

Neue Zeitschrift für Musik 3/2009

Leseprobe

© Schott Music, Mainz 2009

«... wie jede hoffnung ... unter dem hauche des leise heranschleichenden elends welkt ...»

DIE KRISE ALS «SCHÖPFERISCHER SPRUNG» UND MUSIKALISCHES SUJET

VON STEFAN DREES

Wie dies tapfere Gemüth gekämpft hat gegen ein für jeden Menschen entsetzliches, für den Musiker, den Ohrmenschen, unfäßbares Geschick, wie bald da, bald dort ihm ärztliche Hülfe geboten wird, wie jede Hoffnung, eine nach der andern, unter dem Hauche des leise heranschleichenden Elends welkt, wie er von der Hoffnung zu neuen, ihn beschämenden Enthüllungen der Wahrheit von Ermannung zur Verzweiflung schwankt und dennoch, seinem Vorsetze treu, nur Schritt für Schritt weicht, nur das unvermeidlich Verlorne oder Versagte aufgibt: das muß Jeden, der von den Prüfungen der Menschenkraft und von dem gewöhnlichen Maaß dieser Kraft eine richtige Vorstellung hat, mit Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen.¹

Diese Worte, mit denen Adolph Bernhard Marx die Umstände von Ludwig van Beethovens Ertaubung schilderte, umschreiben den Verlust der Hörfähigkeit als Moment der Krise. Damit ist ein Topos benannt, der die Person Beethovens nach dessen Tod zum Paradigma für die künstlerische Krise überhaupt und deren Überwindung durch die Kunst gemacht hat. Im Sinne der knappen, auf den griechischen Ursprung (*krisis* = Urteil, Entscheidung) zurückgehenden Begriffsbildung, die im *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm nachzulesen ist – nämlich die Auffassung von Krise als Begriff «f.[ür] die entscheidung in einem zustande, in dem altes und neues, krankheit und gesundheit u. ä. mit einander streiten»² –, wird der krisenhafte Verlust des Gehörs zum Wendepunkt, der sich auf die Existenzbedingungen auswirkt und im Schaffen Spuren eines heroischen Kampfes mit dem Schicksal hinterlässt, dabei Rezeptionsmuster wie die emphatische Rede von der fünften Sinfonie als einer «Schicksalstragödie für Weltbühnen. Kampf. Sieg»³ erzeugend. Die Forcierung solcher Vorstellungen hat im 19. Jahrhundert viel dazu beigetragen, Krisensituation und Qualität des Schaffens dergestalt aufeinander zu beziehen, dass der physische und psychische Zustand als unabdingbare Vorausset-

zung für die Originalität künstlerischer Äußerungen gelesen wurden.

KRISE UND «SCHÖPFERISCHER SPRUNG»

Dieser eingeschränkten Sichtweise zum Trotz transportiert der Begriff «Krise» unterschiedliche Sachverhalte, die allerdings im öffentlichen Bewusstsein in ihren Bedeutungen gegeneinander verschwimmen. Als allgemeine, auch in Bezug auf Politik und Gesellschaft gebrauchte Bezeichnung für «eine gefährliche, schwierige Situation» wird er ebenso benutzt wie – im eigentlich medizinischen Sinn – zur Akzentuierung eines «Wendepunkt[s] in einer Entwicklung» oder zur Charakterisierung einer «Situation, welche eine Entscheidung erfordert».⁴ In allen drei Fällen bezeichnet «Krise» jedoch «im Sinne eines potenziellen Wendepunkts» einen folgeschweren Moment oder Zeitabschnitt «innerhalb eines auf ein Individuum, eine Gruppe, eine Institution oder eine Wissenschaft bezogenen Handlungs- oder Ereignisablaufs» sowie auch «die individuellen oder sozialen Bedingungen für das Zustandekommen und Bestehen eines solchen Zeitabschnitts».⁵

Unabhängig von der späteren Mythenbildung machen bereits Beethovens Briefe aus dem Jahr 1801 deutlich, dass der Komponist seine Gehörserkrankung im Sinne einer solchen kritischen Zuspitzung auffasste, als deren Konsequenzen er eine grundlegende Gefährdung seiner Fähigkeiten zur künstlerischen und zwischenmenschlichen Kommunikation befürchtete.⁶ Damit wird die besagte biografische Situation als Moment sichtbar, in dem die Erreichung wichtiger Lebensziele oder auch die Bewältigung des Alltags nicht mehr den üblichen Handlungsstrategien folgen kann. Konsequenzen und Zusammenhänge solcher Entwicklungen sind dann besonders interessant, wenn, wie seither häufig geschehen, Krisenhaftem kulturgeschichtliche Relevanz zugesprochen wird, denn es zeigt, wie die mit bestimmten physischen und psychischen Situationen verbundenen Umbrüche im Sinne jenes «schöpferischen Sprungs», den die Psychoanalytikerin Verena Kast als kreatives Potenzial von Krisenprozessen herausgearbeitet hat,⁷ als Anstoß zur Entwicklung neuer Aus-

drucksformen gelesen wird. In geradezu idealtypischer Weise macht das einschlägige Beispiel György Kurtágs deutlich, dass die Lösung des Konflikts bisweilen bestimmter von außen gesteuerter Strategien der Problemlösung bedarf.

Kurtágs psychische Situation war in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre von tiefer Unsicherheit und Orientierungslosigkeit bestimmt.⁸ Die Niederschlagung des ungarischen Volksaufstands vom Oktober 1956 bezeichnet einen politischen Wendepunkt, der dazu geführt hat, dass der Komponist gemeinsam mit György Ligeti die Flucht in den Westen plante. Dass Ligetis illegaler Übergang über die ungarisch-österreichische Grenze glückte, während Kurtág zunächst in Ungarn blieb, dürfte für die weitere Verschärfung ebenso bedeutsam gewesen sein wie die an sich glückliche Fügung, 1957 aufgrund eines Stipendiums zumindest vorübergehend nach Paris reisen zu können. Die Zeit im Ausland wurde für Kurtág zur Phase der Selbstfindung: In der französischen Hauptstadt wurde er in Kompositionskursen bei Olivier Messiaen und Darius Milhaud mit neuen musikalischen Erfahrungen konfrontiert, die seine bisherigen Arbeiten als künstlerische Sackgasse erscheinen ließen. Darüber hinaus erlangte aber vor allem die Begegnung mit der Psychologin Marianne Stein zentrale Bedeutung, deren auf Musiker, Schriftsteller und Künstler spezialisierte therapeutische Arbeit Kurtágs Komponieren in neue Bahnen lenkte. Unmittelbare Konsequenzen aus den damaligen Lernprozessen zog der Komponist nach der Rückkehr in seinem *Quartetto per archi* op. 1 (1959), dessen Entstehungsprozess sowohl das produktive Ergebnis der Therapiestunden als auch die Auseinandersetzung mit dem erweiterten musikalischen Horizont, allen voran mit der Musik Anton Weberns, belegt.⁹ Bewusst mit der Opuszahl 1 versehen, markiert es die demonstrative Setzung eines Neuanfangs, der in Kurtágs Schaffen für ein neues Verhältnis zur eigenen Kunst und zur Kunstproduktion steht.¹⁰

Vergleichbares hat sich zwei Jahrzehnte später im Schaffen Luigi Nonos ereignet: Für die in mehrfacher Hinsicht krisenhafte Situation, die Nono gegen Mitte der 1970er Jahre durchlebte, lässt sich ein ganzes Bündel von Ursachen zusammentragen, in dem Stränge wie die auf den Ansatz eines allzu polemischen politischen Komponierens zielende Selbstkritik Nonos, literarische Erfahrungen und persönliche Verluste des Komponisten, aber auch die historische Situation der kommunistischen Partei Italiens stark miteinander verwoben sind.¹¹ Die Diskussion um Nonos «Wende», die sich während der 1980er Jahre entsponnen hat und bis zum heutigen Tag nachwirkt, verdeutlicht im Gegensatz zum Beispiel Kurtágs allerdings weitaus stärker, wie die kompositorischen Auswirkungen der Krise ins Zentrum publizistischen Interesses gerückt, ästhetisch bewertet und von den Kommentatoren stark polarisierend bewertet wurden. Dass Nono freilich nur zur subtileren und gedanklich vertieften Auseinandersetzung mit den bereits vorher in seinem Schaffen präsen-

ten Themen und Arbeitsprozessen gefunden hat, ist dabei leider häufig übersehen worden.

KRISE ALS MUSIKALISCHES SUJET

Krisensituationen werden allerdings nicht nur schaffensintern ausgetragen, sondern finden auch als Suet in die Kunstwerke selbst Eingang und können dann als Gegenstand musikalischer wie szenischer Auseinandersetzung fungieren. Während das Genre der sinfonischen Dichtung mit Werken wie *Tod und Verklärung* von Richard Strauss die Krise zum illustrativ umschriebenen Szenario der Musik macht, dort greifbar in der Annäherung an den Zustand eines Todkranken, der dann im verklärenden Tod seine glückhaft gedeutete Erlösung erfährt, erlauben Künstlergestalten auf der Bühne einen weitaus differenzierteren Zugang. So sind denn – um hier drei bedeutende Beispiele aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu nennen – der nach künstlerischen Idealen strebende Komponist Fritz in Franz Schrekers *Der ferne Klang* (1903-10), der am Leben scheiternde Künstler in Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-13) und die Gestalt des Malers Matthias Grünewald in Paul Hindemiths *Matthis der Maler* (1933-35) weit mehr als bloße Handlungsträger, da sie zugleich auch die Auseinandersetzung mit der Anatomie künstlerisch-biografischer Krisen verkörpern. Als solche kündeten sie zwar durchaus von Veränderungen, machen diese aber eher im Bühnengeschehen selbst, nicht aber innerhalb der kompositorischen Substanz deutlich.

Demgegenüber erscheinen gerade die Möglichkeiten des instrumentalen Theaters geeignet, um die Krise kompositorisch im gleichermaßen musikalischen wie szenischen Agieren des (oder der) Interpreten zu verankern, sie als bedrohliche Situation zu zeigen und zugleich gar als schlimmstmöglichen Ausgang den Zusammenbruch oder Exitus des Subjekts vorzuführen. Solch drastischer und bisweilen auch ironisierender Zuspitzung wohnt ein quasi-aufklärerischer Zeigecharakter inne, der mehr oder weniger deutlich auf konkrete gesellschaftliche Situationen und zeittypische Befindlichkeiten gerichtet ist. So wird in Mauricio Kagels *Finale mit Kammerensemble* (1980/81) der Tod des Dirigenten in Erfüllung seiner beruflichen Pflichten öffentlich inszeniert, denn er bricht kurz vor Schluss aufgrund eines Herzinfarkts zusammen und bleibt bis zum Ende der Aufführung liegen. Dies geschieht jedoch keineswegs überraschend, vielmehr ist die Möglichkeit einer Katastrophe musikalisch bereits vom ersten Takt an präsent, verdichtet sich in der Schlagwerk-Kadenz zu einer unheilvollen Ankündigung und wird dann über eine Schicht von Anweisungen in die Partitur integriert, die den szenischen Rahmen einer *ad libitum*-Aktion umschreiben ...¹²

**... mehr erfahren Sie
in Heft 2009/03**