

GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Markus Neuwirth

›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the
Gesellschaft für Musiktheorie
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Wolfgang-Andreas Schultz

Die Äolsharfe als Klangkomposition?

Philosophische Bemerkungen zur Rolle des Subjekts in der Musik

ABSTRACT: Die Äolsharfe galt als Stimme der Natur, des Windes, ohne menschliches Zutun. Sich der Natur anzunähern führte bei den Romantikern und Impressionisten zu einer Musik, bei der Gestalten und Phrasenbildung zugunsten des ›Klanges‹ zurücktraten. Debussys *Prélude Brouillards* (Nebel), in Beziehung gesetzt zur chinesischen Landschaftsmalerei öffnet den Raum für philosophische Überlegungen über die Rolle des Subjekts in der Musik, in Auseinandersetzung mit der Philosophie von Theodor W. Adorno und François Jullien, sowie mit Klangkompositionen von John Cage und Alvin Lucier.

The Aeolian harp was considered to be the voice of nature and of the wind, able to play without any human help. To get closer to nature, Romantic and Impressionist composers reduced the importance of figure and phrasing in favour of sound. The *prélude »Brouillards«* (fog) of Debussy, set in relation to Chinese landscapes paintings, opens the mind for philosophical reflections on the role of subjectivity in music, in light of the philosophy of Theodor W. Adorno and François Jullien and with sound compositions of John Cage and Alvin Lucier.

Schlagworte/Keywords: Cage; chinese landscape painting; chinesische Landschaftsmalerei; Debussy; Klangkomposition; natural phenomena; Naturphänomene; sound composition

Zur Zeit der Klassik und der frühen Romantik lauschte man nicht nur der komponierten Musik eines Mozart oder Beethoven, sondern auch den Klängen der Äolsharfe, die man im Garten oder im offenen Fenster aufstellte, wo sie gleichsam als Stimme der Natur die Landschaft verzauberte – denn der Musiker war der Wind. In einen Rahmen gespannte Saiten, auf denselben Ton gestimmt, werden dem Wind ausgesetzt, und auf eine noch nicht endgültig geklärte Weise entlockt er dem Instrument die Obertöne dieses Tons, bei sanftem Wehen den Dur-Dreiklang der Teiltöne zwei bis sechs, stärker blasend die oft als klagend wahrgenommene Natursept und die None, und heftige Windstöße lassen die

clusterartig dichten, dissonanten höheren Teiltöne erklingen: der »Schrei der Harfe«, wie es in Mörikes Gedicht *An eine Äolsharfe* heißt.¹

Keiner wäre damals aber auf die Idee gekommen, die Klänge der Äolsharfe für einen Ersatz oder für eine Alternative zur komponierten Musik zu halten, fehlten ihnen doch entscheidende Elemente der menschlichen musikalischen Sprache: Gestalten und sprachähnliche Phrasenbildung als Voraussetzung für Bedeutungen und Sinnbezüge, die menschlich-subjektive Ebene. Und doch muss schon damals von der Idee eines gleichsam subjektlosen Klanges, einer unmittelbaren Kundgabe der Natur, eine beträchtliche Faszination ausgegangen sein.

Seit der Barockzeit fanden Komponisten daran Gefallen, Klänge der Natur in Musik zu transformieren: liebliche Landschaften mit Vogelstimmen, Sturm und Gewitter. In der Romantik finden wir das Phänomen, dass gelegentlich schon Gestalten und Phrasenbildung zurücktreten zugunsten des ›Klangles‹: in Wagners *Rheingold* die Tiefe des Rheins und die Regenbogenbrücke, die schimmernde Nacht bei Brangänes Warnruf im zweiten Akt des *Tristan* mit den vielen durcheinander wogenden Stimmen, oder der Wasserfall in der *Alpensinfonie* von Strauss. Hier gehen die musikalischen Gestalten in einem komplexen Gesamtklang auf, und Phrasenbildung verliert an Bedeutung: Annäherungen an die subjektlosen Klänge der Natur. Nun gibt es allerdings kaum ein Beispiel aus der Romantik, wo sich die menschliche Musiksprache nicht alsbald in Gestalt eines Themas zurückmeldet. Aber eine Tür hat sich geöffnet: die Stimme der Natur als ›Klang‹ in Musik zu transformieren. Dabei tritt die subjektive Ebene von Gestalt- und Phrasenbildung zurück – aber wie weit kann man da gehen?

Debussy ist der Komponist, der Naturphänomene Klang werden lässt, ohne sie nur als Kulisse für den Auftritt eines Themas zu benutzen. Trotzdem verzichtet er nicht auf die Ebene von Gestalt- und Phrasenbildung. Dem Prélude *Brouillards* (Nebel) liegt als Haupttonart C-Dur zugrunde, allerdings bitonal verschleiert. Die Melodie der linken Hand mit ihren parallel geführten Dreiklängen (ganz diatonisch C-Dur) führt zu einem gleichsam halbschlüssigen Ruhepunkt auf G-Dur in Takt 4 (wobei die Takte allerdings nicht alle gleich lang sind). In Takt 5 hebt sie, nach den aufsteigenden Quinten *c-g* und *des-as* (Keim des späteren cis-Moll-Motivs), neu an und bleibt ohne Schlusswendung auf G-Dur stehen, durch Ges/Fis-Dur verschleiert, um Raum für eine neue Schicht zu geben, und findet dann, verklingend, in Takt 14–17 ihre Fortsetzung. In Takt 18 wird ein neues Motiv in cis-Moll eingeführt, sich bald mit der ersten Melodie verschränkend, die

1 Vgl. hierzu: Bumiller / Wolff o.J., Minssen 1997a, 232, und Minssen 1997b, 21.

wieder zu der halbschlussartigen Wendung führt, aber dort nicht zur Ruhe kommt. Schließlich folgt, nach einem Teil, der harmonisch von Tritonus-Relationen bestimmt ist, eine Art Reprise in Takt 43, wo cis-Moll zu C-Dur zurückfindet; kunstvoll wird das cis-Moll-Motiv in Takt 47 in C-Dur eingefügt – beide Ebenen sind vereinigt und das Stück klingt aus.

Debussy konnte dem Naturphänomen, dem atmosphärisch-Unbestimmten, Raum geben, ohne ganz auf die menschlich-subjektive Ebene zu verzichten – sie trägt, wenn auch zurückgenommen, den Formablauf, erlaubt Sprachlichkeit, Gestalten und Phrasen, einen harmonischen Plan und motivische Bezüge. Hier haben Naturklang und menschliches Gestalten eine Balance gefunden, die 50 Jahre später die Komponisten der Avantgarde offenbar nicht mehr interessiert hat.

John Cage wollte Musik ohne ein gestaltendes Subjekt, subjektlosen Klang. In seinem Gefolge entwickelt Alvin Lucier eine Installation *Music On A Long Thin Wire*, zu der Peter Niklas Wilson schreibt: »Derjenige, der den akustischen Prozess in Gang setzte, hat keine Kontrolle über seinen Verlauf. Er hat den Mechanismus entworfen, die Maschine installiert und den Schalter umgelegt, mehr nicht. [...] Ein langer Draht, durch einen großen Raum geführt, [...] ein starker Magnet, [...] ein Sinusgenerator, der den Draht in Schwingung versetzt, [...] Mikrophone [...].« So lautet, verkürzt, die Anordnung.² Und so ähnlich machten es ja auch die Äolsharfenbauer etwa 200 Jahre früher – sie hatten ja genauso wenig Einfluss darauf, welche Klänge der Wind ihren Instrumenten entlockte.

Cage und Lucier wären nicht weiter bemerkenswert, wenn bei Vielen da nicht der Gedanke mitschwänge, diese Art Musik sei das Ergebnis der Entwicklung der europäischen Musikgeschichte. Was war geschehen mit dem künstlerischen Subjekt? Hat es sich aufgegeben?

Vielleicht lässt sich diese Entwicklung besser verstehen, wenn man die westliche Kultur einmal von außen betrachtet. Debussys *Nebel-Prélude* hat ja ein ähnliches Sujet wie die chinesische Landschaftsmalerei: dort sind es Berge, Bäume, Bäche, in Nebel getaucht, dadurch ihrer klar umrissenen Identität beraubt, dargestellt in ihrem Werden und Vergehen.

Im Hinblick auf Subjekt und Objekt, auf Identität und Abgrenzung, gibt es bedeutende Unterschiede im europäischen und fernöstlichen Denken. François Jullien³ vermutet allerdings, dass weite Bereiche der westlichen Moderne in der Kunst sich der fernöstlichen Denkweise zu nähern versuchen; in der Musik

2 Zitiert nach Wilson 2003, 50–52.

3 Jullien 2005, 64–66.

könnte der Bereich ›Klang‹ bzw. Klangkomposition das Feld sein, auf dem sich die westliche Kultur auf die Suche nach dem Anderen ihrer selbst begibt.

Nach der im Westen vorherrschenden Auffassung wird das Subjekt gesehen einerseits als Zentrum der Wahrnehmung, das Sinneseindrücke registriert und verarbeitet, andererseits als Willenszentrum, das möglichst autonom über die Objekte in souveränem Handeln verfügt, in jedem Falle klar abgegrenzt von anderen Subjekten und von den Objekten. Nun erheben sich gegen diese von Descartes, Kant und Fichte herkommende Subjekt-Konstitution immer wieder Einwände, aus dem europäischen Denken selber (Hölderlin, Schelling, Merleau-Ponty, Levinas), wie auch von buddhistischer Seite: Dieser Subjekt-Begriff sei verdinglicht, eine Abstraktion, weil er einerseits die Anteile anderer Menschen an der Subjekt-Konstitution vernachlässige und nicht bedenke, dass die abstrakte Subjekt-Objekt-Trennung überhaupt nur möglich sei auf der Basis eines vorwissenschaftlichen, ja vorbegrifflichen Verstehens der Lebenswelt. Toshihiko Izutsu spricht von einem »eigenartigen dynamischen Feld [...], das *durch Abstraktion* das wahrnehmende ›Subjekt‹ und nochmals *durch Abstraktion* das wahrgenommene ›Objekt‹ hervortreten lässt.«⁴ Arimasa Mori schreibt: »Wir müssen uns von der Position befreien, das Selbst sei zuerst da und würde etwas anschauen. Es ist wohl eher so, dass die erfüllte Anschauung selbst der Ursprung ist, aus dem das Ich herausgefiltert kommt.«⁵ Auf westlicher Seite findet man, sich auf Merleau-Ponty beziehend, die Formulierung, es »werden Subjektives und Objektives als Grenzbegriffe – und nicht als widerstreitende Prinzipien – eines Geflechts von Sinnbezügen sichtbar.«⁶

Im Zusammenhang mit den chinesischen Landschaften im Nebel schreibt Jullien: »Wenn der chinesische Maler [...] eine ganze Landschaft malt, wie sie zugleich auftaucht-untertaucht, erscheint-verschwindet, dann deshalb, um ihren Betrachter von der engen Abgeschlossenheit des Ich-Subjekts zu befreien [...].«⁷ »Es gibt«, fährt er später fort, »nicht mehr wahrgenommenes Objekt und wahrnehmendes Subjekt, sondern Korrelation und Austausch zwischen Polen.«⁸ So gilt es, diese Beziehung als Pole eines gemeinsamen, Subjekt und Objekt

4 Izutsu 1979, 46.

5 Zitiert nach Pörtner / Heise 1995, 379.

6 Bermes 2003, XXIII. Hierzu auch: Dreyfus / Taylor 2016.

7 Jullien 2005, 47.

8 Ebd., 62.

umfangenden dynamischen Feldes zu denken, in dem die Pole miteinander verbunden und durch einander konstituiert sind.

Nun findet die Subjekt-Objekt-Problematik der Erkenntnistheorie ihre Entsprechung in der Ästhetik in der Frage nach dem Verhältnis des künstlerischen Subjekts zu seinem Material. Wie stark, als cartesianisches Erbe, das durch Wissenschaft und Technik geprägte Verhältnis eines isolierten Subjekts zur Natur etwa auch Adornos Denken über Musik beherrscht, über das Subjekt und sein Material, zeigt seine Rede vom »System der Naturbeherrschung in Musik«⁹, vom »unterworfenen Material«¹⁰, das es gilt, »technisch zu beherrschen«¹¹, kulminierend in dem Satz: »Das Subjekt gebietet über die Musik.«¹²

Tatsächlich aber formt sich und wächst das Subjekt zusammen mit dem ›Material‹, mit der Musik, durch die es sozialisiert wurde, die es liebt, mit der es sich auseinandersetzt. Nur so bildet sich eine innere Welt der Klänge, der musikalischen Strukturen und der Bedeutungen. Andererseits ist auch das ›Material‹ das Werk unzähliger Subjekte, mit denen das komponierende einzelne Subjekt verbunden ist. Beim Komponieren sollte es ja gerade nicht um das Verfügen über das Material, von außen, gehen, sondern die Musik, ›das Material‹, komponiert gleichsam mit, spielt dem Komponisten Ideen zu, der damit zu einem aktiv-passiv nachvollziehenden Medium wird. Derselbe Adorno hat später nämlich auch geschrieben: »Je höher geartet ein musikalisches Gebilde, desto mehr verhält sich der Komponist als dessen Vollzugsorgan, als einer, der dem gehorcht, was die Sache von ihm will.«¹³

Die Trennung von künstlerischem Subjekt und seinem Material könnte sich als der Grundirrtum der Musikästhetik des 20. Jahrhunderts erweisen, hat aber ihre Wurzeln schon in der Genie-Ästhetik, jenem Künstlerbild, demzufolge ein Künstler souverän über die Töne herrscht. Dieses Bild bedeutete schon immer eine Hybris und war hilfreich allenfalls für die Selbstinszenierung der Künstler, korrelierte aber nur sehr begrenzt mit der Wirklichkeit künstlerischer Arbeit.

Es gibt gute Gründe, gegen dieses Künstlerbild zu rebellieren, wie auch gegen die Vorstellung eines über die Töne verfügenden Ichs, gegen die »musikalische Naturbeherrschung«. Wenn nun John Cage aber die Musik völlig befreien will

9 Adorno 1958, 65.

10 Ebd., 60.

11 Ebd., 54.

12 Ebd., 67.

13 Adorno 1959, 22.

vom künstlerischen Subjekt, dann bleibt er in seiner Negation auf das westliche Bild des sich abgrenzenden, autonomen, sein Material beherrschenden Subjekts bezogen. Seine Gegenposition bedeutet *innerhalb* des westlichen Denkens das Umkippen von einem Extrem ins andere, auch wenn er sich auf fernöstliche Philosophie beruft. In keiner fernöstlichen Musikkultur wird das Subjekt so ausgeschaltet wie bei Cage und Lucier, die gefangen sind im westlichen Dualismus des Entweder-Oder, in der Alternative eines Künstlerbildes – sagen wir der Beethoven-Rezeption – und der Subjektlosigkeit.

All das spiegelt sich auf dem Gebiet der Klangkomposition und der mit ihr einhergehenden ästhetischen Reflexion. Weil sich mit ›Klang‹ eine gewisse Unbestimmtheit und Unbestimmbarkeit verbindet, das Fehlen klar identifizierbarer Gestalten und Phrasen, konnten Klang und Klangkomposition zu einem Gegenbild werden gegen die einseitige westliche Auffassung des Subjekts als isoliertes, abgegrenztes Ich, getrennt vom Anderen und von der Natur.

Gerade weil die Pole – seien es Subjekt und Objekt oder Konkretes und Unbestimmtes – sich nicht ausschließen, sondern Teil eines dynamischen Feldes sind, wird es in der Kunst schwer möglich sein, ganz auf den Pol des Konkreten zu verzichten. Jullien schreibt zur chinesischen Landschaftsmalerei: »Die Entkonkretisierung [...] wird [...] noch nicht zur Abstraktion führen.«¹⁴ Der Maler lässt Berge, Bäume und Bäche aufscheinen, aber dem Musiker fehlen solche Kerne der Konkretion: er muss sie in seiner Musik herstellen und zugleich ihre Verschleierung mitkomponieren. Insofern wäre Debussys Prélude ein ideales Beispiel für den Umgang mit Unbestimmtheit, mit ›Klang‹, weiser als alle Musik, die glaubt, zugunsten des Klanges auf jede Konkretion, letztlich auf die menschlich-subjektive Ebene ganz verzichten zu können.

›Klang‹ und Klangkomposition scheinen tatsächlich das Feld zu sein, auf dem mit rein musikalischen Mitteln der westliche Subjekt-Begriff verhandelt wird, wo die abendländische Subjekt-Konstitution in Frage gestellt wird, wo die westliche Kunst nach dem Anderen ihrer selbst sucht.

Und die Äolsharfe? Nennen wir sie eine ›spektrale Klanginstallation‹ – Cage und Lucier hätten ihre Freude daran gehabt.

14 Jullien 2005, 118.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1958), *Philosophie der neuen Musik*, 3. Aufl. / Neuausg., Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt.
- Adorno, Theodor W. (1959), »Ideen zur Musiksoziologie«, in: *Klangfiguren* (= Musikalische Schriften 1), Frankfurt: Suhrkamp, 9–31.
- Bermes, Christian (2003), »Merleau-Pontys phänomenologische Untersuchungen von 1945 bis 1961«, in: Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, auf der Grundlage der Übers. von Hans Werner Arndt u.a. neu bearbeitet, kommentiert und mit einer Einleitung versehen von Christian Bermes, Hamburg: Meiner, IX–XLVIII.
- Bumiller, Matthias / Nathalie Wolff (2003), *Luftmusik. Über die Äolsharfe*, Stuttgart: édition totale éclipse / Edition Solitude.
- Dreyfus, Hubert / Charles Taylor (2016), *Die Wiedergewinnung des Realismus*, aus dem Engl. von Joachim Schulte, Berlin: Suhrkamp.
- Izutsu, Toshihiko (1979), *Philosophie des Zen-Buddhismus*, Reinbek: Rowohlt.
- Jullien, François (2005), *Das große Bild hat keine Form oder Vom Nicht-Objekt durch Malerei: Essay über Desontologisierung*, Paderborn: Fink.
- Minssen, Mins (1997a), »Zur Phänomenologie des Windes und der Windmusik«, in: *Phänomenologie der Natur*, hg. von Gernot Böhme und Gregor Schiemann, Frankfurt: Suhrkamp, 232–255.
- Minssen, Mins (1997b), »Die Windharfe als Stimme der Natur zwischen romantischer Tradition und technischer Vision«, in: *Äolsharfen: der Wind als Musikant*, hg. von Mins Minssen und Georg Krieger, Frankfurt: Bochinsky, 17–56.
- Pörtner, Peter / Jens Heise (1995), *Die Philosophie Japans. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Kröner.
- Wilson, Peter Niklas (2003), *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz: Schott.

© 2020 Wolfgang-Andreas Schultz (wolfgang-a.schultz@t-online.de)

Schultz, Wolfgang-Andreas (2020), »Die Äolsharfe als Klangkomposition? Philosophische Bemerkungen zur Rolle des Subjekts in der Musik«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 49–55. <https://doi.org/10.31751/p.3>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020