphane Mallarmé durch Versenkung der Sprache in den Orchestersatz zu vermitteln. Zu beiden Beispielen siehe Stefan Drees, *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*, Frankfurt am Main u.a.: Lang 2007, S. 334-335 und 337-338.

4. Partitur Ricordi Sy. 3603/01, München 2006, CD-Einspielung auf CYBELE SACD 860.701. Die Komposition wurde am 6. Mai 2006 anlässlich der Wittener Tage für neue

Abbildung 1:
Rolf Riehm,
«aprikosenbäume
gibt es,
aprikosenbäume
gibt es»,
Kontrabass-
klarinetten, S. 3,
Takt 15-18.
© 2006 by
Ricordi & Co
München

Instrumenten, die bis dahin nur gelegentlich einen harmonischen Hintergrund zur Klarinette geliefert haben, eine neue Ereignisschicht auslöst. Hier (Takt 30-68) führt Riehm eine zweite narrative Ebene in die Musik ein, einen «neue[n], fremde[n] und von dem, was in der Dichtung verhandelt wird, völlig unabhängige[n] Strom», der seine Anregung dem Gemälde *Dans mes rêves, je t'adore* (2002) von Bernhard Martin verdankt und dieses in mehreren Schritten assoziativ auf imaginäre Gehalte hin abtastet.⁷ Damit konfrontiert der Komponist zwei unterschiedliche narrative Konzepte: das der Nachahmung von Sprache und das der sprachunabhängigen assoziativen Aufladung mit Bedeutung. Beide können aufgrund ihrer divergenten kompositorischen Beschaffenheit zwar nicht miteinander in Beziehung treten, bestimmen aber gleichwohl ganz wesentlich den Spannungsverlauf der Musik, indem sie unterschiedliche Hörperspektiven eröffnen.

MUSIKALISierter DISPUT: STEPHAN WINKLER

Ähnlich wie Riehm orientiert sich Stephan Winkler (geb. 1967) in seinem Orchesterstück *Von der Natur des Menschen* (2005) an einem verbalen Vorbild,⁸ das jedoch nicht im Sinne eines instrumentalen «Als ob» imitiert und weitergedacht wird. Dem zweiten Satz (*Condition*) der Komposition liegt vielmehr die akribische Transkription einer Dialogsituation zugrunde, nämlich ein Ausschnitt aus einem Streitgespräch, das Michel Foucault und Noam Chomsky 1971 in Eindhoven führten. Mit diesem Verfahren greift Winkler ein Prinzip auf, das er ganz ähnlich bereits zuvor in seiner Komposition *Vom Durst nach Dasein. Sieben Sachen und eine Gegebenheit für*

Bratsche und noch sieben (2001) verwendet hat, wo eine gelesene Passage aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* zur Grundlage des abschliessenden Bratschensolos wird. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass es sich bei der neuen Transkriptionsvorlage um einen Dialog handelt, der durch seine Mittelbarkeit auffällt, da Foucault und Chomsky unterschiedliche Sprachen (Französisch und Englisch) sprechen. Wie im Falle von Riehms Substitution der eingespielten Sprechstimme durch die Kontrabassklarinetten führt die Übertragung der dialogischen Sprachstrukturen in musikalische Parameter zu einer Auslöschung des Inhalts. An seine Stelle tritt die klangliche Wiedergabe zweier voneinander abweichender Idiome, die im Gestus der Wechselrede hörbar wird. Hier kommen dem Komponisten die vielfältigen Mittel des grossen Orchesters entgegen, denn sie ermöglichen ihm einen hohen Grad von Differenzierung bei der Umsetzung der Transkription und eine subtile Annäherung an den individuellen Sprachtonfall jedes Disputanten. Kompositorisch realisiert Winkler dies auf der Grundlage einer symmetrischen, nicht-oktavierenden Skala, deren in ihrer spektralen Charakteristik entfernteste Skalentranspositionen – nämlich der ersten und zwölften von insgesamt 22 möglichen – er den Sprechern zuordnet und so die Differenz zwischen den beiden Idiomen markiert. Durch Projektion der Dialogtranskription auf diese Transpositionen erhält jeder der Gesprächspartner eine eigene klanglich-strukturelle Charakteristik, wobei jedoch die ursprüngliche Sprachmelodie gespreizt und demnach in gewissem Sinne auch verfremdet wird. Um die Nähe zur präzisen phonetischen Transkription dennoch zu wahren, versieht Winkler sein Notat mit einer Fülle von irregulären Taktwechseln,

Kammermusik von Theo Nabicht (Kontrabassklarinetten) und dem Ensemble Ascolta uraufgeführt.

5. Rolf Riehm, Vorwort zur Partitur, o. S., alle folgenden Zitate ebd.

6. Vgl. ebd.: «In der «Rezitation» durch die Kontrabassklarinetten verliert sich zwanglos das Bedürfnis nach Wortverständnis, weil der Klanganteil von Sprache, der in der Art und Weise, wie Christensen spricht, ohnehin sehr hervortritt, einfach noch etwas stärker die Szene beherrscht.»

7. Vgl. dazu die detaillierten Ausführungen ebd.

8. Die Komposition wurde am 1. September 2005 vom Berliner Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Elichu Inbal in Berlin uraufgeführt. Ich danke Stephan Winkler für die Bereitstellung der unpublizierten Partitur sowie für den fruchtbaren Gedankenaustausch zu diesem Thema.

Abbildung 2:
Stephan Winkler,
«Von der Natur des
Menschen», S. 52,
Takt 112-115.
© 2005 by
Stephan Winkler

The musical score is arranged in a vertical system. At the top, the Piccolo (Picc) part is shown. Below it are the Eb Clarinet (Eh), Flute (Fl), and Piccolo Flute (Picc Fl) parts. The Flute and Piccolo Flute parts include large numbers (4, 5, 3) and denominators (4, 8) indicating meter changes. The Bassoon (Fg) part is below the Flute parts. The Percussion (Pk) part is below the Bassoon part. The Saxophone (SZ) part is below the Percussion part. The Violin I (1.G) and Violin II (2.G) parts are below the Saxophone part. The Brass (Br) part is below the Violin parts. The Violin III (3.G) part is below the Brass part. The Violoncello (Vc) part is at the bottom. The vocal line is in the center, with the lyrics: 'sé en-tre les mains du gouver-nement et il s'e-xerce par un certain'. Dynamics include mp, pp, and mf. The score is marked with '112' at the beginning and end of the system.

Artikulations-, Dynamik- und Akzentuierungsangaben, zu denen auch der genaue Text der Dialogpassagen unter den entsprechenden Orchesterstimmen gehört (vgl. Abbildung 2). Darüber hinaus weist er jeder Person eine charakteristische Besetzung zu, um sie klanglich zu charakterisieren und teilt das Orchester hierzu in eine «Chomsky-Band»⁹ und ein «Foucault-Ensemble».¹⁰ Ausserdem integriert er zusätzlich

zwei Schlagzeuger mit wechselnder Gruppenzugehörigkeit, deren Funktion die Darstellung des metrischen Rückgrats ist, indem sie wechselseitig als Taktgeber («Pulsar») das metrische Fundament formulieren oder als Betoner («Begleiter») die nicht auf betonten Taktzeiten liegenden betonten Silben des Dialogs unterstreichen.

Obleich die semantische Ebene des Disputs durch die

9. Besetzung: 2 Flöten, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 4 Hörner, Tuba, (erste) Violinen, Violoncelli, Kontrabässe.

10. Besetzung: 2 Oboen, Englischhorn, 2 Fagotte, 2 Trompeten,

Übertragung der Sprache in Musik verloren geht, zeichnet Winkler also die Wechselrede nach, indem er die Dialogpassagen kompositorisch voneinander abhebt. Aus dem Zwiegespräch wird, auch unterstützt durch die verfremdende Spreizung der originären Transkription, ein musikalischer Sprachdialog. Dessen zunächst recht einfache Instrumentation – *Condition* beginnt mit einer führenden Violoncello-Deklamation mit Glissando-Begleitung – wird im Laufe des Disputs immer farbiger und vielschichtiger. Die artikulatorisch genaue Nachbildung der Sprache teilt sich dem Hörer – eine exakte Realisierung durch das Orchester vorausgesetzt – unbedingt mit, während der Inhalt jedoch verborgen bleibt. Selbst die Idiomatik beider Sprecher ist aufgrund der Instrumentationswechsel nachvollziehbar. Die reiche Farbpalette des Orchesters ermöglicht dem Komponisten zudem das Hörbarmachen einer dramaturgischen Entwicklung innerhalb des Gesprächs: Der Austausch von Argumenten bleibt zunächst einfach; doch je komplexer die Diskussion wird, desto vielschichtiger werden die von Winkler eingesetzte Instrumentationstechniken und die parallel zu Dialogtranskription ablaufenden Ereignisschichten. Damit teilt sich zumindest ansatzweise etwas vom Inhalt des Disputs mit, denn hier geht es – der Titel des Werkes deutet dies bereits an – um die «Natur des Menschen» und deren genauere Bestimmung durch soziale und gesellschaftliche Kontexte, die sich im Laufe des Gesprächsausschnitts zunehmend als unauflösbares Geflecht miteinander verschränkter Details erweisen, wie auch die deklamatorischen Stimmen immer stärker in ein Netz aus Nebenstimmen eingebettet werden. Dies führt dazu, dass der Hörer – analog zum Gesprächsinhalt – über die Struktur des Komponierten den Steigerungsverlauf des Disputs nachvollziehen kann.¹¹

AUFLÖSUNG DER SPRACHE IN KLANG: OLIVER SCHNELLER

Der Ansatz, den Oliver Schneller (geb. 1966) in den *Joyce Paraphrases* für Streichquartett und Zuspiegelung (1996/97) verfolgt,¹² unterscheidet sich insofern von beiden bislang skizzierten Konzeptionen, als nicht die Sprache in Verbindung mit dem Sprechakt, sondern deren als spektrale Klangqualitäten erfahrbare Klang den Ausgangspunkt der Musik bildet. Zwar ist auch hier ein auf Analogien gründendes Verfahren erkennbar, denn die Analyse unterschiedlicher Parameter der Stimmqualitäten werden in verschiedene Parameter des Komponierens übertragen und damit auf der untersten Ebene, also dort, wo die Klänge aus bestimmten organischen und/oder mechanischen Produktionsweisen erzeugt werden, simuliert. Zugleich findet dabei jedoch ein Medienwechsel statt, der vom Körper als dem Träger und Erzeuger des Stimmklangs zum Instrument führt, also zu einem dem biologischen Körper äusserlichen Klangerzeuger. Bedeutsam ist die Art der Sprache, die Schneller hier zunächst analytisch abtastet und dann klanglich als Material für die Komposition nutzt: Es handelt sich um das erste der so genannten «Donnerworte» aus *Finnegans Wake* von James Joyce, eine onomatopoeische Wortschöpfung, in der das Wort «Donner» in verschiedenen Sprachen aufbewahrt und klanglich verschachtelt ist.¹³ Diese Wahl entbindet den Komponisten schon vorab davon, auf die Semantik eines Textes reagieren zu müssen, denn stärker noch als die übrigen polyglotten Sprachschöpfungen aus *Finnegans Wake* verkörpern die Donnerworte die musikalisch-klangliche Seite von Joyces Schöpfung. Schneller ist demnach in erster Linie am Sprachklang interessiert – mehr noch: am Klang einer ganz bestimmten

menschlichen Stimme, die ja ihrerseits, in Abhängigkeit von der Nationalität des Sprechers und seiner Eigenart, die literarische Wortschöpfung in gesprochene Sprache umzusetzen, schon einen Akt der Interpretation am Joyceschen Text vollzieht.

Auf Grundlage einer Lesung des Donnerworts durch den irischen Schriftsteller Patrick Healy, die in der ersten Einspielung erklingt,¹⁴ entfalten sich die *Joyce Paraphrases* als kompositorische Umschreibung von dessen Stimmcharakteristik. Insgesamt fünf Varianten, in denen die Lesung nach verschiedenen Prinzipien elektronisch abgetastet wird, folgen dieser Präsentation und gliedern den formalen Ablauf des Werkes. Ihre spektralen Komponenten werden auf das Streichquartett übertragen, wobei jeweils ein bestimmter Aspekt der Klanganalyse im Mittelpunkt steht. Im Grunde handelt es sich also um eine Art Variationsverfahren, bei dem das Ensemble als Resonator für die in den Vordergrund gerückten Qualitäten des Sprachklangs dient. Die originale Joyce-Lesung (Takt 29) ist etwa harmonisch durch ein achtmittiges Streichertremolo unterlegt, das Schneller aus der Stimmharmonik Healys abgeleitet hat. Bei den nachfolgenden fünf Einspielungen handelt es sich um elektronische Transformationen, deren Kennzeichen via Spektralanalyse auf unterschiedliche Weise die Struktur des Quartettsatzes beeinflussen. So ist in der zweiten Einspielung (Takt 85-111) das Donnerwort in einzelne phonetische Komponenten zerlegt, deren spektrale Kennzeichen die akkordische Zusammensetzung der Passage bestimmt, während die dritte Einspielung (Takt 125-148) eine Art kontrapunktische Durchführung anregt. Die vierte Einspielung (Takt 163-216) ist fokussiert auf eine Nachahmung primär klanglicher Aspekte von Sprache, in deren Folge Schneller die zeitliche Dimension des Tonsatzes durch Einfrieren der Klänge betont und damit auch den kompositorischen Mittelpunkt des Werkes markiert – also jenen Ort einer chiasmatischen Anordnung von Sprache und Musik, an dem einerseits die zugespielte Sprache endgültig in Klang umschlägt, an dem andererseits aber auch der Tonsatz mehr und mehr spektrale Kennzeichen von Sprache annimmt (vgl. Abbildung 3). Während sich nämlich in der fünften (Takt 245-276) und sechsten Einspielung (Takt 292-395) und den jeweils folgenden Streicherpassagen der Sprachbezug klanglich verselbstständigt hat, klingen gegen Ende die phonetischen Komponenten des Donnerworts noch einmal in einer rein instrumentalen Umsetzung an (Takt 327-346).¹⁵

Der eingangs über die Einspielung gewährte Bezug zur Sprache wird also gegen Ende hin immer abstrakter, d. h. Schneller reagiert auf die Musikalisierung, die der Joyceschen Sprache inhärent ist und unterstützt dies durch zunehmende Integration der elektronisch modifizierten Einspielungen in das klangliche Gesamtergebnis. Dem entspricht die Anweisung des Komponisten, durch elektronische Verstärkung des Ensembles – und damit durch Veränderung seines natürlichen Klanges – den Eindruck einer Verschmelzung von Stimme und Ensemble zu erzeugen.¹⁶ Sprache dient hier also zwar gleichfalls noch als Anregung, die sich auf bestimmte kompositorische Gestaltungsweisen auswirkt, doch unterscheidet sich Schnellers Konzept von dem der beiden zuvor erläuterten Kompositionen: Während diese sich am Verlauf einer Sprachvorlage orientieren, benutzt Schneller die immer wieder unter neuen Gesichtspunkten analysierten Sprachklänge als organisatorisches Prinzip für die Verlaufsform der Musik. Indem er die fragliche Passage wiederholt unter verschiedenen Aspekten einer Lektüre unterzieht und dabei jeweils andere Aspekte ihres inhärenten Klanges in den Vordergrund

3 Posaunen, Pauken, (zweite) Violinen, Violoncello.

11. Für weitere Methoden der instrumentalen «Simultanübersetzung» sprachlicher Deklamation bestimmter Sprecherpersönlichkeiten vgl. etwa Peter Ablinger, *Voices and Piano* für Klavier und CD (seit 1998) und die Saul Williams-Stücke von Thomas Kessler: „said the shotgun to the head“ für Sprecher, Sprecherchor und Orchester (2003) und *NGH WHT* für Sprecher und Streichquartett (2006/07).

12. Die Komposition wurde am 16. Juli 1998 im Catherine Cornell Theater auf der Insel Martha's Vineyard (Massachusetts, USA) vom Whitman String Quartet uraufgeführt. Auch Oliver Schneller sei herzlich für die Bereitstellung der unpublizierten Partitur sowie für den fruchtbaren Gedankenaustausch zu diesem Thema gedankt.

13. «Bababadalgha raghtakamminarronn konnbronntonnerronn tuonnthunntrovarrhounawnskawntooohoo hoordenenthurnuk», vgl. James Joyce, *Finnegans Wake*, London: Penguin 1992, S. 3, Z. 15-17, als Webversionen zugänglich in Finnegans Web (<http://www.trentu.ca/faculty/jjoyce/fw.htm>) sowie in Finnegans Web & Wiki (<http://www.finnegansweb.com/>).

14. Die Aufnahme stammt aus: James Joyce's *Finnegans Wake: A Reading by Patrick Healy*, Dublin: The Lilliput Press 1995.

15. Der Rhythmus dieser «Spektral-Sprachakkorde» (Oliver Schneller) ist zwar genau transkribiert, doch erscheinen die Phoneme in einer anderen Reihenfolge als in Healys eingangs eingespieltem Textvortrag.

16. So heisst es im Vorwort zur Partitur: «To achieve a coherent dynamic level the quartet should be lightly amplified even if the tape is not playing and brought up as the tape gain increases.» Hierfür schreibt Schneller vier Kondensatormikrofone vor und schlägt zudem vor, den abgenommenen Klang – in Abhängigkeit vom Aufführungsraum – mit einem leichten Nachhall von 1,5 bis 2,5 Sekunden zu versehen.

Abbildung 3: Oliver Schneller, «Joyce Paraphrases», S. 18, Takt 172-186. © 1998 by Oliver Schneller

rückt, findet er einen Zugang, der sich der polyglotten Substanz von Joyces Vorlage in ihrer Interpretation durch Healy angemessen zeigt und sie zugleich zur Grundlage des Tonsatzes werden lässt.

MEDIALE DIFFERENZ

Bei allen kompositorischen und ästhetischen Unterschieden ist den drei diskutierten Stücken eines gemeinsam: Sie versuchen aus der medialen Differenz zwischen Musik und Sprache Bedeutung zu gewinnen. Die Kombination beider Medien erzeugt eine strukturelle Nahtstelle, an der verschiedene Bedeutungsträger oder die mit ihnen verknüpften Wahrnehmungs- bzw. Entschlüsselungsarten aufeinander treffen und in ihrer Begegnung eine neue Art von Bedeutungsraum freigeben, gewissermaßen einen zwischen den Medien gelagerten, intermedialen Raum konstituieren. Dies ist zugleich der eigentliche Assoziationsraum, in dem sich für den Zuhörer das Erleben und Deuten der Kompositionen ereignet: Er wird zwar durch die Strategien der jeweiligen Komponisten assoziativ aufgeladen, kann letztlich aber nicht vollends in seiner Bedeutung bestimmt werden. Die Kompositionen von Riehm und Winkler leben gerade davon, dass Musik zur Simulation von Sprache eingesetzt werden kann und daher zumindest als analog strukturiertes Medium im Sinne einer semiotischen Abbildung funktioniert, sind zugleich aber im vollen Bewusstsein entstanden, dass sich die deklamatorischen Strukturen einer semantischen Erschließung verweigern, Sprache und Musik also letzten Endes im Verhältnis der Differenz zueinander stehen. In beiden Fällen wird jedoch auf unterschiedliche Weise diskursives Hören angeregt: Indem Riehm die sprachnah deklamierende Bassklarinetten mit einer assoziativen Ereignisschicht zusammentreffen lässt,

erzeugt er ein ständig verändertes Spannungsverhältnis, an dem sich die reale Sprache – die eingespielten Passagen mit Christensens Stimme – bricht. Bei Winkler hingegen sind es die idiomatisch durch die Instrumentation eingefärbten Dialogpassagen, die im Verlauf der Komposition in eine klanglich zunehmend komplexer werdende Hüllkurve aus orchestralen Klängen eingebettet werden und die Anwesenheit semantischer Bezüge geradezu suggerieren. Einen ganz anderen Weg schlägt hingegen Schneller ein: In seiner Komposition ist der Assoziationsraum so weit in die Strukturierung des Tonsatzes verlagert, dass das Hören im Verlauf des Werkes zunehmend vom Sprachklang abstrahiert, bis er in der Musik aufgeht und – von jeglichen semantischen Resten freigestellt – zur blossen Erinnerungsspur wird, in der nun wiederum die Musik selbst strukturelle Sprachmerkmale im Sinne spektraler Kennzeichen erlangt. Hier wird Musik und Sprache in ein Verhältnis gesetzt, das sich allein über den Klang und nicht mehr über die Simulation von Bedeutung definiert.