

Enjott Schneider

Archaik, Zeit, Zahl, Klang

Kreativität entsteht wie Elektrizität als Spannung zwischen zwei Polen. Leben entspringt aus dem Wechsel von Licht und Schatten, Tag und Nacht. Das weiß insbesondere ein geborener Zwilling, dessen Welt sich in Polaritäten manifestiert: Makrokosmos – Mikrokosmos, Innen – Außen, Auge – Ohr, rational – unterbewusst, kommunikative Nähe – Einsamkeit, Kunst als sinnliches Erkennen – Wissenschaft als rationales Erkennen. Je extremer die Polarität, umso größer die Spannung. Wo ist dann aber die Justierung eines »richtig!«? Die mediokre Mitte kann es kaum sein? Und so dämmert zunehmend die Erkenntnis des »Ich weiß, dass ich nichts weiß!« als die beste der Lebenseinstellungen.

Musik und Komponieren begleiteten mich 70 Jahre lang vor allem als Prozess der Welterkenntnis. Doch wie soll ich auf wenigen Buchseiten diesen labyrinthischen Weg zwischen so gegensätzlichen Polen beschreiben? Vielleicht, indem ich mich so sprunghaft wie fragmentarisch von einem mir wichtigen Themenfeld zum nächsten bewege – und der Leser sich aus diesen Puzzlesteinen sein Bild selbst generiert.

Geschichten mittels Musik erzählen

Mit 14 Jahren wurde mein erster Opernbesuch zum Initialerlebnis: Carl Maria von Webers *Freischütz* zog mich so in den Bann, dass es nur noch eines gab: Ich wollte Opern schreiben, mittels Musik Geschichten erzählen, magische Welten erschaffen. Schon anderntags meldete ich mich (zusätzlich zu meiner schon erfolgreichen Ausbildung auf der Trompete) für Klavier- und Violinunterricht an. Komponist zu werden wurde zur *Idée fixe*. Es ging mir aber um mehr: Ich wollte nicht Erzähler irgendwelcher Geschichten im Sinne einer netten Unterhaltsamkeit sein. Ich wollte »Tore zu einer anderen Welt« öffnen, jenseits der Realität, jenseits der Worte. Genau deshalb hatte der *Freischütz* so mächtig gewirkt: Er führte mich in die Dimension des Übersinnlichen, der Toten, der Dämonen, des Göttlichen und auch der Magie des Waldes (der bis heute ein Lieblingsthema darstellt). Schon früh faszinierte mich, was heute gesichertes Wissen ist, dass Rationalität und Bewusstsein nur etwa 2 % unserer Gehirnleistung beanspruchen, dass wir aber zu 98 % mit Intuition, Unterbewusstsein, nonverbalem Erspüren und emotionaler Intelligenz uns die Welt aneignen. Meine Realitäten, das waren

Träume, Märchen, Sagen und bald auch die surreale Welt des Kinos und der Kunst im Allgemeinen.

Aus sehr bescheidenen Verhältnissen kommend, ohne akademischen oder künstlerischen Hintergrund – auch nicht in der ferneren Verwandtschaft –, wurde diese »andere Welt« zu meiner Fluchtburg, zu meiner eigentlichen Identität, die ich dann nach und nach zu erkunden, verstehen und begrifflich zu verorten versuchte. Musik war mir niemals nur »tönend bewegte Form«, sondern in jedem Detail Ausdruck eines Innen, eines Gehalts, einer psychologischen Geste. Durch Analyse und hörende Aneignung der Musik aller abendländischen Epochen wurde mir Musik zunehmend zur Sprache und Klangrede, die ich regelrecht in »Vokabeln« zu zerlegen wusste. Synoptisch konnte ich feststellen, wie bestimmte Akkorde, Tonarten, Klangfarben, Rhythmen und Motivgesten über die Jahrhunderte sich tradierten. Mit dem Studium der Linguistik und der Semiotik als allgemeiner Zeichentheorie erschloss sich mir die Sprache »Musik« auch strukturell: Die Syntax (Grammatik, Satzlehre, Harmonielehre) beschreibt die Verknüpfung der Zeichen untereinander. Die Semantik (Gehalt, Bedeutung) verweist auf das Bezeichnete. Die Pragmatik bezieht die Zeichenbenutzer (Spieler und Hörer) ein, die eine gewisse kulturelle Kompetenz und kommunikative Praxis voraussetzen. Am musikwissenschaftlichen Institut der Freiburger Universität war der legendäre Ordinarius Hans-Heinrich Eggebrecht mein Doktorvater, der – selbst hoch am Begriff der »Vokabel« interessiert –, mich motivierte, meine Kenntnisse der allgemeinen Semiotik, aber auch der Psycholinguistik und Paläolinguistik auf die unterschiedlichsten Genres der Musik vom Schubert'schen Kunstlied, Gustav Mahler bis – hier war er radikal offen – zu Werbe-, Filmmusik und funktionaler Musik anzuwenden.

Archaisch – magisch – mythisch – mental

War Musik zunächst das dankbar angenommene Medium, sich im Sinne eines eher naiven Eskapismus eine unstoffliche Traumwelt zu schaffen, um damit dem oft bedrückenden sozialen Milieu der Familie – und auch dem Nützlichkeitswahn der uninspirierten Adenauer-Ära – zu entfliehen, so wurde die Integration der Musik in die eigene Existenz immer essenzieller, Reflexionen auslösend, philosophischer. Die klassische Musik des Abendlandes erkannte ich aber zunehmend als beengend: ein vorwiegend mentales Regelsystem ausdrückend, ratio- und aufklärungsgesteuert, für Kenner, Liebhaber und Bildungsbürger komponiert. Sie lieferte mir wunderbar »Vokabeln«, ich konnte die Sprache der tonalen Musik mit nahezu lexikalischer Genauigkeit sprechen. Es fiel mir leicht, Epochen- oder Individualstile zu erkennen und (kompositorisch oder improvisatorisch) reproduktiv weiterzuentwickeln: Cross-Culture-Komponieren im vertikalen Sinne, also sich in die eigene musikgeschichtliche Vergan-

genheit zu begeben und den aktuellen Zeitgeist mit dem Vokabular früherer Kulturen zu verbinden, war mir sehr naheliegend.

Ich konnte aber mit solchen Vokabeln kaum das Magische, Jenseitige, Irreale und Dämonische ausdrücken, das mir Vision und Wunsch war. Wie beneidete ich z. B. die geliebten Künstler des Surrealismus (René Magritte, Salvador Dalí, Max Ernst, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso), die mit wenigen Pinselstrichen »Realität aus den Angeln heben« konnten. Die Begegnung mit den Archetypen Carl G. Jung und vor allem mit der »Suche nach dem Ursprung« bei dem Schweizer Kulturpsychologen Jean Gebser wurden hier zur Offenbarung! Mit den Bewusstseinsstufen menschlicher Entwicklung »archaisch – magisch – mythisch – mental« bekam ich sozusagen den Kompass, alle Ausprägungen von Musik und Klang zu verorten. »Das Andere« wurde benennbar, das ich zunehmend in der Musik entlegener Kulturen, in der Neuen Musik, in Elektronik, in der Geräuschkunst von Rock, Free Jazz bis musique concrète zu erkennen wusste.

Ab 1987 – meinem persönlichen Schicksalsjahr mit kategorischer Neuausrichtung – begann ich die Gebser'schen Kategorien, die er vorwiegend auf bildende Kunst angewandt hatte, detailliert auf Musik zu beziehen. Ich konnte mir ein aus den dunklen Quellen der Archaik gespeistes Kernwissen aneignen, mit dem man Menschen unterbewusst steuern und beeinflussen konnte ... in etwa der Farbpsychologie vergleichbar, die ebenfalls manipulierend wirkt, ohne dass es dem Rezipienten bewusst wird.

In seinem Hauptwerk *Ursprung und Gegenwart* (Stuttgart 1949) unterschied Jean Gebser seine vier Bewusstseinsstufen, die man sowohl in Phylogenese (der Stammesentwicklung vom Urmenschen bis zum hochrationalisierten Technokraten) wie in der Ontogenese (der individuellen Entwicklung vom Säugling bis zum Erwachsenen) nachweisen kann. Jeder Bewusstseinsstufe – was meine musikbezogene Erweiterung Gebsters ist – lassen sich musikalische Parameter zuordnen. Aus Platzgründen hier nur angedeutet:

ARCHAISCH ist die vorbewusste Stufe des Seins, der Naturzustand, allenfalls Instinkte regulieren Verhaltensprogramme. Musikalisches Äquivalent ist der »Laut« (Naturlaut, der innewohnende Klang oder »Sound«). Er ist so wenig veränderbar wie das Miau einer Katze oder das Muh einer Kuh. Menschen äußern Laute direkt, nicht kortikal gesteuert, über das Zwischenhirn, etwa bei Schmerz und Lust. Ungehemmte Lautgebung erfolgt in Ekstase und Ritual, beim Brummen, Zischeln, Seufzen, An- und Entspannen. In zeitlich-rhythmischer Hinsicht entspricht der Archaik das Chaos (Rhythmuslosigkeit, Repetition von Körpergestik) oder einfache Periodik, das Tropfen von Wasser, die duale Abfolge des Pulses mit seinem Hin-Her. Solchem kompromisslosen Hin-Her kann eine erhebliche archaische Kraft innewohnen (beim einfachen Schamanenschlag, bei ekstatischen Körperzuckungen, bei perkussiver Marschmusik).

MAGISCH ist der aus der Unität herausgetretene Mensch. Er hat noch kaum »Ich«-Bewusstsein und bleibt als Einzelwesen immer noch in die Natur eingebettet (etwa in die Tag-Nacht-Rhythmik), die ihn – da er sie nicht erkennen kann – permanent emotional überwältigt. Mit Ritualen wird der Angst vor der Natur (sei es die Dunkelheit an sich oder das lauernde Raubtier) begegnet. Magische Musik ist rituell-repetitiv, von Körpergestik (und nicht vom zählenden / messenden Großhirn) gesteuert, Rasseln und alle Instrumente ohne gemessene Tonhöhen (Glissandieren, Jaulen, Quietschen – wie bei der übersteuerten Rockgitarre) sind die typischen Klanggeber. Es gibt kaum notierbare Tonhöhen, eher Cluster, Dissonanzknäuel, schmierendes Unisono.

MYTHISCH bezeichnet jenen Bewusstseinszustand, bei dem der Mensch sich seiner als »Ich« gewahr wird und seine eigene Zeitlichkeit und Räumlichkeit erkennt. Der mythische Mensch lernt zwischen dem »Außen« (der Natur) und dem »Innen« (der Seele, dem Ich) zu unterscheiden. Das »Träumen« als eigenes Innenwelterlebnis tritt auf, das nun nicht mehr »überwältigt«, sondern als »bloß ein Traum« erkannt werden kann. Im antiken Mythos erkennt Narcissus sein Spiegelbild im Wasser (Wasser als Sinnbild des Seelenlebens). Odysseus irrt sieben Jahre übers Wasser, um sein »Innen« oder »Ich« zu finden. In der Musik der mythischen Phase (den ersten Ansätzen von Hochkulturen der jüdischen, griechischen oder römischen Antike) beginnen Ordnung und Maß sowohl den Rhythmus wie die Tonhöhen zu bestimmen – allerdings noch nicht auf der Basis eines rationalen Messens, sondern eines proportionalen Fühlens: Nach den zwei- und dreitönigen Rufen des magischen Menschen gibt es jetzt Pentatonik oder gar Heptatonik. Man ist in der Lage, einen Modus (zeitlich wie Daktylus, Anapäst, oder tonhöhenmäßig wie äolisch, dorisch) konstant durchzuhalten. Der magische Mensch war dazu noch nicht fähig. Der mythische Mensch kann längere Melodien memorieren, variieren und kennt bisweilen einfache Intervalle als Bezugsrahmen für Ambitus oder Zusammenklänge. Es ist die Zeit der patterngesteuerten »modalen Musik«. Die Bedeutung der Schlaginstrumente und materiellen, gröberen »Laut«-Gebern lässt nach. Blasinstrumente werden mit Grifföchern erweitert, Saiteninstrumente (Harfe, Leier usw.) treten auf.

MENTAL bezeichnet das Bewusstwerden von Bewusstsein. Das »Ich« ist voll entwickelt und kann mittels Logik die Welt vermessen, wiegen, zählen und wissenschaftlich erfassen. Mit Werkzeugen und »Instrumenten« wird in der Musik die Körperlichkeit überwunden. Die mentale Struktur ist mit einer Dominanz der Großhirnfunktionen verbunden. Man findet sie ontogenetisch am Ende der Kindheit und phylogenetisch vor allem nach 1500 mit Beginn des neuzeitlichen wissenschaftlichen Denkens und der Beherrschung der Natur mittels Technik.

Die mentale Musik ist uns sehr vertraut: Es ist die Kunstmusik, deren Rhythmus innerhalb eines Taktstrich-Gitters gezählt wird (was z. B. beim gregorianischen Choral, nur dem Atmen gehorchend, noch nicht der Fall war). Die Kunstmusik, deren Tempi wie *Vivace* oder *Adagio* unabhängig vom Tempo des körperlichen Pulses ausführbar sind (was z. B. bei der Vokalpolyfonie Palestrinas noch nicht der Fall war). Mentale Musik wird immer genauer schriftlich fixiert und reguliert, die Komplexität wächst bis ins Unausführbare. Schon dem Kleinkind muss im Klavierunterricht »Mathematik« mit Ordnen von Halben, Vierteln, Achteln, Sechzehntel beigebracht werden. Skalen sind abstrakt geworden, zwölftönig, alles ist transponierbar und bis zur »new complexity« steigerbar.

Das Bedenkenswerte der Kategorisierung nach Jean Gebser ist der Sachverhalt, dass jeder Klang, jeder Rhythmus auf etwas Außermusikalisches, nämlich einen Bewusstseinszustand, ein Tiefenpsychologisches verweist. Während die noch konventionelle »Klangrede« etwa in der Rhetorik Bachs ganz dem Rationalismus der Aufklärung angehört, haben die modernen Komponist*innen via Einsatz von archaischen und magischen Parametern die Chance, ihr »Vokabular« zu erweitern: Wer sich auf die Klangsprache der archaischen und magischen Kulturen einlässt – etwa den fälschlicherweise »primitiv« genannten Formen der ethnologischen Musik, der kann sich auf eine ungeheure Erweiterung seiner Palette an Farben erfreuen.

Durch die tontechnischen Verfahren der Digitalzeit, etwa dem Soundsampling, ist der »Klang« oder »Sound« zu einem in Unendlichkeit vorliegenden Elementarstoff des Komponierens geworden. Jedes Geräusch und jeder Laut kann dekomponiert und in allen Parametern klangtechnisch modifiziert werden.

Innen-Außen

In seiner Theorie des Gesamtkunstwerks formulierte Richard Wagner – sozusagen der erste aller Filmkomponisten – dass die Bühne/das Optische die »Realität«, die Äußerlichkeit liefert, die Musik/das Akustische jedoch das »Wähnende«, das Träumen, die Innerlichkeit. Im Essay *Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«*¹) reflektierte ich die Implikationen dieser Ästhetik und finde sie bei jeder filmmusikalischen Arbeit aufs Neue bestätigt. Die Kamera zeigt das Außen einer Person oder eines Gegenstandes. Die Musik zeigt deren Inneres – die Gefühle, Stimmungen, die Verletzungen der Vergangenheit, die auf die Zukunft gerichteten Hoffnungen. Je mehr sich dabei »Außen« und »Innen« widersprechen, umso geheimnisvoller und schlichtweg poetischer wird ein Film.

¹ Enjott Schneider: *Der Film – Richard Wagners Kunstwerk der Zukunft?*, in: Gernot Gruber: *Richard Wagner und die Musikhochschule München*, Regensburg 1983.

Die Faszination der Koppelung von Bildern und Tönen (ob in Film, Oper, Ballett, Multimedia-Experiment) liegt für mich in diesem Ergänzungsspiel des »Innen + Außen«: Musik allein ist ein ungerichtetes Gefühl z. B. als abstrakte »Emotion Liebe« oder »Emotion Angst«. Kommt aber diese Musik in den Kontext einer konkreten Visualität, dann multipliziert sich das ungerichtete Gefühl: Das Bild potenziert nun die Wirkung der Musik.

Die Musik aber potenziert umgekehrt die Aussage der Bilder – Multimedia als eine »Win-Win-Situation«.

Ein Filmkomponist fungiert eigentlich als Psychoanalytiker. Er muss – geführt von den Erklärungen des Regisseurs – den Film in seiner Tiefe verstehen und dann mit der Wortlosigkeit seiner Musik »hinter die Dinge blicken«, die Innenwelt als »Aus-Druck« nach außen bringen. Dasselbe gilt in Oper, Kunstlied oder in der Kirchenmusik: Da ist ein relativ objektivierter bzw. neutraler Text wie z. B. »Kyrie eleison«: Mit dem geistigen und emotionalen Subtext seiner Vertonung kehrt dann der Komponist das spezielle »Innere« dieses »Kyrie« hervor, ob es bittend, ängstlich, fordernd, schmerzhaft oder wie auch immer gemeint ist.

Filmmusik zu komponieren und vor allem auch im Tonstudio zu produzieren, habe ich persönlich immer als Horizonterweiterung aufgefasst. Der »Farbkasten« musikalischer Möglichkeiten ist extrem reich. So wie der Kameramann Großaufnahmen macht, so kann man auch mit naher Mikrofonierung quasi mikroskopisch Klänge vergrößern, Klangspektren modulieren. Den Farbfiltern und Slowmotion-Effekten der Bildgestalter entsprechen die Frequenzfilter und das Timestretching der Tonmeister. Mit Hall- und Raumsimulationsgeräten lassen sich unkompliziert surreale Räume simulieren. Hinzu kommt die tabulose Freiheit der akustischen Materialien, die im Film einsetzbar sind: Jeder mikrofonierbare (und dann technisch modulierte) Klang hat seine Daseinsberechtigung. Geräusche stehen gleichberechtigt neben den konventionellen, harmonisch schwingenden Tönen. Polystilistik kann grenzenlos sein und von orchestral, kammermusikalisch, elektronisch bis Pop, Rock, Jazz und Ethno reichen. Wer an der Kinokasse seine Karte löst, der gibt (weit mehr als bei einem Opernbesuch) gleichzeitig seine Alltagsvernunft ab! Er geht an einen dunklen Ort, wo die Regeln aller Logik außer Kraft gesetzt sind: Konventionen, Moral, jede Differenzierung von schön und hässlich verschwinden ebenso wie die Realität des Raumes. Es ist ein Reisen in andere Räume und andere Zeiten, so bedrängend wie ein Traum.

Mit den intellektuellen Werkzeugen des Tageslichts (Rationalisieren, Erklären, struktureller Organisation) kommt man als Komponist solchen Traumgespinnsten kaum nahe. Man sollte »Kenner« der Dunkelwelt, des Symbolischen und Unterbewussten sein. Musikern fällt dies leichter als anderen Menschen, denn sie haben gelernt, auf der Klaviatur der ungerichteten Gefühle zu kom-

munizieren, und sind – hoffentlich – mit den archaischen Wurzeln von Klang und Rhythmus vertraut. Unser Ohr – beim Menschen das erste funktionsfähige Sinnesorgan – ist schon in der 24. embryonalen Woche (also eindeutig lange vor Spracherwerb, kausalem Denken und Logik) in die Markscheidenreife getreten und hat uns über die vorbewusste Sprache rhythmischer Tonsignale an der Welt teilnehmen lassen. Wir hörten damals in der sechsten Schwangerschaftswoche über die mütterliche Beinarterie die Sprache des Pulses: Ein binäres System von Diastole und Systole (wie der binär codierte Computer) teilte uns alles via Rhythmus mit. Mit zunehmender Verkopfung und Großhirnlastigkeit ging diese archaische Ursprache üblicherweise verloren. Ausnahmen sind etwa der Schamane, der naturmedizinische Arzt (dieser fühlt z. B. 30 Minuten die Qualität des Pulses. Er kann »Puls verstehen« und erhält dann Aufschluss z. B. über konkrete Organe) und eben der Musiker: Ein erfahrener Interpret weiß intuitiv, mit welchem Rubato, Vibrato und mit welcher unmessbaren Temposchwankung er seine Emotionalität, seine Sicht der Welt mitteilt.

Auge-Ohr

Das »Auge« nimmt das Außen wahr, die sichtbare Welt, die in unserer Gesellschaft mit ihrer »Video«-Kultur und allgegenwärtigen Bildmonitoren so erdrückend dominant ist. Das »Ohr« entspricht dem Innen, nimmt den reinen Klang wahr, der aus einem Ding oder einer Person kommt (personare = das Durchklingen). Das archaische Organ des Ohres ist in der Kommunikation aber das Wesentliche. Seine Kraft – und die Kraft der Musik – ist gewaltig. Der Ton entscheidet (ob bei einem Film oder ob bei einem Menschen) über dessen Charakter, Seele oder Sympathie. Das entwicklungs-geschichtlich jüngere »Auge« (das Tier und Mensch in ersten Lebenstagen noch gar nicht brauchen und das wir auch nachts zur Untätigkeit zuklappen) gehört der Arbeits- und Jagdwelt. Es ist hoch spezialisiert und fokussierbar, mit Frequenzen um 4 Billionen Hertz arbeitend, nimmt vorwiegend bewusste, dem Großhirn zugeordnete Informationen auf, funktioniert im Kontext des Denkens, der Kausalität und des Begrifflichen. Das »Ohr« hingegen gehört der emotionalen noch matriarchalen Welt an. Es ist dumpf und unspezialisiert, mit Frequenzen von »nur« 16–20 000 Hertz arbeitend, nimmt vorwiegend diffuse, unbewusste Reize auf, nonstop auch während des nächtlichen Schlafens. Es ist mit Stammhirn, Vegetativum und gesamtem Körper mehr verschaltet als mit dem Großhirn.

Das Ohr funktioniert im Kontext des Fühlens, der Affekte, der Stimmungen und einer ganzheitlichen Welterfassung (man hört auch »nach hinten« oder im Dunkeln). Mit den Seheindrücken des Auges nimmt der Opern- oder Kinogänger die Logik und konsekutive Entfaltung der Handlung wahr. Mit den Höreindrücken erfasst er die Gefühlswelt, die Zwischentöne, das Verschwiegene und

Verborgene, die Ängste. Musik geht medizinisch messbar direkt ins Stammhirn (Affekthirn) und von dort in Körper, Blut, Nervenbahnen, Vegetativum, unter die Haut (die z. B. »heiß« wird, wenn sich die Blutkapillare darunter weiten und füllen). Musik – und besonders der Parameter »Rhythmus« – ist die archaische Form der Weltwahrnehmung. Musik ist die Sprache des Un- und Vorbewussten.

Zeit als Rohstoff des Komponierens

Zeit und Rhythmus werden in der Musiktheorie merkwürdigerweise kaum behandelt. Alles ist auf das Räumliche (Tonleitern, Intervalle, Harmonik) ausgerichtet. Während »Raum« als Sichtbares bestens untersucht ist, bleibt »Zeit« ein tiefes Geheimnis. Man kann sie nicht anfassen oder sehen. Wir haben kein »Zeit«-Organ. Zeit ist uns nur als »Teilung« zyklischer Bewegung – also als »Rhythmus« – erfahrbar. Neben den Makrorhythmen (Zeit der Sterne, Sonnen oder der Mondumläufe) und den Mikrorhythmen (etwa den 854 Billionen Hertz unserer alltäglichen DNS-Kettenschwingung) sind wir von Rhythmen geprägt, die wir konkret erleben können und die unsere »Normalzeit« definieren. Atem (18 Atemzüge pro Minute) und Puls (72 Herzschläge pro Minute) sind die psychologische Größe der »Normalzeit«, die mit der Proportion des 72:18 als einer 1:4 Proportion (beim ruhenden Menschen) die Unverwüstlichkeit der Viererperiodik (des 4/4-Taktes) in sich trägt. Beginnt eine Musik mit Viertel = 72, dann hat sie dieses natürliche Tempo des Herzens, was auch alle Volks-, Kirchen- und Schlaflieder auszeichnet. Lediglich Tanz-, Arbeits- oder Marschlieder (Puls des bewegten Menschen) sind aktiver.

»Rhythmus« ist in den Zeitkünsten wie Film, Theater oder Oper das Zauberwort, das von Regie, Kamera, Schnitt oder Inszenierung fast inflationär gebraucht wird. Selbst in den Raumkünsten wie bildender Kunst oder Architektur wird gerne vom »Rhythmus« gesprochen. Beim Komponieren ist mir persönlich die rhythmische Disposition (Takt, Metrum, Rhythmus) das unbedingt Primäre: Festlegen des Tempos und der Taktarten, Nachsinnen über Polymetrik, Polyrhythmik, asymmetrische Zeit, Skizzieren der »rhythmischen Farben und Modulationen«, Festlegen von rhythmuslosen Passagen, statischen Flächen, Collagen.

Den Rhythmus einer Sache zu kennen, heißt: ihre Identität wahrnehmen. Alles hat seine eigene Schwingung: jeder Mensch (siehe sein Fingerabdruck als gefrorener Rhythmus), jeder Baum oder Kristall. Die rhythmische Innenstruktur ist der »Name« eines Wesens. Wer den Namen (die klingende Schwingung) besitzt, hat Macht über das Wesen. Das wusste schon der Urmensch, wenn er mit Tanz und Ton in Kontakt zu Seelen von Tieren oder Pflanzen trat. Wir finden das auch in der Weisheit des Märchens (Rumpelstilzchen wurde mit Ent-

deckung seiner »Schwingung« enttarnt) oder der Bibel: »Ich habe dich bei deinem Namen gerufen, und nun bist du mein eigen« (*Offenbarung des Johannes*).

Leider sind wir in der ›Zeitgestaltung‹ unserer Kompositionen extrem reduziert und verarmt. Bittet man z. B. jemanden um eine Improvisation, so erfolgt diese mit tödlicher Sicherheit im 4/4-Takt. Selbst Profis entpuppen sich oft als rhythmische Analphabeten. Die Thematik »Grundlagen der Zeitgestaltung« ist jedoch so umfassend, dass ich selbst ein ganzes Buch – und dann nachfolgend noch mehrere Studien dazu – geschrieben habe, auf das ich hier nur verweisen kann.²

Gerne akzentuiere ich auch im Antagonismus von »Das Gerade und das Krumme« mein Plädoyer für ein »krummes« Weltbild. Wir müssen uns gegen die »Flur-Begradigung«, »Städte-Begradigung« und letztlich »Hirn-Begradigung« wehren. Die »Zigzag«-Parole von Théophile Gautier, Marcel Proust bis zu Surrealisten und Dadaisten war Widerstand gegen Industrialisierung und stromlinienförmige Vermassung. Nur Maschinen arbeiten im toten Takt. Jedes biologische Wesen ist dagegen ein von der Norm abweichendes »krummes« Unikat. Immanuel Kants Feststellung, »daß alles Leben krummlinicht ist«, dürfte einer seiner tiefstinnigsten Sätze sein. Im Mainstream-Pop haben längst 2/4- und 4/4-Takt die Herrschaft übernommen. 3er- (bei Walzer und Menuett bis vor Kurzem noch ein Standard), 5er-, 7er- oder 11er-Rhythmen gibt es kaum mehr. Der maschinelle Studioclick, der fast allen Popproduktionen zugrunde liegt, ist der mechanische Herzschrittmacher einer ersterbenden Gesellschaft. Künstler müssen sich deshalb bewusst für das Krumme, Nicht-Mechanisierte und Nicht-Programmierte einsetzen. Meine Faszination durch das Archaische ist durch das »Krumme« als Parameter der Archaik begründet: In Urkulturen, bei Kindern, beim ›primitiven Wilden‹ findet man noch diese »nicht-maschinisierte« Lebendigkeit. Jean-Jacques Rousseaus »Retour à la nature!« war Devise vieler Künstler von Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Béla Bartók, Igor Strawinski, die Naturzustände aufsuchten, um dort Inspiration gegen das Diktat der Begradigung zu finden. In vielen außereuropäischen Kulturen mit ihren andersartigen Rhythmen, mit ihren handgefertigten und Unikat verbleibenden Instrumenten kann die Luft des »Krummen« noch eingeatmet werden. Nicht zuletzt deshalb ist mir das horizontale – also in die geografische Breite – gehende Cross-Culture-Komponieren zum wichtigen Anliegen geworden.

² Enjott Schneider: *Die Kunst des Teilens. Zeit-Rhythmus-Zahl*, München 1989. Reprint (da vergriffen) als *Zeit-Rhythmus-Zahl. Ein Grundlagenbuch zu Musik und Kultur*, München 2003.

Der Kind-Archetyp

Rainer Maria Rilkes »Kunst ist Kindheit nämlich« durchzieht sein ganzes Schaffen.³ Verschärfter noch in seinen *Duineser Elegien* mit dem »Glaubt nicht, Schicksal sei mehr als das Dichte der Kindheit«, was den existenziellen Radius des Menschseins allein von den Prägungen der Kindheit ableitet. »Künstler sein« – so meine persönliche Quintessenz – heißt, sich die Sinnlichkeit des Kindes zu erhalten: Nie waren die Sinne so wach wie in der Kindheit. Dort war unsere Fantasie am größten, die Auffassungs- und Kombinationsgabe am schnellsten, die Emotionen am unmittelbarsten. Es gilt, bis ins hohe Alter das Staunen und die Achtsamkeit nicht verlieren, sich täglich die Welt nach eigenen Gesetzen ohne die Prälogik des Alltäglichen zu erfinden. Die Vorrangigkeit des Archaischen, Primitiven und Ursprünglichen bei dem von mir favorisierten Komponieren beinhaltet eine neue Bedeutung von »Kind« und »Kindheit« für das Verständnis des schöpferischen Prozesses. Das »Kind in uns« ist der natürliche Teil in uns. Wer mit Musik erfolgreich sein und die Hörer unmittelbar erreichen möchte, der darf nicht auf akademische Professionalität und regelhöriges komplexes Organisieren von Klängen setzen, sondern muss »Kinds-kopf bleiben«, spontan, unmittelbar sowie mit einer Portion naiver Unschuld, Direktheit. Kindsein bedeutete, dass die Gefühle des Herzens einmal wichtiger als das Wissen des Verstandes waren. Der Kinderarchetyp, wie ihn C. G. Jung 1941 darlegte,⁴ stellt für den erwachsenen Menschen die Brücke zur Kollektivseele und zum Urwissen der Ahnen dar. Das »Kind«, das jeder noch in sich trägt, war Zeuge der Kindheit des Menschen. Wir waren nie ehrlicher als in unserer Kindheit. Keine Regung musste versteckt werden, jede Emotion, jeder Wunsch durfte nach außen getragen werden. Selbsta Ausdruck war alles. In seinem Roman *Hyperion* schrieb Friedrich Hölderlin:

»Es ist ganz, was es ist, und darum ist es so schön. Der Zwang des Gesetzes und das Schicksal belastet es nicht, im Kind ist Freiheit allein. In ihm ist Frieden; es ist noch nicht mit sich selber zerfallen.«

Leider wird in der hiesigen Musikausbildung mit Rationalismus, Fachwissen, Zählen, Übedrill am Metronom, professoralem Standesdünkel und verbaler Überfrachtung dem angehenden Musik-Profi »das Kind« ausgetrieben!

³ Vgl. dazu das Kapitel *Kunst ist Kindheit nämlich* in Enjott Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz 1997, S. 91–96.

⁴ Erweitert ist der Kinderarchetyp bei C. G. Jungs Schülerin und Mitarbeiterin Marie-Louise von Franz dargestellt, in: *Der ewige Jüngling. Der puer aeternus und der kreative Genius im Erwachsenen*, Erstausgabe: *The Problem of Puer aeternus*, Dallas / Texas 1970.

Moderne Partituren müssen mühsam geschrieben, dann entziffert und einstudiert werden. Jede Note ist mit Anmerkungen überladen und lässt spontanen Emotionen (oder z. B. ein individuell erlebtes Vibrato) nicht mehr zu. Während Musik mit »New Complexity« immer mehr zur Expertendomäne der Erwachsenenwelt wurde, hat die Malerei schon im frühen 20. Jahrhundert die Suche nach dem »Uranfang« in den Vordergrund gestellt und die »Primitivität« als »letzte professionelle Erkenntnis« bezeichnet (vgl. z. B. Paul Klee). Man erkannte die Parallelen von kindlichem Malen und den überlieferten Werken der prähistorischen, aber auch der afrikanischen und asiatischen Kunst: Nahezu alle Maler hatten sich mit dem kindlichen Ausdruck auseinandergesetzt, von Gustav Klimt, Gabriele Münter, Picasso, Klee, Joan Miró bis hin zu Jörg Immendorf und aktuellen bildenden Künstlern. Dagegen ist die Entwicklung der Neuen Musik entsetzlich akademisiert, kinderfeindlich und professionellerwachsenenorientiert geworden. Carl Orff, der immer belächelt wurde, war eine besondere Ausnahme; auch Minimalisten wie Philip Glass (vom archaischen Indien beeinflusst) oder Steve Reich (vom archaischen Afrika beeinflusst) – beide aber (abwehrend) mehr der Popmusik zugeordnet statt der seriösen Konzertmusik. Das Kind ist noch in der vorzeitlichen Welt zuhause, es verkörpert »Natur«. Und es ist mit der Natur über das Staunen verbunden. Wem der Kinderarchetyp wichtig ist, wer Archaik und Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks noch erleben will, dem kann man nur empfehlen, sich auch heute noch außereuropäischen Kulturen hinzuwenden, die noch magisch und mythisch verbliebenen Kulturen aufzusuchen und den in unserer globalisierten Welt bedenklichen Eurozentrismus der Kunstmusik hinter sich zu lassen. Mein Komponistenkollege Wolfgang-Andreas Schultz hat den Eurozentrismus der westlichen Moderne und die immer noch zu beobachtende Ablehnung, sich auf Augenhöhe mit »ethnischer Musik« und Folklore anderer Kulturen auseinanderzusetzen, in einem höchst lesenswerten Essay auf den Punkt gebracht: *Globalisierung und neue Musik – wie die westliche Moderne relativiert wird*.⁵

Conclusio

Wir leben in einer Gesellschaft, die mit beängstigender Unbeirrbarkeit dem Materialismus, Kapitalismus, dem Äußerlichen, Oberflächlichen, Design und dem Fetisch des Quantitativen (vom Leistungsmessen des »Sport« bis zum Erbsenzählen der »Börsen«-Nachrichten) verfällt.

Wir leben in einer von allgegenwärtigen Monitoren zersetzten »Video«-Gesell-

⁵ Der Essay ist mehrfach abgedruckt. Auf der Website des Komponisten als pdf www.wolfgangandreasschultz.de oder in der Zeitschrift *Das Orchester* (Schott Music, 10/2019).

schaft, die nur noch das Außen, das Sichtbare als Oberfläche wahrzunehmen in der Lage ist. Folgerichtig fällt momentan »Kunst« dem Rotstift der quotenorientierten Sparpolitiker zum Opfer, denn »Kunst« war – so Hans Richter – »seit je der wertvollste Versuch, die unsichtbare Welt sichtbar zu machen, sie mit der sichtbaren zu einer fühlbaren Einheit zu verschmelzen«.

Es gilt, dem Quantitativen das Qualitative, der Veräußerlichung einen Blick auf innere Zusammenhänge und innere Werte entgegenzustellen. Beim Komponieren und Aufführen von Musik gilt es, die geheimnisvolle Welt hinter den Dingen – jenes Unsichtbare – transparent zu machen. Musik sollte Türen öffnen! Kunst sollte entgrenzen!