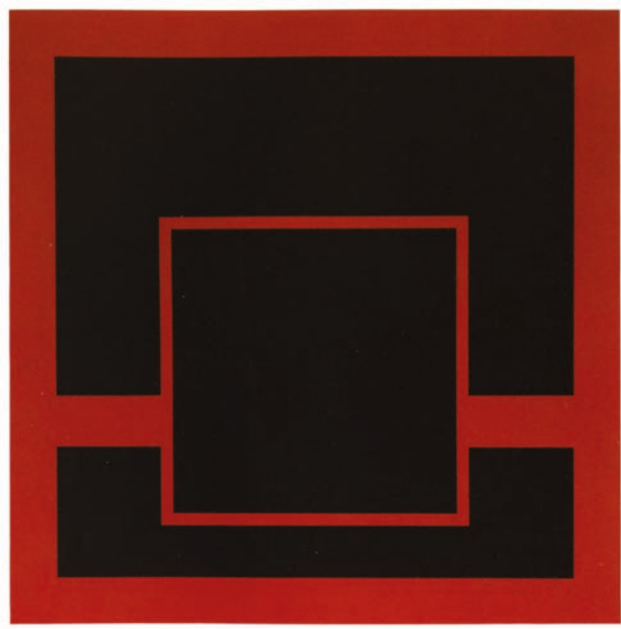


Hans Zender

Denken hören – Hören denken



Musik als eine
Grunderfahrung
des Lebens

VERLAG KARL ALBER



Hans Zender

Denken hören –
Hören denken

VERLAG KARL ALBER



»Das künstlerische Denken, das auf dem Denken der Sinne beruht, stellt sich seine Zeichen – in der Musik also: seine Klänge – nicht vor, sondern lebt unmittelbar in ihnen, badet, wadet, schwimmt in ihrer Materie und gestaltet aus ihr neue geistige Lebensformen. Ich nenne das Musikdenken das ›flüssige Denken‹ – so Hans Zender.

Im Hintergrund seines vielschichtigen kompositorischen Werks stehen grundlegende philosophische Fragen: Wie ist das Verhältnis von Logos und Mythos? Was bedeutet Wahrheit in der Kunst? Wo liegen die Grenzen der Rationalität?

In neueren Aufsätzen und in seinem Hör- und Denktagebuch berührt Hans Zender diese und andere große Themen. Im Dialog mit Texten der religiösen und philosophischen Weltliteratur – vom I Ging bis zu Nietzsche, von der Bibel bis zum Herz-Sutra – zeigt er, daß es gerade die Paradoxa und Grenzgänge des Denkens sind, die ein Kunstwerk zum Elementarereignis machen.

Hans Zender, Jahrgang 1936, ist einer der renommiertesten deutschen Dirigenten und Komponisten. Er war von 1964 bis 1987 Chefdirigent und Generalmusikdirektor in Bonn, Kiel, Saarbrücken und Hamburg. Rege internationale Gastspieltätigkeit, u. a. in Bayreuth, Salzburg und den Berliner und Wiener Festwochen. Von 1988 bis 2000 war er Professor für Komposition an der Musikhochschule Frankfurt. Zu seinen Hauptwerken gehören die Opern »Stephen Climax«, »Chief Joseph«, »Don Quijote de la Mancha«, sowie »Logos-Fragmente«, »Shir Hashirim«, »Hölderlin lesen I–V«. Seine »komponierte Interpretation« von Schuberts *Winterreise* wurde zu einem weltweiten Erfolg. Zahlreiche Ehrungen und Preise, darunter der Goethe-Preis der Stadt Frankfurt. Bücher zur Musik: »Die Sinne denken«, »Waches Hören«.

Hans Zender

Denken hören – Hören denken

Musik als eine
Grunderfahrung
des Lebens

Verlag Karl Alber Freiburg/ München

Originalausgabe

© VERLAG KARL ALBER

in der Verlag Herder GmbH, Freiburg / München 2016

Alle Rechte vorbehalten

www.verlag-alber.de

Umschlagmotiv: G. F. Ris: Rot-schwarzes Bild 1990,
Acryl 100 × 100 cm, Sammlung Herbert Wuppermann
Satz und PDF-E-Book: SatzWeise GmbH, Trier

ISBN (Buch) 978-3-495-48863-8

ISBN (PDF-E-Book) 978-3-495-81111-5

Inhalt

Zur Einführung	9
Musik zwischen Logos und Pathos	12
»Ein Heer von Gestalten« Gespräch mit Johannes Picht über die »Komponierte Interpretation« von Beethovens Diabelli-Variationen	37
Hören als Fragen Zum Tode von Heinz-Klaus Metzger	52
Pierre Boulez – zu seinem Tode	54
Hör- und Denk-Tagebuch	56
Der Johannesprolog und das Hannya Shingyo Versuch eines Vergleiches	130

Das Buch ist Constanze Eisenbart
in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet.

Zur Einführung

Will man die Kunst des Hörens lernen, so muß man den Kopf leeren, das Denken auf Empfang stellen und sich ganz auf das konzentrieren, was man hören will – ob es sich um eine Botschaft handelt, die aus unserm Innern kommt, oder etwas, das uns aus dem Bereich des Äußeren erreicht. Während der Zeit des Hörens müssen wir wie unter einer großen Glocke abgeschlossen sein; es darf keine Ablenkung an uns herankommen, insbesondere müssen wir dann, wenn wir versuchen, auf uns selber zu hören, darauf achten, daß unser eigenes Denken und Empfinden nicht überlagert wird von dem tausendstimmigen Chor der Erfahrungen, Erinnerungen und Konventionen, welche uns daran hindern, als ein »Ich« zu hören. Der Wille muß das Denken also dazu bringen, sich entspannt zu öffnen; nicht etwa dazu, sofort kritisch zu reflektieren. Die Zeit der kritischen Verarbeitung des Gehörten wird kommen, aber sie kann nur sinnvoll genutzt werden, wenn wir bis zum Grunde gehört haben. Insbesondere Kunstwerke können durch eine Haltung, die sich bloß informieren will, niemals verstanden werden – sie verlangen eine Auseinandersetzung, die den ganzen Menschen betrifft, nicht nur seinen Intellekt.

Die Musik der Moderne mußte die schwere Aufgabe auf sich nehmen, in einer Zeit, die man mit Recht das »optische Zeitalter« genannt hat, ihre durch die Entwicklung unserer Kultur notwendig komplexeren Strukturen hervorzubringen und sie dem durch die Massenkommunikation in den Medien flüchtiger und oberflächlicher ge-

wordenen heutigen Rezeptionsprozeß auszusetzen. Diese Strukturen zu entziffern, erfordert besondere Konzentration, bedeutet aber auch, eine durch nichts zu ersetzende Quelle zu gewinnen, in der sich die Spiegelung der abgrundtiefen Wandlung, die wir als Menschheit zur Zeit erfahren, in allen Details abbildet. Etwas philosophische Ruhe kann da wohl eine gute Unterstützung sein, um in den Künsten alle Fragen, welche die Menschheit in den Bereichen der Politik wie der Wissenschaft beschäftigt, in symbolischer Form wiederzufinden.

Seit Beginn meiner künstlerischen Arbeit habe ich eine Art Denktagebuch geführt, um mir Notizen zu machen und allgemeine Erfahrungen und Einsichten aus allen Lebensgebieten mit meiner künstlerischen Arbeit zu vergleichen. Ich füllte ein Schreibheft pro Jahr; jedes der an die 60 Hefte ist vollgestopft mit spontan entstandenen Bemerkungen über die verschiedensten Gegenstände. Einen Teil des Ertrages des vergangenen Jahres findet man in dem »Hör- und Denk-Tagebuch« dieses Bandes; man wird dort, wie in zunehmenden Maß in meinen übrigen Textveröffentlichungen der letzten 20 Jahre, eine intensive Auseinandersetzung mit Georg Picht finden, der nicht nur ein unvergleichlich großer Religionsphilosoph, sondern von Haus aus auch ein hochbegabter Musiker war. Ich zitiere nach der Gesamtausgabe des Klett-Cotta-Verlages, insbesondere aus »Der Begriff der Natur und seine Geschichte« und »Geschichte und Gegenwart«. Picht war wohl der erste deutsche Philosoph, welcher erkannte, daß die ökologische Problematik nicht nur die Umwelt als Natur betrifft, sondern – da Naturgeschichte und menschliche Geschichte nicht zu trennen sind – in gleichem Maße auch die Kunst und Kultur als geistige Umwelt des Menschen (eine Einsicht, zu welcher die professionellen Umweltpolitiker immer noch nicht

vorgestoßen sind). Ferner beschäftigten mich der Philosoph und Sinologe François Jullien, die Übersetzung, die Raoul Schrott von Hesiods »Theogonie« samt gründlichem Kommentar vorgelegt hat; und wieder neu: Jean Gebsters »Ursprung und Gegenwart« und Michel Henrys Bücher in der Übersetzung von Rolf Kühn.

Ikkyus geniale Gedichte begleiten mich seit 40 Jahren, auch auf meinem kompositorischen Weg; eine gute Auswahl seiner Dichtung mit einer Biographie gibt es bei Hollym International Corp New Jers. Auch der das Buch abschließende Vergleich des Johannesprologs mit dem »Hannya Shingyo« hängt aufs Engste mit meiner kompositorischen Arbeit zusammen: der Johannesprolog ist ein Fragment des abendfüllenden »Canto IX«; das »Hannya Shingyo« entstand nur wenig später als Auftragsarbeit für das Yomiuri Orchester Tokio. Der Essay »Musik zwischen Logos und Pathos« wurde im Auftrag der Carl Friedrich von Siemens-Stiftung 2015 geschrieben; das Gespräch mit Johannes Picht über meine »komponierte Interpretation« von Beethovens Diabelli-Variationen entstand als Beitrag zum Booklet der CD-Aufnahme durch das Ensemble Modern. Die Nachrufe auf Pierre Boulez und Heinz-Klaus Metzger entstanden im Auftrag der Zeitschrift »Musiktexte«.

Constanze Eisenbart danke ich herzlich für Hilfe bei den Korrekturen; ebenso meiner Frau für ihre nie nachlassende Geduld in der Verbesserung von sprachlichen und sachlichen Details und Kristoffer Hug für unschätzbaren Beistand am Computer.

Musik zwischen Logos und Pathos

»Die Sinne springen auf in die Gedanken.«
Meister Eckhart

I.

In der chinesischen Sprach- und Schrifttradition hat das Schriftzeichen für »Musik« noch eine zweite Bedeutung. Es heißt dann: »Freude«. In der Tat gibt es wenig in unserem Leben, das eine solche Fülle an beglückenden Energien für uns bereithält, wie es die Musik tut – und das auf mehreren und ganz verschiedenen Ebenen. Zunächst ist da die aktuelle sinnliche Freude an Klang und Farbe. Die Musik als klangliches Phänomen überrascht uns durch ihr plötzliches Erscheinen und bewirkt bei uns durch diese Überraschung eine Distanz zu uns selber. Im Augenblick der künstlerischen Faszination steht für uns nicht mehr unser persönliches Ich-Bewußtsein im Mittelpunkt, sondern das Leben als Ganzes, in dem unser kleines Ich nur einen Seitenplatz innehat.

Wir erleben im Hören den Klang als eines der Urphänomene unserer sinnlichen Wahrnehmung; und wir erleben durch das Hören die Einbettung des Klangs in die fließende Zeit: auf analoge Weise wie wir durch das Sehen der Augen den Raum erfahren und seine Gliederung durch Gegenstände und Formen.

Zweifellos *denken* wir, wenn wir Musik hören. Wenn

ich diesen Satz ausspreche, liegt darin die Absicht, von vornherein einige Mißverständnisse auszuschließen. Allgemein herrscht die Vorstellung, Musik zu hören oder gar sie zu bewerten, sei eine Sache der Gefühle, und diese seien ganz und gar der individuellen Empfindung überlassen. Gefühle sind aber noch keine Formen der Mitteilung: dazu bedarf es Zeichen. Musik ist eine Sprache aus Klangzeichen. Erst wenn Klangzeichen unterschiedlicher qualitativer Beschaffenheit in einen Zusammenhang treten und sich zu einem neuen Ganzen verbinden, kann man von Musik sprechen. Klangzeichen, die sich im Lauf der zeitlichen Dauer eines Musikstückes zu einem sich immer neu knüpfenden Netz formen, nimmt der Hörer zu seiner Freude wahr, indem er ihre Muster in einem spielerischen, zunächst halb unbewußten, allmählich wachen und intelligenten Prozeß entschlüsselt.

Wir bewegen uns beim Hören in der Zeit, setzen die Töne zu mehr oder weniger langen Strecken zusammen, die wir als Einheiten empfinden; wir empfinden auch die Verschiedenartigkeit solcher Einheiten, unser Hörbewußtsein wird durch diese Verschiedenheit geweckt und geprägt. Mit einem Wort: wenn ich sage: »Musik ist ein Denken mit den Sinnen«, so gebrauche ich das Wort »denken« nicht im Sinne von Kant, also als vorstellendes Denken von Subjekten; sondern ich rede von einer tieferen Schicht des intelligenten Wahrnehmens, welche die Intelligenz nicht abschneiden will vom ganzheitlichen, also auch affektiven Empfinden.

Dieses »Denken« in der Ton-Sprache ist nicht identisch mit dem Denken in der Wortsprache. Letzteres haben wir als ein folgerichtiges, gegenständliches, mit unserem praktischen Leben eng verbundenes Denken erlernt; jedes ihrer Zeichen – die ebenfalls »Klangzeichen« sind – hat eine be-

stimmte festgelegte Bedeutung, und wir haben uns daran gewöhnt, die Sprache der Worte als das Instrument unseres rationalen, die Wirklichkeit vor-uns-stellenden, sie sich-uns-vorstellenden Denkens zu betrachten.

Dieser Charakter der Sprache ist ein Ergebnis einer langen Entwicklung, in der die Sprache von einem komplexen Ausdrucksmittel allmählich zu einem Instrument des objektivierenden, die Umwelt genau beschreibenden Denkens geworden ist. Jean-Jacques Rousseau spricht geradezu von einer Mathematisierung der Sprache, und zwar im Sinne einer allmählichen Degeneration der Sprache, die so ihre ursprünglichen Fähigkeiten des Poetischen, Rhetorischen, überhaupt ihrer emotionalen Ausdruckskraft verliert.

Hier nun kommt Rousseau auf den Gedanken, daß es die Musik sei, die der Sprache in dieser Lage beistehen könne, ihre immer unsinnlicher und nüchtern-technisch werdende Erscheinungsform wieder ganzheitlich werden zu lassen; der Ton, meint er, sei ja das Zentrum der Ausdruckskraft der Musik, und dessen Erscheinungsform die Melodie. Die Griechen, welche Sprache und Musik in ihrer Kunstform der *Musike techne* zu einem nicht trennbaren Amalgam verschmolzen, hatten nach seiner Meinung die in Wortbedeutung und Satzkonstruktion erscheinende Gegenständlichkeit der Sprache mittels der irrationalen Ausdruckskraft der Musik im Gesang zur vollendeten Gestalt gebracht.

Was Rousseau hier übersieht, ist, daß auch die Melodie nicht nur spontane Geste des Gefühls, sondern auch, wie die Sprache, Konstruktion ist: keine Melodie ohne das Tonsystem, in dem sie sich definiert; kein Tonsystem, schon mal gar kein griechisches, ohne die Intervallberechnungen, welche ihrerseits ohne die zugehörige Mathematik nicht denkbar gewesen wären. Schon auf dieser Entwicklungs-

stufe muß die Musik also, wie die Sprache, als eine selbständige Fügung aus konstruierter Form und irrationaler Affektivität angesehen werden – was Rousseau in seinen Gedanken über die Musik de facto auch nicht abstreitet; im Gegenteil findet er in der Entwicklung der Musik von der puren Einstimmigkeit bei den Griechen (die er richtig als Folge reiner Spektren beschreibt) bis hin zu seiner eigenen Zeit eine analoge rationalistische Entartung und »Verkrustung« wie die, welche die Sprache in ihre Krise geführt hat. Dazu gehören die Erfindung der quantifizierten Rhythmik, Mehrstimmigkeit und eine sich immer reicher entfaltende Polyphonie, schließlich eine autonome Harmonik, welcher Rousseau jedoch alle Ausdruckskraft abspricht, obwohl sie doch den musikalischen Sinn der Melodie aufs vielfältigste steigern und modifizieren kann.

Was in seinem Denken trotzdem bemerkenswert und vielleicht erst aus heutiger Perspektive verständlich ist, scheint mir die strikte Weigerung, die Kunstgeschichte als Fortschrittsprozeß anzusehen. Seit der Notre-Dame-Schule, spätestens seit der *Ars nova* lösen sich die verschiedenen musikalischen Epochen in Europa in dem Bewußtsein ab, jetzt etwas Neues, Niedagewesenes an das vorherige Alte anzuschließen und damit einen Fortschritt – sei es in struktureller Komplexität, sei es in expressiver Intensität – zu realisieren. Wagners Leitspruch »Kinder, schafft Neues!« führt schließlich direkt zur revolutionären Grundeinstellung der modernen Avantgarde. Vor diesem Hintergrund scheint Rousseaus Vorstellung von einer in der Vergangenheit liegenden klassischen, stets als Leitbild zu betrachtenden Vollkommenheit der Künste reaktionär und unfruchtbar. Wir werden aber im Lauf unserer Überlegungen den revolutionären Begriff der Moderne bis zur Postmoderne und darüber hinaus verfolgen, und da wird sich heraus-

stellen, daß Rousseau mit seinen hinterwäldlerisch scheinenden Thesen etwas vorausgeahnt hat, das wir heute als den verdrängten Schatten des dominierenden Fortschrittsbewußtseins erkennen können: die Vergangenheit ist gar nicht vergangen. Nicht nur wäre ohne eine im Gedächtnis bewahrte Vergangenheit der Fortschrittsgedanke gar nicht denkbar; wir erleben heute eine Wiederkehr scheinbar vergangener Epochen sowohl in den schrecklichen Rückfällen in endgültig überwunden geglaubte Barbarei wie auch in den sich neu ins Bewußtsein einschreibenden vergessenen kulturellen Hoffnungszeichen früherer Zeiten. Dazu gehört fundamental die enge Verbindung von Sprache und Musik in den frühen Schöpfungen nahezu aller Hochkulturen, wie sie Rousseau in seiner Hervorhebung der griechischen *Musike techne* betont; nicht aber seine rein subjektivistisch gedachte Interpretation der Musik als einer Sprache der Affekte. (Nietzsche wird diese Interpretation bald in der »Geburt der Tragödie« als eben durch den Subjektivismus längst zur »Vorstellung« gewordene Begriffskonstruktion enttarnen.) Das künstlerische Denken, das auf dem Denken der Sinne beruht, stellt sich seine Zeichen – in der Musik also: seine Klänge – nicht vor, sondern es lebt unmittelbar in ihnen, badet, wadet, schwimmt in ihrer Materie und gestaltet aus ihr neue geistige Lebensformen. Ich nenne das Musikdenken das »flüssige Denken«, da hier die Klangzeichen von jeder festen externen Bedeutung freigehalten werden; sie bedeuten nur sich selber – im Gegensatz zu dem »gefrorenen Denken« der Wortsprache, das durch die an ihm haftenden Vorstellungen, das heißt von Bedeutungen bildhafter oder begrifflicher Art fixiert ist. Im Gegensatz zur Wortsprache findet sich die Musik nicht eingebunden in die Tätigkeit der Benennung und Entzifferung der Gegenstände, in die sogenannte Realität unserer alltäglichen