

## Neue Musik

Referenten: Helga de la Motte-Haber  
 Christian Martin Schmidt  
 Ursula Spahlinger-Ditzig

Moderation: Elmar Budde

Helga de la Motte-Haber

### Warum es keinen musikalischen Surrealismus geben konnte

Vordergründig betrachtet ist die Frage, warum es keinen musikalischen Surrealismus geben konnte, absurd, weil sie nicht nach einer Antwort heischt, sondern zu fragen veranlaßt, warum sie gestellt wurde. Vordergründig gesehen nämlich, beantwortet sie sich fast von selbst: Weil es schwierig ist, von Realismus in der Musik zu sprechen, er ihr eher angedichtet erscheint, so ist es kaum möglich, Surrealismus musikalisch zu verwirklichen. Was immer mit Musik ausgedrückt wird, ist in viel geringerem Maße als das, was in der Malerei oder mit literarischen Mitteln dargestellt werden kann, rückgebunden an die äußere gegenständliche Welt. Damit sind psychologisch gesehen, musikalische Vorstellungen weitaus abstrakter, weniger dem Determinismus eines in der äußeren Welt verankert scheinenden logischen Regelsystems unterworfen, das die Surrealisten aufbrechen wollten. Hugo Riemann hat nicht ohne Grund in seiner musikalischen Logik zwar verallgemeinerte Beschreibungen, aber keine Regeln für das Fortschreiten von einem zum anderen Akkord festlegen können. Weil Musik ohnehin etwas Erdachtes ist, ist es auch unmöglich, ein positives Sinnkriterium für Widersinn zu bilden. Sinnloses, Unsinniges ist als Musik denkbar, wie das Liebäugeln von John Cage mit dem Dadaismus beweist, denn das Leugnen von Sinn läßt sich als Abweichung vom Sinnvollen bestimmen. Aber es läßt sich mit musikalischen Mitteln nicht die Wirklichkeit in der Sphäre des Traumes aufheben, weil Musik die Realität nicht unmittelbar wiedergeben kann. Ob ihrer Abstraktion konnte es keinen musikalischen Surrealismus geben.

Haftet aber an den Produkten menschlichen Geistes ein Moment des Paradoxen? Musikalische Vorstellungen sind nicht nur abstrakter, sondern immer auch sehr viel konkreter als Ideen, die sich in Bildern oder Worten artikulieren. Phantastereien sind deshalb ebenso schwer möglich zu erfinden, wie Musik zu träumen. Daher ist die Problematik der Realität eines Einhorns, die den Philosophen zur Verteidigung einer idealistischen Konzeption der menschlichen Vorstellungen diente, für die Musik bedeutungslos. Ketzerisch wäre hinzuzufügen, daß Gedanken an Engel ebenfalls nur in der Sprache der Bilder oder der der Worte möglich sind. Gegenüber den Abstraktionen und Verdichtungen, die in manchen Bereichen der geistigen Tätigkeit möglich sind, ist das musikalische Denken in hohem Maße an die klangliche Substanz gebunden. Wohl ist es möglich, begriffsähnliche Abstraktionen zu gewinnen: die enharmonische Verwechslung, auch die prototypischen Klassifikationen, als welche Formschemata anzusehen sind, belehren darüber; jedoch ist die geistige Repräsentation auch gemessen an der der Welt der Bilder weniger mit abstrakten Vorstellungen, gar mit aussageartigen Sätzen verbunden, sondern dem Stofflichen, dem Klang verhaftet. Musikalische Vorstellungen widersetzen sich der Idee eines Surrealismus auch ob ihrer zu konkreten Gestalt. (Nebenbei sei bemerkt, daß diese Überlegungen auszuweiten, erhebliche Konsequenzen für die derzeitigen Gedächtnistheorien hätte, weil diese grundsätzlich den Vorgang der Abstraktion zu stark betonen.)

Es ist vielleicht dem Thema angemessen, mit Paradoxien fortzuschreiten und auf einen Vortrag über *Neue Musik* aus dem Jahre 1936 von Ernst Krenek hinzuweisen, in dem vier Stilrichtungen genannt werden: Expressionismus, Neoklassizismus, Neue Sachlichkeit und Surrealismus. Drei davon werden exponierten Vertretern zugewiesen: Schönberg, Strawinsky, Hindemith. Für den Surrealismus, der mit gleicher Ausführlichkeit vorgestellt und kritisiert wird, steht kein Komponistname ein. Wer spielte auf mit für den Surrealismus nach Meinung Kreneks typisch sein sollenden Techniken der Montage und des Umfunktionierens, mit abgegriffenem Material, mit falschen Bässen in einer

makabren Operette? Kurt Weill, wie Adorno 1930 meinte? Wie ist zu verstehen, daß das Plakat von Flachsländer zu Kreneks Oper *Jonny spielt auf* von 1927, das stilistisch von John Heartfields Collagen abhängig ist, zu Elementen des Dadaismus, Konstruktivismus solche des Surrealismus mischt? Aber auch bei einer sehr großzügigen Deutung ist Kreneks Namhaftmachen des Surrealismus doch eine etwas zu ambitionierte Suche, etwas als stilistisch selbständig auszuweisen, was dem Stil der Zeit entsprach.

Von Berlin nach Paris war es zwar in den 20er Jahren nicht weit, wohl aber nach Berlin von Paris, wo um 1922 die surrealistische Bewegung aus dem Dadaismus hervorging. Denn dazwischen lagen Brüssel und New York. Daher konnten aus dieser surrealistischen Bewegung, die der „wirklichen Welt den Prozeß machte“ (André Breton) und statt dessen eine höhere aus dem Unbewußten zu bergende Wirklichkeit mit den Mitteln des Traums, der Halluzination, der von keiner Vernunft gehemmten Assoziation, selbst des Wahnes erkennen wollte, auch spezielle musikalische Techniken hervorgehen, die nicht wie Kreneks Vorstellungen lediglich eine Übertragung des im russischen Formalismus wurzelnden Verfremdungseffektes vorsahen, sich mit diesem allerdings berühren.

Drei Verfahren sollten den Entdeckungsfahrten in ein musikalisches Unbewußtes dienen: Operationen mit dem Zufall, das Collagieren und die Ablösung der Musik vom Klang. Mehr als an den eingangs vorgetragenen allgemeinen Überlegungen zeigt deren nähere Betrachtung nicht nur, warum es keinen musikalischen Surrealismus geben konnte, sondern auch, warum die meisten Komponisten gar nicht die bizarren Eilande des Phantastischen zu erreichen suchten.

Marcel Duchamp hatte als erster 1913 versucht, den Zufall zur Bedeutungserweiterung musikalisch zu nutzen. Der Dichter Georges Ribemont-Dessaignes gründelte mit dem Zufall im Unbewußten und fand dabei *Le pas de la chicorée frisée*, den Weg des Endiviensalates. Aber zu den Quellen des musikalischen Surrealismus gelangte er nicht. Das Willkürliche und nur Sinnlose, mit dem später John Cage charmant das Kompliment der Befreiung der Töne in der *Music for Marcel Duchamp* mit der Anordnung 11 × 11 auf sich zog, erinnert immer an den Nonsens des Dadaismus. Oder aber es ist so harmlos langweilig wie die Huldigung an Erik Satie, der den Surrealisten als Vorbild erschien, die 1925, nicht ganz drei Wochen nach seinem Tod, Paul Hooremann und André Souris publizierten. Ihre *Musique 1*, beziehungsreich *Tombeau de Socrate* betitelt, ist eine ohne Takt notierte Monodie (darin von den Vorlieben der Surrealisten für das Mittelalter inspiriert), deren erste sechs Töne als wörtliches oder variiertes Modell wiederkehren; es folgen diesem Modell jeweils zwölf Achtel, deren Anordnung improvisiert wirkt: Dreiklangsbildungen, Sextakkorde, Tonleiterpassagen treten darin auf. Der chromatische Tonvorrat ist nicht ausgeschöpft. Eine Harmonisierung wäre, von einer Stelle abgesehen, denkbar; es entstünde ein Tänzchen mit Walzercharakter und keine Mazurka, wie die beiden Autoren meinten. Die *Musique 2* mit dem Titel *Festival de Venise* aus demselben Jahr ist lediglich ein Aufruf aus Anlaß des IGM-Festes. Es sind teils neu formulierte, teils aus älteren Heften der Zeitschrift *Correspondances* zusammengestoppelte Parolen. Musikalische Qualitäten treten an ihnen nicht hervor. Diese Parolen verdeutlichen aber, daß der Surrealismus keine Kunstrichtung sein wollte, sondern daß er die Erschaffung einer neuen Welt intendierte. Von den Komponisten wird gefordert, die Mittel der Existenz, also die musikalischen Mittel, mit der Existenz selbst zu konfrontieren. Dieser Text endet mit dem verzweifelten Ausruf „Nous nous aidons à inventer sur le reel deux où trois idées efficaces“ (Laßt uns versuchen, zwei oder drei wirksame Ideen über die Wirklichkeit zu erfinden). An solchen die Welt verändernden Erkenntnisprozessen hatte die Musik niemals teilgehabt. Vielleicht konnte es daher keinen Surrealismus geben.

Aber hatte nicht schon Charles Ives, indem er aus dem 3. Satz seines Orchestral Set *Three Places in New England* Kirchengesang und Glockenläuten aufsteigen ließ, der musikalischen Imagination einen unbekanntem Raum eröffnet? Hatte er nicht schon jenen *surrealistischen Naturalismus* des objet trouvé offenbart, der 15 Jahre später Breton verwirrte, durch den sich der Maler André Masson plötzlich in die zweite Reihe verwiesen sah? Daß Werke, die vor der Entstehung der surrealistischen Bewegung geschrieben wurden, etwa Albert Roussels *Impressions d'Afrique* und *Nouvelles Impressions d'Afrique*, die phantastischen Architekturerefindungen von Paul Scheerbar oder Carl Einsteins rhythmisch ekstatischer Roman zuweilen anstelle der eher kargen literarischen Produkte aus den 20er Jahren genannt werden, ist nicht ungewöhnlich. Was an Phantastischem, Bizarrem, gegen akzeptierte Regeln des logisch Wirkenden, auch an Groteskem und Absurdem schon immer in der

Kunstproduktion vorhanden war und nach der Wende zum 20. Jahrhundert vermehrt auftrat, läßt sich dem Begriff surrealistisch unterordnen, selbst wenn, wie bei den Werken von Ives, die Wirklichkeit durch mystische Vorstellungen von der Natur transzendiert werden soll. Den Surrealismus unterscheidet jedoch vom Phantastischen sein kunstpolitischer Anspruch; daher gewann das Wort, das Guillaume Apollinaire schon 1917 für ein burleskes Drama verwendete, erst Bedeutung, als Breton ihm einen ideologischen Inhalt gab: Surrealismus, die Revolte der Innerlichkeit zur Lösung der Lebensprobleme. Die Techniken der Kunstproduktion aber waren nicht neu. Die freien Assoziationen der *écriture automatique* und die Traumprotokolle der Literaten hatten ihr Vorbild in der psychoanalytischen Praxis Sigmund Freuds. Collagen brachte nicht nur die Malerei, sondern auch die Musik schon vor dem 1. Weltkrieg hervor. Da die Werke von Ives weitgehend unbekannt waren, ist diese Behauptung, die Collage sei nichts Neues, kühn. Über ihre Richtigkeit könnte aber auch das Quodlibet der Ballszene am Schluß des 1. Aktes von Mozarts Oper *Don Giovanni* entscheiden. Collagen, die dem Vorgefundenen Raum gewähren konnten, produzierten die Surrealisten, nachdem die Erweiterung durch Trancen und automatisches Denken die höhere Wirklichkeit nicht glaubhaft zum Ausdruck gebracht hatte. Die Streifzüge durch die innere Welt wurden dabei durch Streifzüge über den Trödelmarkt ersetzt. Mit dem *objet trouvé* wird das Alltagsleben in den Dienst der Realität des Geistes gestellt. Der Zufall bleibt dennoch die Dimension, auf der sich einzig ein neuer Sinn enthüllen könnte. Daß das Collagieren heterogener Elemente wiederum nicht spezifisch für das surrealistische Denken ist, macht grundsätzlich die Abgrenzung von Verfremdungen unscharf. Und speziell im Bereich der Musik erschwerte die Differenzierung zwischen verschiedenen ästhetischen Prinzipien der Collage, die Einengung auf die gleiche Technik, nämlich das Fügen und Zusammenfügen bekannter Formen, Stile oder regelrecht der Griff nach dem Zitat. Um wirkungsvoll zu sein, ist die musikalische Collage an Materialien gebunden, die schon mit Bedeutung assoziiert sind. Krenek konnte deshalb das „Umfunktionieren“, wie er die Verfremdung nannte, durchaus als surrealistisch verbuchen, ebenso wie später, 1947, André Souris Kurt Weills *Dreigroschenoper* mit den Bemühungen der belgischen Surrealisten gleichsetzte. Strawinsky hat den Walzer in der *Geschichte vom Soldaten* lediglich subtiler montiert als Paul Magritte, der Bruder des Malers, der ihn in seine Vertonung *Marie Trombone Chapeau Buse* für Singstimme und Klavier quasi als *objet trouvé* einfügte. Magritte reihte Dreiklänge und Sextakkorde aneinander, g-moll, F-dur, e-moll, A-dur, in einem Stück, das mit Taktwechseln aufwartet, offensichtlich bewußt an manchen Stellen Quint- und Oktavparallelen einführt, das aber mit dem Beharren auf der Dreiklangstruktur, trotz gelockerter Bezüge, harmonisch konventionell anmutet. Höchstens an dem Gedicht des mit den Brüdern Magritte befreundeten Dichters Paul Colinet, das im Unterschied zur späteren Verwendung surrealistischer Texte durch Pierre Boulez in seiner Struktur nicht aufgelöst wurde, haftet jene Mischung von Verständlich-Unverständlichem, mit der die Surrealisten das Unverständliche verständlich machen wollten.

Die wahrscheinlich wichtigste surrealistische Technik, nämlich die Ablösung der Musik vom Klang und ihre Umdeutung zu einem Text, erprobte E. L. T. Mesens, der ursprünglich Gedichte und Songs schrieb, sich später vor allem der Malerei widmete. Er war kein Dilettant wie manch anderer surrealistischer Komponist. Ein 1921 auf einen Text von Philippe Soupault komponiertes Chanson mit einem leicht spritzigen *Parlando* stellt ein höchst kunstvolles subtiles Gebilde dar, dessen wohl überlegte Struktur Entsprechungen der Textzeilen schafft, dabei die Strophenform aber anders deutet, so daß der Schluß der ersten Strophe zum Anfang und variierten Ende der zweiten wird. Es ist möglich, diesem tonal einfachen in G-dur vorzutragenden Chanson eine interessante Analyse angedeihen zu lassen. Wiewohl der leichten Muse nacheifernd, ist es von einem Ideal kompositorischer Stimmigkeit durchwirkt, daß seine spätere, 1926 erfolgte Publikation erstaunt. Von 1922, nachdem Mesens zum ersten Mal mit den Pariser Surrealisten in Berührung gekommen war, stammt eine Art zweistimmiger Invention für Klavier, die mit diesem Kompositionsideal radikal bricht. Terzverschmelzungen und Reibungen von Sekunden und Tritonie wirken in den beiden im Violinschlüssel notierten Stimmen beliebig aneinander gereiht, am Schluß taucht unvermutet eine dritte Stimme zur Vervollständigung des Dreiklanges auf; solche Überraschungen erhöhen die Chance, daß das Verbot des Titels *Défense de pleurer* eingehalten wird. Überraschungen anderer Art bestimmen dieses Stück zum Lesen und nicht zum Hören. In dessen Mitte tauchen plötzlich wie aus einer anderen Realität in

einer Stimme zwei Takte lang Noten mit falsch angebrachten Hälsen auf, danach erfolgt ein Stimmentausch, der so unsinnig verkehrt wirkt, daß er dem Lesenden vollkommen die Augen verdreht. Hörbar ist dieser Wirrwarr nicht. Mit der „vervollständigten vollständigen Partitur“ von 1947 versetzte Mesens Musik dann regelrecht in eine andere Realität, nämlich in die Bildwelt. Die zwei Seiten enthalten neben gängigen Noten auch bewimpelte Quadratnoten, eine eingezeichnete Hand und aufgeklebte, ausgeschnittene Illustrationen von Instrumenten neben einigen mokanten Bemerkungen, die Mesens' Herkunft aus dem Dadaismus bekunden. Zu dem in die Bässe gerutschten Violinschlüssel ist vermerkt: „Wenn sich plötzlich der Komponist ärgert“. Klangvorstellungen sind in dieser musikalischen Grafik aber durchaus noch realisiert, teilweise symbolisch transformiert, durch verbale Anweisungen ersetzt. „Das Ganze endet mit einer Apotheose geschlagenen Holzes (Bois cassé)“, steht in den Noten. Ich möchte diese Collage deshalb nicht als dadaistische Spielerei abtun, weil sie vom Bemühen der Surrealisten geprägt ist, die Künste wechselseitig zu integrieren, die Grenzen zwischen den Kunstgattungen zu verwischen. Die Herkunft der Kunst aus der Phantasie bewiesen die Surrealisten mit synthetisierenden Verfahren, mit Mischformen von Verbalem und Visuellem; die Bildgeschichten von Max Ernst *La femme 100 têtes*, *Une semaine de bonté* können dafür einstehen. Solche Mischformen durchbrechen den Wirklichkeitsbezug; sie schaffen Surrealismus, der sich von einer Definition des Realismus, wie sie Roman Jakobson vorgeschlagen hat, als der Konzeption des Wahrscheinlichen, mit Sicherheit unterscheidet. Der Eindruck des Unwahrscheinlichen wird durch die Mischung sonst getrennter Kunstwirklichkeiten hervorgerufen. Die Bilder der surrealistischen Maler heben den Objektcharakter der gezeigten Gegenstände nicht durch die bloße Abstraktion auf, sondern er wird durch sprachliche und musikalische Äußerungen so verwandelt, daß sich die Bedeutung der Dinge verändert, so, als seien sie Symbole einer anderen Welt. Es ist auffallend, daß die surrealistischen Bildcollagen den zu lesenden Text intendieren und die Verwandlung in eine andere symbolische Realität, nämlich die der Musik, anstreben. Auffallend ist zumindest die Vorliebe für Noten in Bildern, in Joan Mirós Collage von 1930, in André Massons *Straßensängerin* von 1929. René Magritte hat vor allem in seiner frühen surrealistischen Phase, aber auch bei späteren Bildern immer und immer wieder mit Notenblättern, oft in einer Form, die an den Teil eines Instruments erinnert, die Realität der Bildobjekte umgedeutet. Mit „sichtbaren Liedern“ enthüllte Max Ernst das „Innerste der Sicht“. Beweist die Musik den symbolischen Gehalt des Bildes, so mag auch die Umwandlung einer Partitur zu einem Bild, das der klanglichen Realität enthoben erscheint, als legitime Form einer surrealistischen Komposition gelten.

Der Rangunterschied zwischen der surrealistischen Malerei und anderen Formen von Kunstäußerungen drängt sich jedoch nicht nur bei dem Vergleich mit der Musik auf. Die wunderschönen Collagen von Max Ernst „illustrierte“ Paul Elouard mit doch recht nichtssagenden Gedichten. Vielleicht hat der Surrealismus deshalb in der Malerei seinen endgültigsten Ausdruck gefunden, weil die Legierung von Wirklichkeit und Abstraktion mit Bildern adäquater gefaßt werden kann als mit sprachlichen oder musikalischen Mitteln. Auch konnten sich die restaurativ konkretisierenden Züge, die dieser idealistischen Revolte immer nachgesagt wurden, als gesteigerte Zusammenfassung gegenüber der abstrakten Malerei behaupten. Eine solche Zusammenfassung von Abstraktion und Konkrektion, die sich als konsequentes Fortschreiten doch innerhalb einer Kunstgattung legitimieren konnte, war weder für die Musik noch für die Dichtung möglich. Die Bilder der Surrealisten gewannen einen ungeheuren symbolischen Gehalt durch unwirkliche, abstrakte Elemente; aber sie blieben Bilder. Der Dichtung und vor allem der Musik drohte hingegen durch die Erweiterung ihrer Gattungsgrenzen der Verlust ihrer Realität, weil diese Erweiterung die Aufhebung in andere Kunstformen bedeutet hätte. An der Erfindung der Welt und ihrer Konkrektion in gefundenen, erfundenen Gegenständen beteiligten sich die namhaften Komponisten der 20er Jahre deshalb so selten, weil sie die weitgehende Preisgabe der klanglichen Konkrektion von Musik scheuten. Sie hätten sich Überflüssigkeit quitiert. Sie betrieben statt dessen vehement die Integration in das Tagesgeschäft des Lebens. Weniger die eingangs zitierten psychologischen Argumente über den unterschiedlichen Charakter menschlicher Vorstellungen beantworten die Frage, warum es keinen musikalischen Surrealismus gegeben hat. Denn es wäre verfehlt, Kunstäußerungen durch Psychologie zu begrenzen. Der tiefere Grund liegt wahrscheinlich darin, daß Musik, die ausschließlich als Symbol verstanden werden sollte, zum *cadavre exquis* par excellence geworden wäre.