

SANDEEP BHAGWATI

Musik an der Grenze zur Sprache

Definition

Grenze → nicht Limit, nicht Frontier, sondern Interface, Grenzfläche

Romanes, Essenz und Universalismus

I.

Ein Vortrag über die aktuelle Lage an den Grenzflächen der Sprachen ist nicht schlecht beraten, wenn er mit einem kleinen Verweis an eine in Dutzenden von Ländern beheimatete populäre Sprache beginnt, auf eine grosse und im wortwörtlichen Sinne indo-europäische Sprache. Die Rede ist von einer Sprache, deren einzelne Sprecher einander manchmal nicht einmal mühelos verstehen, wenn sie z.B. ganz verschiedene Vokabeln für ein und dieselbe Bedeutung verwenden; von einer Sprache, die diese verschiedenen, durch vorläufige Heimat getrennten und durch ewige Fremde vereinten Sprecher dennoch umstandslos als eine einzige und – als die ihre erkennen und anerkennen. Ich spreche vom *Romanes*, der gemeinsamen Sprache der Roma.

In einem zweiseitigen Aufsatz in der NZZ vom 24/25. Juli 1999 haben Lew Tscherenkow und Stephane Laederich über die Entstehung und gegenwärtige Situation des *Romanes* luzide und knapp berichtet. Man weiss seit dem 18. Jahrhundert, dass die Kernsubstanz des *Romanes* - wie auch das Volk der Roma selbst – indischen Ursprungs ist. Auf ihrem langsamen, jahrhundertelangen Weg durch die Landstriche Persiens und Mittelasiens nach Europa haben sie Vokabeln und Elemente des Persischen, des Griechischen, und in den letzten 400 Jahren auch vieler europäischen Sprachen und Dialekte in sich aufgesogen und ihre Sprache hat sich dadurch verändert. *Romanes* besteht in jeder der Sprachregionen, die von Roma bewohnt werden, aus einem Kernbestand „alter“ Begriffe und Wendungen und aus einigen Begriffen in der Landessprache, soviel man halt zum Überleben in der Fremde braucht. An der Art, Grösse und Verbreitung dieses Fundus kann man erkennen, wann die Roma sich wo aufgehalten haben müssen – ein deutsches Wort in seiner, sagen wir, mittelhochdeutschen Form und Bedeutung zeigt somit an, zu welcher Epoche es in den Fundus des *Romanes* integriert worden sein muss.

II.

Diese eigenartige Spannung zwischen Offenheit und Uniformisation ist Ausgangspunkt meines (kleinen) Vortrages. Seit einigen Jahrzehnten nämlich ist unter Sprachforschern wie unter den Roma eine heftige Debatte um die Definition eines „Standard-*Romanes*“ im Gange, die von zwei Positionen aus geführt wird – Sprachreinheit und Sprachvereinheitlichung. Man könnte sie auch als die jeweiligen Bewegungen hin zur Essentialisierung (Reinheit) oder zur Universalisierung (Einheit) bezeichnen.

Wer Sprachreinheit anstrebt, will nur noch jene Begriffe als echtes *Romanes* zulassen, die diesem eigentümlich sind und seit Jahrhunderten zum Stammvokabular zählen. Die Schwäche dieses Ansatzes ist offensichtlich: Man muss ein fiktives Datum irgendwann in

der Vergangenheit setzen, diesseits dessen die Aufnahme eines neuen Wortes zur „Verunreinigung“ erklärt wird, jenseits dessen aber derselbe Prozess der Assimilation als etwas für die Sprache Essentielles definiert wird. Sucher nach Sprachreinheit gleichen immer ein wenig jenen Kindern, die, wenn ihnen was nicht passt, ihre Augen mit ihren Händen bedecken – und so glauben, diese komplizierte, böse Welt, die sich ihrem Einfluss widersetzt, verschwinden lassen zu können.

Nicht weniger problematisch ist der zweite Ansatz: Aus allen Strömungen des *Romanes* möchte man die jeweils „optimale“ Variante eines Begriffs heraus filtern und so eine Art *low-level* Esperanto schaffen. Das Problem ist: Niemand hat diese Sprache jemals gesprochen – und selbst wenn man in totaler Abwesenheit einer roma-gesamten „Schulpolitik“ allen Kindern dieses „Standard-*Romanes*“ beibringen könnte, ist es zweifelhaft, ob die eventuell erleichterte Verständigung verschiedener Romagruppen untereinander die realen Kommunikationseinbussen zwischen den Generationen und zwischen Roma und der sie umgebenden Bevölkerung wettmachen würden. Sicher – das universelle Standard-*Romanes* wäre vielleicht ein besseres *Romanes* – vom Gesichtspunkt der Linguisten. Das allein hat aber noch nie gereicht, eine Sprache im Mund ihrer Sprecher lebendig und heimisch werden zu lassen.

III.

Dieser ganze Konflikt scheint mir symptomatisch nicht nur für die Situation des *Romanes* am Ende dieses Jahrhunderts zu sein, sondern, mutatis mutandis, auch für die Situation der *musique savante*, der sogenannten ernstern Musik.

Auch die *musique savante* ist eine grosse Sprachgruppe mit vielen lokalen Varianten, einem gemeinsamen Fundus an Vokabular, Techniken, Transformationsregeln und einer langen, mäandernden Geschichte. In diesem Jahrhundert hat es verschiedentlich Versuche gegeben, diese wuchernde Unübersichtlichkeit an Stilen und Techniken mittels angeblich universeller Musiksysteme zu bündeln, zu strukturieren. Es verwundert nicht, dass dies nicht gelang. Es verwundert vielmehr, dass sonst kluge Menschen ernsthaft glaubten, es könne gelingen. Arnold Schönbergs berühmter Satz, seine Entdeckung, die Zwölftonmusik, werde der deutschen Musik hundert weitere Jahre ihre ästhetische Dominanz sichern, ist nur einer von vielen ähnlichen gewesen.

Das Ergebnis: Im Verlauf des nun zu Ende gehenden Jahrhunderts sind so viele verschiedene Stile und Sprachen, Techniken und Transformationsregeln erfunden und mit musikalischer Realität gefüllt worden wie in Tausenden von Jahren Menschheitsgeschichte zuvor. Immer noch jedoch hören wir diese Musik mit traditionellen Ohren. Als gäbe es in der Musik eine einzige, reine Sprache, nach der alle Komponisten gleichermassen suchten. Manche seien ihr näher gekommen (Bach ist ein beliebtes Beispiel), andere seien ihr fern geblieben (Reger?, Stockhausen?, etc.). Allem heutigen Anschein nach ist diese Hypothese, auf der die gesamte traditionelle Musikrezeption beruht, zumindest – unwahrscheinlich. Auf einen Musikmessias, der eines Tages die universell gültige Musik aller Wesen finden wird, werden wir sehr lange noch vergeblich warten. Wahrscheinlicher ist, dass nicht die unübersichtliche Realität der Musiksprachen sich ausdünnen wird, sondern dass wir eine neue Art von Hören erlernen werden, deren Prämisse nicht das Vorhandensein von ewiger Wahrheit in der Reinheit der Klangsprache, sondern die Möglichkeit von flüchtiger Wahrheit in der Konjunktion und in der Reibung verschiedenster klangsprachlicher Grenzflächen ist.

Definition

Klangsprache → Gesamtheit aller Transformationsregeln, Techniken und Idiomatiken, auf denen eine Musik beruht

Über den multiplen Diskurs der Klänge (Notizen zum Vortrag)

I. Die Frage der ersten Moderne

I.1. Was ist Musik? Wie soll man sie hören? Wie etabliert sich ihre Sprache in ihrer Form? Wer hört richtig zu? Welche Kriterien darf er auf Musik anwenden?

I.2. Fragen nach Essenzen wie die obigen sind Fragen nach einem spezifischen Umfeld – Essenzen sind Substrate eines Weltbildes (oft Verwechslung von Essenzen und Universalien. [Essenzen ⇒ Reduktion aufs Eigenste ⇔ Universalien ⇒ Reduktion auf das Uneigenste!!]). Gefahr von Essenzen: Etablierung einer Fiktion von „in sich abgeschlossener“ Kultur, die es natürlich nicht gibt; Herleitung des Rechtes auf ästhetische Attacke und Zensur.

I.3. Hybris der Moderne: eigene Kultur der Moderne wird gleichgesetzt mit Weltkultur, ein geschickter Trick, denn damit wird die natürliche Grenze der offenen Kulturränder erreicht, imperialer Gestus.

II. Die Fragen der zweiten Moderne

II.1. Wer hört was? Was macht für ihn Musik aus? Welche Hörhaltung gibt es, welche benutzt er? Was passiert, wenn verschiedene Hörhaltungen aufeinander treffen?

II.2. Fragen wie diese, Fragen nach Interaktionen und Übergängen scheinen vielversprechender. Essenzen gibt es hier nicht, quasi nur ätherische Öle und deren Aufeinandertreffen. Agonistische Sicht des Zuhörens, Schwebezustand des Hörers durch unerwartete Risse in der Homogenität des ästhetischen Hintergrundes der Musik. Kultur ist hier das Gegenteil von Herrschaftswissen, nämlich eine persönliche Fähigkeit zum Wahrnehmen nicht nur von Entitäten, sondern von deren multiplen Relationen.

II.3. Gefahr der Melange, des Potpourri. Gegenmittel: Wahrnehmung. Konstruktion von Grossformen basiert nicht auf struktureller, materialtechnischer oder konzeptueller Einheit, sondern Struktur stellt sich durch verborgene, weitgehend nur ästhetisch (im Sinne von „aisthesis“) fundierte Zusammenhänge zwischen Unverwandtem dar. Nachdenken nicht über Stilreinheit, Geschlossenheit, strukturelle Logik, sondern über Qualität und Signifikanz von Mischungen.

III. Conclusio

III.1. Es fehlt uns ein intellektuell-ästhetisches Instrumentarium zur Handhabung von prinzipiell jeweils einzigartigen Mischungsverhältnissen.

III.2. Ästhetik sollte auf die Suche gehen nach einer Semantik der Sprachübergänge, einer Metasprache, deren Elemente quasi Chomsky'sche Tiefenstrukturen wären.

III.3. Grenzen zwischen Sprachen sind Laboratorien der Erkenntnis. Ihre Reibungen provozieren sowohl Sprachfindung innerhalb der alten Sprachräume als auch einen „kreolischen Raum“ (Glissant), der neue Grammatiken erfindet und neue semantische Verbindungen ermöglicht – also, im Sinne der Sapir-Whorf-Hypothese, neue Welten erschliesst.

C. Zum Hörstück *no body no cry*

I. Entstehung

I.1. Interviews

Am Anfang stand der Titel: „*no body no cry*“, den ich mit dem Song Bob Marleys „no Woman no cry“ assoziierte, von dem ich aber keine Ahnung hatte, was er bedeuten, noch wohin er mich führen sollte.

Ich beschloss, nicht mich selbst, sondern andere, Freunde danach zu fragen. Eine Reihe von ca. 10 Interviews folgte, die immer mit der Frage begannen: „Ich möchte ein neues Stück machen, das Interview mit dir soll Teil davon sein, sein Titel soll *no body no cry* lauten. Sonst weiss ich noch nichts. Was fällt dir zu diesem Titel ein?“ Die Interviewten antworteten ausführlich, und weil ich selber nicht wusste, was ich genau hören wollte, trieben die Gespräche oft in immer fernere Gebiete.

Dieses Material später durchhörend, fielen mir drei Aspekte auf:

1. Die Dreisprachigkeit (dt., engl., frz) der Interviewten – und die dadurch entstehenden subtilen Ambivalenzen der Worte „body“, „corps“, „Körper“, bzw. die Nomen/Verb-Ambivalenz von „cry“ im Englischen gegenüber „cri/pleurer“ oder „Schrei/weinen“. Diese anfangs minimalen Unterschiede lenkten die Gespräche in den verschiedenen Sprachen in ganz andere Richtungen – im Englischen tendenziell ambivalent und peripathetisch, wurden sie im Französischen und Deutschen schnell scharf umrissen, wenn auch nicht bei jedem Partner in derselben Richtung.
2. Die aussergewöhnliche Intimität der Gespräche in Stimmfärbung und Inhalt, die durch unser jeweils persönliches Verhältnis und durch die hoch emotionalen Titelworte „body“ und „cry“ entstand.
3. Die poetische Qualität einzelner Textpartikel, die ganz beiläufig im Fluss des Sprechens entstanden war – eine Art proto-poetischen Textes.

Im Laufe der Interviews wurde mir klar, dass ich diese proto-poetischen Texte gerne *tel quel* verarbeiten würde, nicht etwa z.B. abschreiben, vertonen und singen lassen wollte. Also wurde klar, dass das Werk ein Hörstück sein müsse, geprägt vom O-Ton dieser Sprachpartikel.

I.2. Pseudotheoretische Texte

Nach einigen Wochen des Isolierens und Herumpuzzelns mit diesen kleinen Sprachfetzen verspürte ich das Bedürfnis, eine zweite, sozusagen strukturelle Textschicht in das Werk einzupassen. Wenn ich nicht die poetische Spontaneität und Kraft meiner Interviewartikel abschwächen wollte, konnte diese Textebene keine rein literarischen Texte enthalten.

Allerdings wären Zitate aus wissenschaftlichen oder theoretischen Texten zum einen etwas präventiv, zum andern auch zu weit weg von der intimen Aura des bisherigen Materials gewesen. Ich entschloss mich, subjektivistische Beschreibungen von Kunstwerken (eines Bildes, einer Kriminalgeschichte, einer Symphonie) zu verfassen. Diese Art von post-poetischen Texten mir gleich weit sowohl vom primären Kunstwerk als auch von der analytischen Dissektion entfernt zu sein und so ein schwebendes Gegengewicht zu den Reflexionen und unwillkürlichen Poesien der Interviews zu bilden.

Jeder dieser Texte musste zwei Bedingungen gehorchen: Zum einen eine subjektive, aber in theoretischer Analyse trainierte Sicht auf ein existierendes Kunstwerk verkörpern und zum andern gedanklich logisch in die Worte des Titels münden. Jeder der Texte ist in einer anderen Sprache abgefasst, etabliert dadurch einen jeweils anderen subjektiven Diskurs: im Deutschen einen rätselnden, im Englischen einen nüchtern-düsteren, im Französischen einen ausgeschmückt-enthusiastischen. (Kleine Pointe nebenbei: Keiner von ihnen spricht über ein Kunstwerk aus seinem Sprachraum: der deutsche Text handelt vom Brasilianer Juliao Sarmiento, der englische von Georges Simenon, der französische vom schwedischen Komponisten Pettersson.)

I.3. Die Klänge

Bis auf wenige leicht erkennbare Klänge anderer Provenienz (Celli, Schlagzeug, ein Sample aus Petterssons Symphonie) sind alle Klänge dieses Werkes aus den Sprachklängen der Interviews gewonnen. Die Techniken sind dabei wohlbekannt wie Kompression, Dehnung, Transposition, Filtertechniken, Analyse, Resynthese. Aber auch neuere wie Klangmorphing und die Filterung eines Klanges durch einen anderen (Cross Synthesis Source Filtering) wurden verwendet.

Dabei stand nicht von vornherein ein gewisser Vorrat an Verfahren zur Disposition, sondern die besondere klangliche Situation eines Momentes machte gewisse Bearbeitungsformen nötig (z.B. starke Rauschunterdrückung, die dann auf nicht rauschende Aufnahmen einen eigentümlichen Effekt hatte) oder eine zufällig gefundene, zunächst als missglückt geltende Transformation eines Sprachklanges konnte mit kleinen Modifikationen ideal an einer ganz anderen Stelle eingepasst werden. Viele der Klänge haben mehrere Transformationsschritte hinter sich, in denen sie auf verschiedene Weise klanglich „reduziert“, „eingeköchelt“ wurden.

II. Die Komposition

Ein paar Klangsnipsel werden als Struktur bildende Elemente eingesetzt: da ist zunächst der tiefe Basisimpuls, ein aus der wiederholten Kompression eines

ganzen Satzes gewonnener Klang. Dann das weibliche Lachen. Eine Frauenstimme, die den Titel **no body no cry** suggestiv stöhnt. Synthetische Streichersätze in hoher Lage - und vor allem eine Akkordfolge aus Alan Petterssons 7. Symphonie, die anfangs nur sehr wenig vorkommt, im Laufe der Komposition aber immer wichtiger wird und schliesslich den ganzen Schlussteil in vielen Varianten dominiert.

Wesentliches Kompositionsmittel war das Etablieren von Pulsationen. Ich stellte mir beim Komponieren vor, wie die komplexe Welt im Inneren unseres psychologischen Körpers klingen könnte. Das Musikstück sollte atmen und pulsieren wie ein Lebewesen, auf verschiedenen Ebenen, in verschiedener Dichte, mit unterschiedlicher Intensität, in verschiedenen Tempi. Dabei sind nicht nur schlagwerkartige Klänge von Bedeutung sondern auch das schnelle Vibrieren ansonsten ruhiger Klangflächen, wie es z.B. in den hohen Synthes-Streichern zu hören ist. Diese verschiedenen Tempi zu finden, war eines der schwierigsten kompositorischen Momente des Werkes: wie natürliche Pulsationen unseres Körpers sollten sie weder zueinander allzu homogen, aber auch nicht so disparat sein, dass der Eindruck eines zusammen gehörigen Ganzen zersprengt würde.

Das Werk betrachte ich als ein Musikstück – das heisst: trotz der vielfältigen semantischen Komponenten ist der Gesamteindruck von klanglichen Gross- und Kleinstrukturen dominiert. Gelegentlich wird diese Sicht deutlich darin, dass, wie zum Beispiel am Anfang, das Kichern der Frauen, ein zunächst eindeutig anekdotischer Klang, durch eine frei pulsierende Bearbeitung zum strukturellen Klang wird. Vergleichbare Prozesse finden sich im ganzen Stück wieder. Auch die Behandlung z.B. des kurzen Diskurses über den Cyberspace zeigt eine Form von Rhythmisierung der Semantik: die grammatische Konstruktion ist durch Elisionen aufgebrochen, unnatürlich kadenziert – und Verständnis des Inhaltes wird eher durch den musikalischen Fluss als durch das strikte grammatikalische *parsing* des Satzes erreicht.

III. Ästhetische Anmerkungen

Die Grundhaltung des Stückes liegt in einer dreifachen Verweigerung

- obwohl es mit Sprache umgeht, verweigert es sowohl den Diskurs als auch eine einheitliche Haltung zum erscheinenden Text
- obwohl es mit musikalischen Klängen umgeht, verweigert es musikalisch-strukturelle Logik genauso wie eine rein sinnliche Klangästhetik.
- obwohl es mit Geräuschen umgeht, verweigert es sowohl die Logik synthetischer Musik wie die anekdotische Logik zitierter Geräusche

Das Stück erzählt lauter Geschichten und damit keine. Andererseits erzählen die Geschichten miteinander eine neue, die sich nicht erzählen lässt, aber in uns als Musik wirkt. Die Worte haben mit den Klängen oberflächlich nichts zu tun, in Wirklichkeit sind die Klänge aus ihnen entstanden. Die Klänge kommentieren nicht die Worte, aber ohne ihre musikalische Bindewirkung hätten die Worte keinerlei Bedeutung.

Der Titel ***no body no cry*** weckt schon Assoziationen, bevor man das Stück gehört hat. Obwohl das ganze Stück von nichts anderem redet als von diesem Titel, ihn immer wieder anspricht, ausspricht, erklärt, ändert sich vielleicht die Dichte dieses Assoziationsfeldes, aber nicht seine Weite: ***no body no cry*** heisst nachher soviel wie zuvor. Das Stück hat uns nichts erklärt – und dennoch haben wir einen reichen Diskurs erlebt, der weder Musik noch Text war, keines von beiden, beides: eine Art von Leben mit anderen Sinnen, in einem anderen Körper.

Eine letzte Deutung von ***no body no cry*** als ***know body know cry***.
„Wenn du deinen Körper kennst, weisst du auch, warum er weint.“