

Brunhilde Sonntag

Collage in der Musik - ein Prinzip der Verflechtung künstlerischer Bereiche

Der Begriff der 'Collage' wird häufig eng mit dem der 'Montage' gesehen und verwendet; und es gibt bis heute noch keine eindeutigen Abgrenzungen in der Begriffsbestimmung. 'Montage' ist ein Begriff, der aus dem Bereich der Technik stammt; und so werden künstlerische Produkte mit 'Montagen' bezeichnet, deren Herstellung betont handwerklich - technischen Charakter haben. Ich denke an Eisensteins Film-Montage oder an J. Heartfields Foto-Montagen. Kriterium von Film- und Fotomontagen ist das Prinzip der diskontinuierlichen Aneinanderreihung von Bildfolgen, Bildüberschneidungen und Überblendungen; Prinzip der Collage ist - soweit ich dies in meinen Studien eruieren konnte - die Schichtung mehrerer ästhetischer Ebenen, die sowohl aus *einem* künstlerischen Bereich (etwa nur der Musik) als auch aus *verschiedenen* (Bildende Kunst, Literatur, Musik) stammen können. Diese ästhetischen Ebenen werden zur Simultaneität zusammengeschlossen.

Zur Problematik der eindeutigen Definition von 'Montage' und 'Collage' zwei Zitate:

"Eine Theorie der Avantgarde hat von dem Begriff der Montage auszugehen, wie er von den frühen kubistischen Collagen nahegelegt wird. Wodurch diese sich von den seit der Renaissance entwickelten Techniken der Bildkonstitution unterscheiden, ist die Einfügung von Realitätsfragmenten in das Bild, d.h. von Materialien, die nicht durch das Subjekt des Künstlers bearbeitet worden sind. Damit wird aber die Einheit des Bildes als eines in allen Teilen von der Subjektivität des Künstlers geprägten Ganzen zerstört"

(Bürger 1974, 104).

"In dieser kulturellen Gesamtsituation überzeugen vor allem zwei künstlerische Verfahren als zeitgenössisch: die Collage als das Sammelfeld heterogener Realitätsbruchstücke und der Film, der mit seinen wechselnden Kameraeinstellungen, Schwenks, Fahrten, Überblendungen und vor allem durch den Schnitt die Realität auseinanderreißt und neu zusammenfügt und deshalb vielleicht als eine sukzessive Collage aufgefaßt werden kann"

(Wellershaf 1976, 35).

Die Collagetechnik, die wir in allen künstlerischen Bereichen finden, ist ursprünglich die der Bildenden Kunst gewesen. Ihre Entstehung ist eng

verknüpft mit den Stilrichtungen des Kubismus, des Surrealismus und der Dadabewegung. Die ersten Collagen in der Bildenden Kunst entstehen in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts; es sind die "papieres collés", die von Künstlern wie P. Picasso, G. Braque oder Juan Gris hergestellt werden. Sie haben mit ihren Klebebildern zwei Absichten: 1) sie wollen die 'Realität' in das Kunstwerk einbringen und 2) 'optische Täuschungen' (trompe l'oeil) hervorrufen. Gegenstände des täglichen Lebens (Nägel, Holzleisten, Handschuhe, Papierfetzen, Fahrkarten, Zeitungsausschnitte) werden in gemalte Bilder eingefügt. Picasso klebte z.B. ein Stück Wachstuch in ein Stilleben und malte herum Holzleisten, so daß der Betrachter nicht feststellen konnte, ob ein Gegenstand eingeklebt war oder nicht. Die Dadabewegung mit den bekannten Namen wie H. Arp, T. Tzara, H. Ball, R. Huelsenbeck und schließlich K. Schwitters vollzog dann die Vereinigung der Künste, wobei die Musik ziemlich kurz kam. Schwitters z.B. ist bekannt als Schriftsteller und als Bildender Künstler. Es entstanden Lautgedichte, Simultangedichte; happenings, in denen rezitiert, gesungen, getanzt wurde und für die Masken und Kostüme angefertigt wurden. Die ästhetische Intention der Dadaisten war die Auflösung des Kunstwerkbegriffs, ja der Kunst überhaupt, schließlich die Realität selbst zur Kunst zu machen. Der Amerikaner Man Ray mit seinen 'ready mades' ist Vertreter dieser Richtung. Er signierte z.B. einen Flaschenhalter aus einem Kaufhaus oder eine alte Schneeschaukel und erklärte sie damit zu Kunstwerken. Der bedeutendste Vertreter der Collagetechnik, Max Ernst, wurde stark vom Surrealismus beeinflusst und realisierte dessen Ideen von der Verflechtung von realer und transzendierter Imagination zu Bildern, in denen Wirklichkeit und Unwirklichkeit miteinander verschmolzen werden. Neben seinen zahlreichen Gemälden sind seine beiden Zyklen "Une femme 100 têtes" und "Une Semaine de bonté" die bekanntesten Werke.

Beispiel:

Max Ernst: Die Rückkehr der schönen Gärtnerin (siehe Abb.)

In der Literatur ist das Collageprinzip eng verbunden zu sehen mit dem Prinzip der Gestaltung von Zeit, auf die ich später genauer eingehen werde - und jetzt nicht vorwegnehmen möchte. M. Proust mit seinem Lebenswerk "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit" gilt als Wegbereiter einer neu erlebten Zeit; der bekannteste Schriftsteller, der Diskontinuität von Zeiterlebnis, Pluralität und Schichtung gestaltet hat, ist J. Joyce mit seinem Hauptwerk "Ulysses".

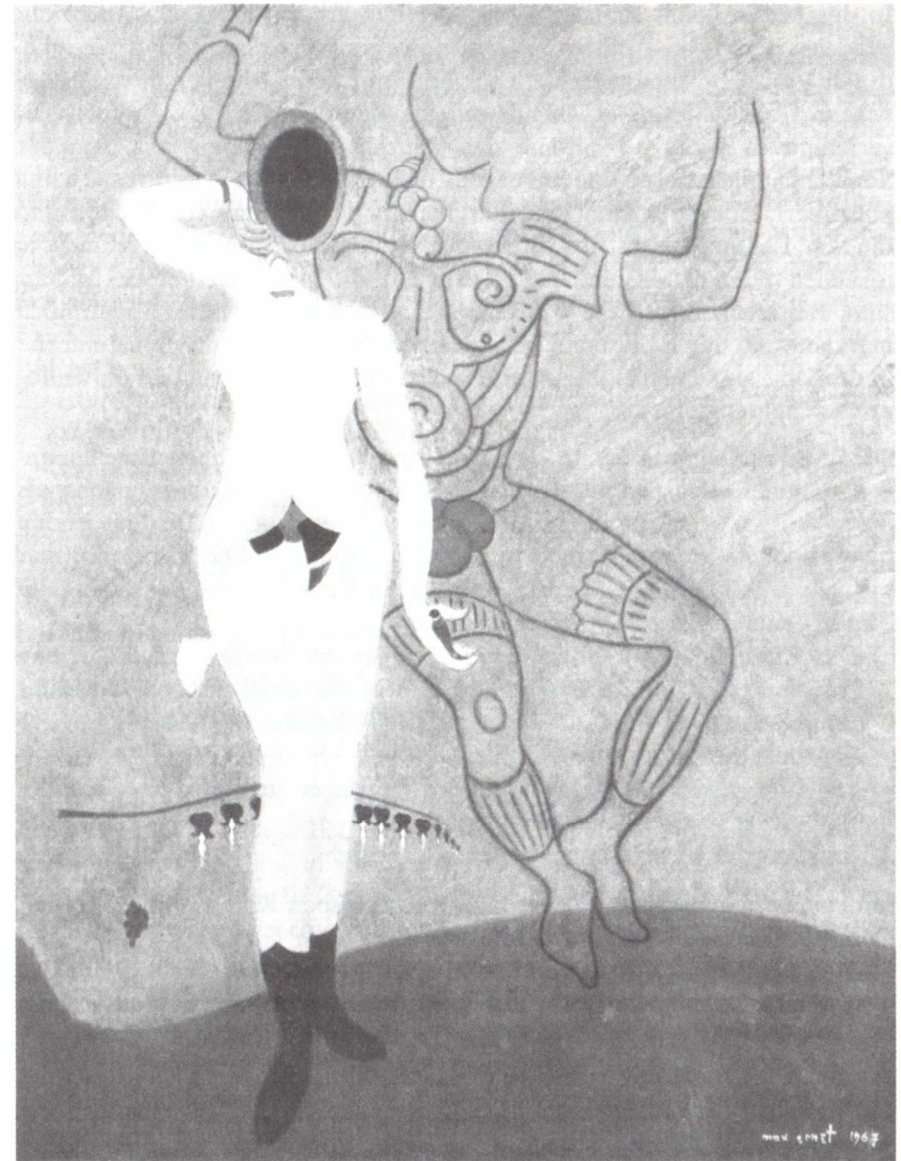


Abb. 1: Max Ernst: Die Rückkehr der schönen Gärtnerin, 1967, Sammlung de Menil, Houston, Texas. © VG Bild-Kunst, Bonn, 1988

In der Musik bahnt sich die Collagetechnik historisch an. Das geschieht zunächst durch das Aufbrechen geschlossener musikalischer Formen, d.h. durch Verschmelzung verschiedener Formprinzipien, die von ihrem ästhetischen Gehalt her an sich nichts miteinander zu tun haben. Brahms z.B. verknüpft in seiner 1. Sinfonie das Prinzip der Variation mit dem der Sonatenhauptsatzform, indem er das Hauptthema als variatives Thema konzipiert. Ebenso wichtig sind die häufige Verwendung von Zitaten und die von Leitmotiven in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts und die formalen Destruktionstendenzen, die ganz offensichtlich bei G. Mahler sind. Bei Mahler wird die Verschmelzung kontrastierender Formen noch markanter: in der 1. Sinfonie verbindet sich die Lied- mit der Sonatenform; in der langsamen Einleitung zum 1. Satz kommt der Anklang an die Sinfonische Dichtung hinzu.

Die Verwendung von Zitaten ist wohl eine der wesentlichen Erscheinungen, die die Collagetechnik in der Musik einleiten. Sie werden zunächst als 'Fremdkörper' - entsprechend den Gegenständen aus der Realität in den papiers collés - in eine Komposition hineingenommen. Das Zitat selbst hat - so Z. Lissa in ihrer Schrift "Ästhetische Funktion des musikalischen Zitats" - eine Reihe von Merkmalen, u.a.:

- a) Das Zitat als Repräsentant eines bestehenden Werkes und als dessen Fragment wird im Zusammenhang des neuen musikalischen Umfeldes doppelwertig; es fügt zu einer eigenen Ausdrucksqualität jene der Ganzheit, aus der es stammt, hinzu;
- b) das Zitat gewinnt - entsprechend der Strukturen, in die es eingeschaltet wird - neue semiotische Bedeutung;
- c) das Zitat ruft Überraschungsmomente hervor.

In der Übernahme in neue Zusammenhänge, also in Kompositionen, erhält das Zitat eine weitere Reihe von Funktionen:

- 1) Das musikalische Zitat repräsentiert in vielen Fällen nicht allein das Gesamtwerk, aus dem es stammt, sondern mit diesem die kulturellen, gesellschaftlichen und ideologischen Hintergründe der Epoche, der das entsprechende Werk angehört;
- 2) das Zitat kommentiert als historischer Gegenstand in seiner neuen musikalischen Umgebung; es fügt einer vielseitigen Perspektivierung durch mehrere Komponenten seine eigene historische hinzu;
- 3) das musikalische Zitat kann der Repräsentanz des Gesamtwerkes, aus dem es stammt, entledigt werden und lediglich als Zeitfaktor in die neue

Umgebung eingepaßt werden;

- 4) das musikalische Zitat fungiert als Repräsentant bestimmter Realitäten; in der künstlerischen Vereinigung mehrerer Zitate eröffnet sich eine Pluralität von Realitäten und Realitätsbezügen, die sich auf einer Metaebene ästhetisch neu präsentieren.

Ein weiteres Merkmal von Collagetechnik in der Musik ist die Schichtung verschiedener Darstellungsebenen, die speziell musikalischer Natur sein können (Zitat) oder den musikalischen Rahmen sprengen können. Die Schichtung ästhetischer Darstellungsebenen können betreffen:

- 1) die Überlagerung von Zeitstrukturen in der Form kontrastierender Rhythmen;
- 2) Überlagerung von unterschiedlichen harmonischen und melodischen Strukturen, wobei das Zitat eine Rolle spielt;
- 3) Schichtung von verschiedenen Medien wie Sprache, Text, technischen Medien wie Tonband und Film, Bühnenbild, Tanz usw.;
- 4) Überlagerung von verschiedenen Zeitebenen, die Historie meinen. Daran beteiligen sich sowohl die musikalischen und sprachlichen Zitate als auch die Zitate von Umweltgeräuschen oder visuelle Zitate in Filmeinblendungen (Sonntag 1977, 13/14).

Collagebeispiele aus der Musik des 20. Jahrhunderts:

- a) E. Satie: Sports et Divertissements
- b) B.A. Zimmermann: Die Soldaten

Unter den vielfältigen theoretischen und ästhetischen Aspekten, unter denen man die Collage betrachten kann, möchte ich einen herausgreifen und zur Diskussion stellen. Da Musik eine Kunst ist, die in der Zeit abläuft, liegt es nahe, daß auch Zeit in ihr gestaltet wird. Auch in der Collage werden Zeitebenen geschichtet.

Schon Augustinus (5. Jahrhundert) gibt in dem 11. Buch seiner 'Konfessionen' eine Definition von Zeit, die die Erkenntnisse viel späterer Zeiten vorwegnimmt. Er sagte, daß "die Zeit nicht nur in der Gegenwart besteht, sondern auch in der Zukunft, als Antizipation, und in der Vergangenheit, als Erinnerung". Diese Aussage nimmt das 20. Jahrhundert - genauer die Relativitätstheorie - vorweg, die die Zeit mehrdimensional mißt, nicht wie bisher eindimensional. Daraus resultiert dann die Vorstellung vom Zeitraum; diesen Begriff füllte Kant zum ersten Mal mit der Relation von Zeit und Raum. Im 20. Jahrhundert wird auch in der Musik die Verräumlichung

von Zeit realisiert: man denke an die Mikropolyphonie Ligetis.

Man muß in diesem Zusammenhang genauer von Zeitbewußtsein (mit dem Phänomen des inneren Zeitbewußtseins hat sich u.a. E. Husserl befaßt) oder von Zeiterlebnis (mit dem Begriff 'erlebte Zeit' hat sich H. Bergson intensiv auseinandergesetzt) sprechen; dieses deutet auch den subjektiven Anteil von Zeitauffassung an.

Der polnische Literaturwissenschaftler Roman Ingarden, dessen Gedankengänge an der klassischen Philosophie geschult sind, hat sich in seinem Buch "Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks" zum Gestalten und Erfassen von Zeit geäußert.

"Das Vorhandensein des lebendigen Gedächtnisses, die von Zeit zu Zeit sich vollziehenden willkürlichen und unwillkürlichen Erinnerungen und die Einstellung des Bewußtseinssubjekts auf die Zukunft und das Leben auf sie, dies alles hat zur Folge, daß wir unserer Gegenwart stets als eine in das einheitliche Ganze der Zeit eingefügte Phase erleben. Wir leben in einer phänomenalen Zeit, von der es übrigens verschiedene Abwandlungen gibt, wie z.B. die monosubjektive (private) Zeit, die uns allen oder nur einer bestimmten Gemeinschaft gemeinsame "intersubjektive", aber immer noch phänomenale Zeit, die zunächst mit der mit Uhren gemessenen Zeit nichts gemeinsam hat, aber doch in einem besonderen kulturellen Milieu auf die Uhr-Zeit bezogen wird und dadurch neue Aspekte gewinnt. In allen ihren Abwandlungen ist diese phänomenale Zeit durch Ereignisse und Vorgänge ausgefüllt, die sich in ihr abspielen und den zwei Dimensionen, oder wenn man will, den zeitlichen Kategorien: der Gleichzeitigkeit und der Verschiedenzeitigkeit nach geordnet werden. Sie ist im Prinzip nach zwei verschiedenen Richtungen bis ins Unendliche zu erweitern. Tatsächlich ist sie aber in dem Sinn beschränkt, daß sowohl die Zeitphasen selbst, als auch die sich in ihnen vollziehenden Geschehnisse nur in einem endlichen Zeitbereich, der auf eine merkwürdige Weise um die jeweilige Gegenwart herum gelagert ist, zur konkreten Erscheinung gelangen. Die Zeitphasen treten deswegen als konkrete Phänomene auf, weil sie - wie Bergson nachgewiesen hat - auf eigentümliche Weise qualitativ bestimmt sind. Dies bezieht sich streng genommen nur auf die jeweilige Gegenwart, auf die bereits erlebten vergangenen Zeitphasen. Dagegen kündigen sich die Zeitphasen der sich nähernden Zukunft entweder als leere Zeitschemata an, die eher bloß gedacht werden und uns nicht phänomenal gegenwärtig sind, oder - wenn wir gewisse kommende Ereignisse erwarten - sie schweben uns unter der Gestalt nur nebelhaft sich anzeigender Qualitäten der Zeitphasen vor. Diese phänomenale Nebelhaftigkeit hat zur Folge, daß eine sich bloß qualitativ anzeigende Zeitphase nicht deutlich und endgültig in die phänomenale Zeit eingefügt ist. Gewöhnlich ist, sobald sich eine solche nur nebelhaft ankündigende Zeitphase zur lebendigen Gegenwart wird, ihre qualitative Bestimmung ganz anders, als es in

der bloßen Ankündigung zu sein scheint, und dies gilt auch dann, wenn die erwarteten Ereignisse sich wirklich erfüllt haben"

(Ingarden 1968, 106/107).

Ingarden führt weiter aus, daß die Erlebnisphasen von Zeit, in die Vergangenheit und Zukunft gerichtet, in ihrer quantitativen und qualitativen Bestimmung relativ begrenzt seien und sich eng um die aktuelle Gegenwart rankten. Der Rückblick in die Vergangenheit, der sich durch Erinnerung äußere, reiche bis in die frühe Kindheit; alles Davorliegende wird durch Information ausgefüllt, d.h. die Vergangenheit wird damit bis zu einem offenen Horizont nach rückwärts erweitert. Allerdings erzeugt diese Rückerinnerung keine qualitative Bestimmung, sondern ein formales Zeitschema, in das entsprechende Ereignisse eingefügt werden. Ingarden faßt diese Komplexität der Zeiterfahrung zusammen unter den Begriff der 'Zeitperspektive'. Was versteht er darunter?

"Sie bilden ein Analogon zur Raumperspektive. In der letzteren sind uns die räumlichen Bestimmtheiten der materiellen Dinge sowie ihre räumliche Anordnung in den Ansichten gegeben, in welchen eine regelmäßige Verschiebung und Umgestaltung dieser Bestimmtheiten stattfindet, aber so, daß uns, wenn wir diese verschobenen und umgestalteten räumlichen Bestimmtheiten in den Ansichten konkret erleben, dann die betreffenden Dinge in den ihnen zugehörigen "objektiven" räumlichen Bestimmtheiten gegeben sind, d.h. wir glauben sie in der betreffenden Wahrnehmung leibhaftig zu sehen, obwohl wir tatsächlich in den Gehalten der Ansichten nur jene verschobenen, "verkürzten" Gestalten erleben. Wenn wir einen regelmäßigen Würfel von bestimmter Größe und in bestimmter Entfernung wahrnehmen, dann erleben wir bekanntlich eine oder mehrere ineinander übergehende Ansichten, in deren Gehalt ein Gebilde mit nur drei Flächen auftritt, die die Gestalt von Rhomben haben, im Raum verschoben zu sein scheinen und verhältnismäßig viel "kleiner" sind, als die Größe, welche wir dem Würfel in der Wahrnehmung zuschreiben. Im Raum gegen den Horizont gerichtete parallele Linien treten in den Gehalten der Ansichten so auf, als würden sie aufeinander zulaufen usw." (Ingarden 1968, 109).

Die Verräumlichung der Zeitperspektive bringt Verschiebungen und Umgestaltungen in dem Erlebnis ihrer zeitlichen Gestalten mit sich. Ingarden nennt einige:

- 1) Zeitabschnitte können sich verkürzen; z.B. erscheinen Zeitintervalle der Vergangenheit in der Erinnerung zumeist kürzer. Dies ist die "phänomenale" Länge des Zeitintervalls, nicht die objektiv gemessene.
- 2) Das umgekehrte Phänomen kann auch der Fall sein: "Zeitspannen, die in großer nervöser Spannung erlebt werden, die voll Intensität der Hand-

lung sind, erscheinen beim Erleben und unmittelbar danach sehr kurz zu sein. In einer späteren Erinnerung scheint die Phase dann sehr lang gewesen zu sein.

- 3) Das Phänomen der Dynamik eines Vorgangs, eines Verlaufs, unterliegt speziellen Gesetzen. Die einzelnen dynamischen Phasen eines Kampfes, z.B. einer Schachpartie etwa oder eines Krankheitsverlaufs, werden im gegenwärtigen Erlebnis und in der Erinnerung ganz verschieden rezipiert.

"Wenn wir einen sich eben entwickelnden Vorgang betrachten, eventuell aktiv an ihm teilnehmen, so passieren wir alle seine Phasen, bzw. machen sie mit und nehmen sozus. unterwegs auch diejenigen seiner Einzelheiten wahr, die über den Charakter seiner Dynamik entscheiden. Im allgemeinen aber, gefesselt vom Auftauchen immer neuer Gegenwartsphasen des Vorgangs, erleiden wir die charakteristischen Züge seiner Dynamik eher als daß wir sie wahrnehmen. Erst in dem Augenblick, in welchem er zu Ende gegangen ist, und wir uns seinen Verlauf und seine charakteristischen Züge retrospektiv - im lebendigen Gedächtnis oder in einer Wiedererinnerung - zu Bewußtsein bringen, fällt uns auch der Bestand seiner dynamischen Eigenheiten in einer merkwürdig stabilisierten, wie erstarrten Gestalt auf. Die Dynamik des Vorgangs entwickelt sich bei der lebendigen Erfassung, sie *wird* gewissermaßen im Prozeß seines Werdens, ganz so wie der Vorgang selbst. In der Erinnerung indessen entsteht eine zeitliche Distanz zwischen dem Akt der Erinnerung und dem erinnerten Vorgang, eine Distanz, welche uns erlaubt, den ganzen Vorgang in seinen Phasen zu überschauen; er nimmt dann die Gestalt von etwas bereits Geschehenem, Unbeweglichgewordenem, für immer Festgelegtem an. In der Perspektive treten dann auch seine dynamischen Eigenheiten nicht "in statu nascendi", sondern als etwas Fertiges auf. Sie verlieren dadurch viel von ihrer Frische, Lebendigkeit und Angriffskraft"

(Ingarden 1968, 114/115).

- 4) Die eben genannten Phänomene von Zeiterlebnis können zum Bewußtsein von Zeitdistanz führen. In der Distanz formt sich das Erlebte in einem Erinnerungsakt zu einem anschaulichen Gebilde, zu dem eine bestimmte Ansicht des wiedererinnerten Gegenstandes hinzutritt.
- 5) Schließlich können Tatsachen, Ereignisse der Vergangenheit in der Erinnerung mit neuen Aspekten angereichert werden, sodaß Präzisionen oder auch Vernachlässigungen von Einzelercheinungen eintreten können.

Hier möchte ich ein Beispiel aus der Literatur einfügen, das das Gesagte anwenden soll: M. Prousts "A la recherche du temps perdue". Dieser 7-

teilige Romanzyklus ist kein linear angelegter Romanstoff, sondern ein "komplexes Nebeneinander verschiedener zeitlicher Ebenen", in dem ein Universum privater und gesellschaftlicher Lebensläufe geschildert wird, deren Vielfalt so unübersehbar ist, daß ein Verzeichnis der geschilderten Personen notwendig ist. In die Lebensbeschreibung der Hauptfigur des Romans, Marcel, werden verschlungene gesellschaftliche Prozesse eingeflochten, an ihrer Spitze der Verfall der Aristokratie und die politischen Umwälzungen zu Beginn des Jahrhunderts. Proust, der 40jährig einem Asthmaleiden erliegt und ans Krankenzimmer gefesselt ist, das er nur selten verläßt, versucht, "im verzweifelten Wettlauf mit der zerrinnenden, kalendarischen Zeit des eigenen Lebens die verlorene Vergangenheit kraft der Erinnerung zurückzurufen". "Über allem aber steht der zentrale Begriff der Zeit. Im Roman wirkt sich die Zeit zunächst so aus, daß der äußere Raum - Paris und einige Orte der Umgebung - unverändert bleibt, die Entwicklung der gesellschaftlichen Welt jedoch fortschreitet. Proust zählt die Metamorphosen auf, die sich auf der Bühne der Vorkriegsepoche abspielen: die Elektrizität verbannt die alte Petroleumlampe, das Auto löst die Kutsche, das Flugzeug den Ballon ab. Diese Beobachtungen Prousts bleiben keineswegs oberflächlich, denn sie lassen gleichzeitig die schon erwähnte allmähliche Nivellierung der Klassen deutlich werden. Von dieser Ebene aus mag man den Roman als eine romanhaft-meditative Gesellschaftsanalyse bezeichnen. Aber der Autor geht weiter: Wenn das Vergangene die Fähigkeit hat, im Gedächtnis wiederaufzuleben - und zwar in freier Abfolge und in vielschichtigen Überlagerungen -, so entzieht es sich unserem geläufigen, mathematisch fixierten Zeitbegriff. Die spontan rückerrinnerte Vergangenheit strömt in die Gegenwart ein; fast immer ist es ein unwillkürlicher Gedächtnisakt, der das erinnerte, frühere Ich zurückbringt. Nicht die äußere, chronometrisch meßbare Zeit hat Bedeutung, ausschlaggebend ist allein die seelische Wirklichkeit, die innere Zeit, die *durée réelle*. Fallen beide im Moment seltener Identität von Gegenwart und Vergangenheit zusammen, so leuchtet jenes kleine Quantum reiner Zeit auf: "Eine aus der Ordnung der Zeit herausgehobene Minute hat in uns, damit er sie erlebe, den von der Ordnung der Zeit freigewordenen Menschen wieder neu erschaffen" (Kindler o.J., 883).

W. Benjamin hat in seinem Aufsatz "Zum Bilde Prousts" noch einmal mit anderen Worten das gesagt, was Ingarden ausführte.

"Man weiß, daß Proust nicht ein Leben, wie es gewesen ist, in seinem Werk beschrieben hat,

sondern ein Leben, so wie der, der's erlebt hat, dieses erinnert. Und doch ist auch das noch unscharf und bei weitem zu grob gesagt. Denn hier spielt für den erinnernden Autor die Hauptrolle gar nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens ... Wenn die Zeit für jeden, der sich in ihren Verlauf vertieft, eine neue und bisher unbekannte Art der Ewigkeit enthüllt, so nähert sich doch der Einzelne damit durchaus nicht den höheren Gefilden, die ein Plato oder Spinoza mit einem Flügelschlag erreicht. Nein - denn es gibt zwar bei Proust Rudimente eines überdauernden Idealismus. Aber nicht sie sind es, die die Bedeutung dieses Werkes bedingen. Die Ewigkeit, in welche Proust Aspekte eröffnet, ist die verschränkte, nicht die grenzenlose Zeit. Sein wahrer Anteil gilt dem Zeitverlauf in seiner realsten, das ist aber verschränkten Gestalt, der nirgends unverstellter herrscht als im Erinnern, innen, und im Altern, außen. Das Widerspiel von Altern und Erinnern verfolgen, heißt in das Herz der proustschen Welt, ins Universum der Verschränkung dringen"

(Benjamin 1980, 310).

Noch einmal zurück zu Max Ernsts "Rückkehr der schönen Gärterin". Auch hier ist in die Collage der Faktor Zeit integriert. Allerdings wird hier nicht persönliche Erinnerung eingebracht, sondern hier werden zwei Zeitebenen - Geschichte und Gegenwart - miteinander vereinigt. Geschichte - das sind Reminiszenzen an Dürers 'Adam und Eva', nicht nur an ihn als Maler, sondern an das ästhetische Umfeld seiner Zeit und an deren Symbolik. Das Ergebnis ist eine Symbiose, in der Träume, Betrachtungsweisen, Visionen verschiedener Zeitepochen zum Thema Frau aufgehoben sind.

Zum Schluß noch ein paar Beispiele von Zeitgestaltung in der Musik des 20. Jahrhunderts. H.K. Metzger stellt in seinem Aufsatz "Hebel - Adorno - Cage" (Sonderband Cage) zwei Zeitgestaltungen gegenüber. Die eine, auf Philosophien von Micchiavelli über Vico bis Nietzsche fußend, sieht den Weltlauf als ständig kreisend (Rad der Geschichte). Pred. 1,9 sagt: "Was gewesen ist, wird wieder sein, was geschah, wird wieder geschehen; es gibt nichts Neues unter der Sonne". Dem entspricht musikalisch die Reprise und alle Bildungen nach der Form A-B-A. Rondoformen und die Sonatenform mit Exposition, Durchführung und Reprise verkörpern das zyklische Moment des Weltlaufs. Nach der Analyse von Cage "Variations I for David Tudor" kommt Metzger dann zu folgendem Ergebnis: "Kein Kontext determiniert je den Moment, zu dem ein bestimmtes Schallereignis eintritt, es gibt keint Kriterium des Verlaufs der Komposition, keine Zeitordnung

reguliert Sukzession und Simultaneität von Tönen, Geräuschen, Pausen; deren jeweiliger Augenblick resultiert zusammen mit allen ihren übrigen charakteristischen Eigenschaften - Höhe, Timbre, Intensität, Dauer - allein aus ihren eigenen individuellen Bestimmungen. Das Werk leistet durchaus die Konstruktion des reinen 'An sich', die Emanzipation von jeglichem 'Für anderes', seiner Einzelemente: indem jeder Zeitpunkt, zu welchem etwas geschieht, definitiv zur exklusiven Funktion des singulären Ereignisses wird, das zu eben diesem Zeitpunkt stattfindet, weil es eine seiner ausschließlich in ihm selbst begründeten Eigenschaften ist, zu ihm sich zuzutragen, folgt kein Augenblick dem anderen mehr aus dem unvordenklichen Rechtsgrund, daß jener 'früher' und er 'später' wäre nach der Notwendigkeit" (Metzger u. Riehn o.J., 152). Schütteln wir einmal den gesellschaftskritischen Aspekt ab, so bleibt die wesentliche Äußerung zur Frage der Zeitempfindung: jeder Zeitpunkt ist ausgefüllt mit einem singulären Ereignis. Oder - die Grundthese Bergsons von der erlebten Zeit zusammenfassend: jeder Moment repräsentiert das Ganze.

B.A. Zimmermann schließlich hat seine Theorie von der Kugelgestalt der Zeit nicht nur in der Musik umgesetzt, sondern auch theoretisch notiert. Er unterscheidet die physikalische und musikalische Zeitgestaltung. Musikalische Tongestaltung geschieht durch das Inbezugsetzen der Töne zueinander in Form der Intervallik. Mit der vertikalen und horizontalen Intervallik entstehen Beziehungssysteme innerhalb der Zeit.

"In der Projizierung des Intervalls, sowohl ins Vertikale als auch ins Horizontale, erscheint - vermöge der elementaren Beziehung von Intervall und Zeit - die Zeit auch in beide Richtungen projizierbar. So erleben wir Klang als Nacheinander der Töne im Zeitabstand Null, Tonfolge als Gleichzeitiges, in der Zeit verschoben: Vertauschbarkeit der musikalischen Dimensionen, Identität des scheinbar Verschiedenen.

Von dieser Seite gesehen, erhält der Gedanke der Einheit der Zeit als Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft - so wie sie Augustinus im Wesen der menschlichen Seele begründet hat, die in einem geistigen Sichausdehnen den flüchtigen Augenblick übergreift und Vergangenheit und Zukunft in eine ständige Gegenwart hineinbezieht -, dieser so moderne und zugleich uralte Gedanke, eine neue Perspektive in der Musik als Zeitkunst, als Kunst der zeitlichen Ordnung innerhalb der ständigen Gegenwart der allumfassenden musikalischen Grundstruktur, die wir als Ordnungsprinzip aller Verhältnisse innerhalb einer Komposition ansetzen müssen. Dieser Gedanke der ständigen Gegenwart, ein beherrschender in der modernen Dichtung nicht weniger als in der modernen Malerei, findet bei Ezra Pound folgenden Ausdruck: 'Morgen bricht über Jerusalem an, indes Mitternacht noch die Säulen

des Herkules verhüllt. Alle Zeitalter sind gegenwärtig ... die Zukunft regt sich im Geiste der Wenigen ...', das trifft vor allem auf die Literatur zu, wo die wirkliche Zeit unabhängig ist von der scheinbaren und viele Tote Zeitgenossen unserer Enkel sind"

(Zimmermann 1974, 11/12).

Und gefragt, welches der Anlaß zur Komposition 'Die Soldaten' gewesen sei, antwortet Zimmermann:

"Lenz hat in seinen 1771-73 geschriebenen 'Anmerkungen übers Theater' nicht nur eine Dramaturgie des 'Sturm und Drang' gegeben, sondern eine Konzeption vermittelt, die bis in die Jetztzeit hineinwirkt, ja überhaupt erst in dieser ihre Wirkung voll zu entfalten scheint. Einheit der inneren Handlung: das ist gewissermaßen der geometrische Ort, die Keimzelle, aus der sich alle Phasen und Stationen des Geschehens, der Charaktere, des gesamten theatralischen Phänomens entfalten. Hier ist der Ansatzpunkt für die Lenzsche Konzeption: Ableitung der Vielfalt der Erscheinungen aus einer Einheit, die sich sukzessiv und simultan zu öffnen, zu entfalten, auszudrücken vermag. Konsequentermaßen wurden die drei klassischen Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit negiert, mehrere Handlungen übereinandergeschichtet: eine Antizipation des Joyceschen 'Studentanzes der Simultaneität'."

(Zimmermann 1974, 93/94).

Literatur

Benjamin, W.: Gesammelte Schriften, Bd. II/1 (werkausgabe edition suhrkamp), Frankfurt 1980.

Bürger, R.: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1974.

Ingarden, R.: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Darmstadt 1968.

Kindlers Literatur Lexikon, dtv München 1975, Bd. 3.

Metzger, H.- Riehm, K.u.R.: Musik - Konzepte, Sonderband John Cage (edition text und kritik), München.

Rothärmel, M.: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. XXV, hrsg. von K.G. Fellerer), Regensburg 1963.

Sonntag, B.: Untersuchungen zur Collagetechnik in der Musik des 20. Jahrhunderts, Regensburg 1977.

Spies, W.: Max Ernst 1950 - 1970. Die Rückkehr der Schönen Gärtnerin, Köln 1971.

Wescher, H.: Die Collage, Köln 1968.

Zimmermann, B.: Intervall und Zeit. Bernd Alois Zimmermann (Aufsätze und Schriften zum Werk, hrsg. von Ch. Bitter), Mainz 1974.

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

D: Worin liegt im Beispiel von Saties "Sports et Divertissements" die Collage?

Sonntag: Die Collage liegt zum einen darin, daß hinsichtlich der äußeren Form Ausschnitte aus verschiedenen künstlerischen Medien in einem Kunstwerk zusammengefügt sind; zum anderen darin, daß diese Ausschnitte keinen neuen Sinnzusammenhang in Form eines Gesamtkunstwerkes bilden, sondern jeweils für sich eine selbständige Betrachtung des Themas darstellen.

Sinn der Collage ist es, Perspektiven zu erweitern. Dabei wird ein Thema einfach von verschiedenen Seiten aus betrachtet.

D: Wie soll ich mir eine Collage vorstellen, deren Fragmente unterschiedlichen Medien angehören?

Sonntag: Die Realisation der Collage ist gerade bei Satie sehr schwierig. Es gibt von ihm Klavierstücke mit Texten bzw. Bildern, die mit dem Musikstück selber nichts zu tun haben. Letztere scheinen zunächst nur für den Interpreten, nicht aber für den Rezipienten bestimmt zu sein. Für die Ausführung ergeben sich jedoch verschiedene Möglichkeiten: Ich kenne z.B. Plattenaufnahmen, bei denen die Hälfte dieser Collage, nämlich der Text oder das Bild wegfällt; ich habe aber auch von einer Ausführung dieser Klavierstücke mit Diapositiven gehört.

D: Welchen Grund hatten Sie, uns kein einziges Musikbeispiel vorzuführen?

Sonntag: Weil die Plattenaufnahmen mit Stücken von Satie oder Zimmermann, die ich Ihnen hätte vorspielen können, keine Vorstellung von den Collagen vermitteln, die in den Partituren zusammengestellt sind.

D: Kann man aus der Tatsache, daß die von Ihnen erwähnten Collagen nicht hörbar sind, schlußfolgern, daß sie zwar auf dem Papier, nicht aber musikalisch relevant sind?

Sonntag: Nein. Sie bleiben musikalisch relevant. Das Problem ist einfach eines der Darstellung.

D: Es gibt im Bereich der Musik viele Beispiele, an denen sich das Prinzip der Collage viel drastischer und auch für Schüler verständlicher demonstrieren läßt, z.B. Beispiele von Riehm.

Sonntag: Ich habe dieses Thema nicht so ausgeführt, daß es auf den Musikunterricht

übertragbar wäre. Es kam mir nicht darauf an, ein möglichst einfaches, sondern ein besonders interessantes Beispiel herauszugreifen.

D: Sie sagten, daß sich die Vorgeschichte der Collagetechnik bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen ließe. Gibt es aber für die Collagetechnik nicht auch Beispiele aus früheren Epochen der Musikgeschichte? Mir scheint, daß die Collage zumindest in der Musik zu den grundlegenden Konstruktionsprinzipien gehört.

Sonntag: Wenn ich von der Collage in der bildenden Kunst ausgehe, muß ich deren Vorgeschichte zeitlich eingrenzen. Ein wichtiges Kriterium wäre dabei die Art der Zitattechnik. Zur echten Collage gehört in der bildenden Kunst, daß die Perspektiven der einzelnen Fragmente so verschiedenartig sind, daß sie sich nicht zu einem inhaltlichen Sinnzusammenhang fügen. Entsprechendes müßte für die Zitattechnik in der Musik nachweisbar sein. Ein Beispiel echter Collage wäre demzufolge die Beethoven-Komposition von Kagel.

D: Zusammenfügungen von unterschiedlichen vorgegebenen Fragmenten hat es schon bei liturgischen Texten und Choralkompositionen gegeben. Eine Collage im engeren Sinne entsteht aber erst mit der Zerstörung des Kunstwerks als geschlossenem Sinngefüge durch die dadaistische Bewegung.

Im Zusammenhang mit der Kugelgestalt der Zeit bei Zimmermann stellt sich mir auch die interessante Frage nach der anthropologischen Dimension der Zeit- und Raumcollage. Es gibt in der Anthropologie die Auffassung, daß das Archaische, das Magische, das Mythische und das Rational-Mentale gleichzeitig in uns leben. Wir sollten uns aber nicht auf eines verlassen, sondern sie 'durchscheinend' machen. Und insofern sich im Durchscheinen diese einzelnen Schichten zu wechselnden Eindrücken figurieren, ist in ihm auch ein Moment der Zeitcollage im Sinne der Kugelgestalt der Zeit bei Zimmermann gegeben.

Hans-Jürgen Feurich

Gibt es eine stilgeschichtliche Annäherung der Künste?

Angesichts der noch wenigen Einzeluntersuchungen zur Stilverwandtschaft mag es als verfrüht erscheinen, sich auf globale geschichtstheoretische Betrachtungen einzulassen. Skeptisch macht auch der Gedanke, daß historisch übergreifende Leitlinien leicht dazu verführen, Zusammenhänge im voraus zu unterstellen oder als spekulativ zu verwerfen, statt sie vom unbefangenen Detailstudium abhängig zu machen. Die geistesgeschichtliche und sowjetmarxistische Geschichtsbetrachtung liefern hierfür warnende Beispiele.

Dennoch gibt es gute Gründe, Einzelstudium und geschichtliche Theoriebildung miteinander zu verbinden:

1. Die Theoriediskussion artikuliert und problematisiert Vorverständnisse, die ja nicht dadurch verschwinden, daß man sie ignoriert; das Ziel freilich wäre nicht eine naiv verstandene Vorurteilslosigkeit, sondern das reflektierte Vorverständnis.
2. Auch auf lückenhafter Untersuchungsgrundlage kann eine Theoriediskussion einzelne richtungswisende oder warnende Orientierungsmarken setzen, die die Auswahl von Unterrichtsbeispielen erleichtern.

Für den folgenden Beitrag habe ich einen zentralen theoretischen Aspekt ausgewählt, nämlich die Frage nach der geschichtlichen Bedingtheit der Stilverwandtschaft¹. Ich knüpfe dabei an einen theoretischen Ansatz an, der ihren geschichtlichen Charakter besonders akzentuiert und zudem den Vorzug hat, daß er auch einen möglichen Entstehungsgrund zur Diskussion stellt. Gemeint ist der Versuch Adornos, nicht nur Erscheinungen der Stilverwandtschaft, sondern die Stilverwandtschaft selber als etwas erst historisch Entstandenes zu beschreiben und zu erklären, statt sie als übergeschichtliches Phänomen zu unterstellen. Er faßt diesen Gedanken einmal wie folgt zusammen: Die Übertragung ästhetischer Kategorien von der einen auf die andere Kunst hat "ihr Recht daran, daß in der Tat durch die ansteigende Subjektivierung der Kunst, welche die divergentesten Materialien durchdringt, und durch die dieser Entwicklung komplementäre, gewis-

1 Unter 'Stil' soll im folgenden die Gesamtheit des Formenapparates und der damit verbundenen Funktionen, Ausdruckshaltungen und Bewertungen verstanden werden.