»Musik macht einen fremd, obwohl ja alle dauernd Musik hören, der eine dies, der andre das, man kann sich ja kaum vor ihr retten, sie ertönt einfach überall, manchmal fast nur noch als Wummern von Bässen, und trotzdem: wenn man sie selbst erzeugt, die Musik, wird man dabei, auch für sich, gleichzeitig etwas Fremdes, nicht so fremd, wie die Komponisten es gewesen sind, aber doch, denn ihren Rufen folgt man schließlich, und wohin sie einen locken, das sollte man wissen, wenn man ordentlich geübt hat (o je!), aber wenn wir dort angelangt sind, dann bricht eben auf einmal dieser Boden unter uns ganz weg, wir sind selber ganz weg, und wir wissen, daß wir nicht mehr gemütlich unter uns sind, sondern daß das, was unter uns ist, sich bewegt – wie die Zeit. Keine Rettung.«

(Aus Elfriede Jelinek: Die Zeit flieht)

Ulrich West

Über das Fagott-Üben

oder: Wie Seelisches ein Bild entwickelt

»Ja wahrhaftig, wir werden zu Königen, zu Herren der Welt, wenn wir die Klänge anschwellen oder abnehmen lassen, die Rhythmen und Harmonien gegeneinander ausspielen; wir schaffen Wesen durch simple Betonung und vernichten sie durch gleichgültiges Verschleifen, wir erleben die wunderbarsten Abenteuer«, schreibt Dessoir 1906 und faßt damit zusammen, was die Motivation ist, ein Instrument zu erlernen oder sich aktiv musikalisch zu be(s)tätigen. Die Realität sieht allerdings anders aus. Wenn man ernsthaft ein Instrument erlernt, wird man sich wieder und wieder mit dem Üben der gleichen Werke beschäftigen müssen, spielt man Stunde um Stunde immer gleiche Tonabfolgen. An unendlichen Wiederholungen haben Erwachsene in der Regel aber nur wenig Spaß – denke man doch nur an die Geduldsproben, mit seinen Kindern immer wieder die gleichen Spiele in möglichst gleicher Abfolge spielen zu müssen. So stellt sich die Frage, wieso sich dennoch sehr viele Menschen freiwillig und oft auch gerne den Erfahrungen aussetzen, was sich beim Einüben eines Musikstückes abspielt und wie Musiker es schaffen, das Zuviel an Wiederholungen erträglich zu gestalten.

Um diese Frage zu erhellen wurden im Jahr 1991 fünfzehn Musikstudentinnen und -studenten dazu befragt, was sich im seelischen Erleben beim Einüben eines Fagott-Werkes, der »Sarabande et Cortège« von Henri Dutillieux, ereignet.

Entwickeln und Verlieren von Vorstellungen

Beim ersten Spielen herrscht ein ungeduldiger Gestaltungsdrang. Man möchte, daß das Stück sofort anhörenswert und so wie man es sich vorstellt, erklingt. Es wird der Versuch unternommen, das ganze Stück in einer Art Schnelleroberung in den Griff zu kriegen und der Charakter des Stücks soll sofort getroffen werden. Die Klangvorstellungen von dem Stück sind mit dem sicheren Gefühl verbunden, daß man sie »hat« und nur noch umzusetzen braucht. Beim Spielen stellt sich dann aber schnell heraus, daß sich der Charakter des Stücks nicht umsetzen läßt und die Vorstellungen vom Klang gerade im Üben wieder unfaßbar werden und sich verlieren. In der Meinung lediglich die Klangvorstellungen realisieren zu müssen geht man ans Werk. Während man das versucht merkt man, wie diffus diese Vorstellung ist und dabei wird die Klangvorstellung immer diffuser. Das Seelische gerät in eine Klemme: Ohne eine Vorstellung zu haben, wie es klingen soll, kann man nicht arbeiten, ohne an dem Stück zu arbeiten, kann sich andererseits aber gar keine eigene Klangvorstellung entwickeln.

Eine Lösung findet sich, indem man das Stück »durchfingert«, egal was da gepfuscht ist und was nicht. Dadurch bekommt man das Gefühl vom »logischen« Aufbau des Stücks und glaubt ein geheimes Maß für die »richtige Interpretation« des Stückes, zumindest aber einen ersten Überblick zu finden. Seelisch ereignet sich statt des nüchternen Einpaukens von Noten vielmehr ein Ringen um das Entwickeln- und Wiederholen-Können von Unfaßbarem.

Was sich nicht wiederholen läßt, bleibt nur Schall und Rauch und das Spiel ist beherrscht davon, eine Art vierte Dimension, die scheinbar nichts als Ton ist, auszudrücken. Aber erst dadurch, daß am Stück etwas wiederholbar wird, bekommt das Fagott-Spielen einen gegenständlichen Charakter, man bekommt das Stück (besser) in den Griff – oder in die Finger. Es entfaltet sich ein Prozeß, in dem man wiederholt entwerfen, verwerfen, anpassen, sich hinein vertiefen, neu entwerfen ... muß. Das Suchen, Finden, Verlieren und Wiedergewinnen von Vorstellungen ist die Bewegung, die sich durch den gesamten Prozeß zieht. Das Seelische ist gleichsam auf der Suche nach einem Bild, über das sich der Ausdruckswunsch immer wieder heranholen und umsetzen läßt.

Freiheiten und Forderungen

Dem gescheiterten Versuch der Schnelleroberung folgt eine Phase des Herumstocherns und Ausprobierens. Es kommt zu einer Ausweitung im

Experimentieren, das immer weitere Kreise ziehen kann, bis hin daß man sich bei ganz eigenen melodischen Experimenten wiederfindet. Die Musiker kämpfen auf ganzer Front, es wird planlos und exzessiv herumprobiert, was geht und was nicht. Bestimmte Momente treibt man ins Extrem, spielt vorwärts und rückwärts, probiert Gebundenes im Staccato und umgekehrt. Es entwickelt sich eine Art Entdeckungsreise, eine Knobelarbeit, ein Herumtüfteln, ein Rätseln oder Puzzeln das einen ganz eigenen Spaß beim Üben bereitet. Die Freiheiten, die man so zu entwickeln glaubt, werden genossen und ebenso die Erfahrung, was sich alles aus einem Stück machen läßt.

Das geht aber nur so lange, bis die eigenen Vorstellungen und die Vorgaben vom Stück auseinander zu fallen drohen. Das Experimentieren wird manchmal so weit getrieben, daß es unerträglich wird oder man sich nicht mehr für eine Interpretation entscheiden kann. Die Linie, der Bogen oder der rote Faden des Stückes kann zwischenzeitlich gänzlich verloren gehen. Man kann sich in die Kleinarbeit derart hineinsteigern, daß bestimmte Stellen, die ohne Üben ohne weiteres spielbar wären, plötzlich als ein unüberwindbares Problem erscheinen. Der ganze Einübe-Prozeß führt zunächst zur Auflösung des ersehnten großen Zusammenhangs und findet seinen Halt erst wieder in den Forderungen und Möglichkeiten des Werkes, daß gerade einstudiert wird.

Diese Dimension des Übens schafft aber einen Druck von der anderen Seite her. Es wird als unangenehm empfunden, sich den Anforderungen des Stückes fügen zu müssen. Es wird ein Zwang erlebt, der die eigene Gestaltungsfreiheit immer wieder begrenzt. Man muß sich Stellen im Stück zuwenden, mit denen man im Grunde nichts anzufangen weiß. Dennoch sind es gerade die Einengungen des Werkes und die Eigenschaften des Instruments, die den Gestaltungsdrang fördern und ihm eine Richtung geben können.

Das Fagott selber wird zu einem unpraktischen Instrument, das watschelig, starr, schwerfällig, hölzern und klotzig ist. Urtöne und Hupgeräusche, die man anfangs damit produziert hat, werden Stück für Stück kultiviert um wenigstens den clownartigen, scheelen, verschmitzten und tragikomischen Charakter des Instruments hervorzuheben.

Die einzelnen musikalischen Werke werden zum Anlaß genommen, »Gedanken« von jemand anderem ganz persönlich auszudrücken. Es setzt sich ein Übergang ins Werk zwischen dem »Alles ist möglich« und einem entschiedenen »So und nicht anders muß es sein«. Die Spannung im Wiederholen läßt sich beim Üben nur so lange erhalten, so lange sich dieser Übergang erhalten läßt.

Kontrolle und Unberechenbares

Der musikalische Ausdruck stellt sich nicht ein, ohne daß andere Arbeitsschritte zwischengeschaltet werden. Es kommt zu einer Vereinzelung auf rein technische Probleme und damit zur Ausarbeitung der vagen Vorstellungen. Das Stück wird gleichsam zerhackt und es werden nur noch die Stellen beachtet, mit denen man Schwierigkeiten hatte. Diese »Neurosenstellen« werden verflucht, weil man da zwangsläufig immer wieder hinkommt und auf diese fixiert ist. Diese werden zu den »wesentlichen« Stellen, der Prüfung für das ganze Spiel. Zugespitzt kann das bis zu einem Riesenaufwand für einen einzigen Ton sein – beispielsweise sich extra einen besonderen S-Bogen zu kaufen, um die höchsten Töne besser intonieren zu können, eine Anschaffung von mehreren hundert Euro für einen Ton ... Der Wunsch nach absoluter Beherrschung soll in Stress-Situationen wie einem Konzert Sicherheit geben, aber gerade da bleibt immer wieder eine Ungewißheit. Das Gefühl, daß plötzlich und unberechenbar immer wieder alles entgleiten kann, führt zu der eigenen Forderung nach einem umfassenden und die Gestalt organisierenden Bildes. Dieses soll verhindern, daß ein einziger Verspieler fatale Folgen beim Auftritt haben kann.

Einerseits wollen die Musiker totale Berechenbarkeit und Kontrolle, dann verliert sich aber der Reiz des Musizierens. Paradoxer Weise lebt das Fagottspielen gerade von der momentanen Verfassung. Erst dann haben die Musiker das Gefühl, einen Blick in das eigene Innere zu ermöglichen und Gefühle offen zu legen. Das birgt aber gerade die Gefahr, daß die Musik nicht mehr klingt, wenn man z.B. deprimiert ist. Die Musiker lösen sich gleichsam im Klang des Fagotts auf. Der Auftritt ist der Punkt, auf den alles hinzielt und an dem es sich erweist, ob man den Zuhörer in seinen Bann ziehen kann. Lebensbedrohliche Gefühle kommen hoch, als würde man vielleicht sterben müssen, wenn man sich verspielt. Verspieler werden im Konzert wie ein Unfall erlebt, bei dem alles rasend schnell geht. Die perfekte technische Beherrschung soll diese lebensbedrohlichen Gefahren eindämmen. Man ist geneigt zu glauben, es ginge beim Musizieren auf diesem Hintergrund darum, Unberechenbares zu vermeiden und absolute Kontrolle über jeden einzelnen Ton zu gewinnen. Der Reiz des »Musikalisch Schönen« liegt aber gerade darin, diese Spannung nicht aufzulösen, sondern zu erhalten bzw. immer mehr zu steigern. »Wenn man auf Sicherheit spielt, spricht es nicht an. Dann spiele ich ein Material runter, ich könnte dann genauso gut weg hören. Ich hab ja was zu sagen. Das kann ich aber nur, wenn ich mich einbringe und nicht nur einen Text 'runterspiele. Dann hab ich die Sache aber nicht mehr so in der Hand. Ich kann auch nicht sagen, wieso.«

Die Möglichkeit, alltägliche Erfahrungen durch das Musizieren überschreiten zu können, ist verlockend. Das geht weit über Tonproduktionen hinaus. Man wünscht sich oft, ein Stück genau im Griff zu haben, aber Musik entsteht erst, wenn man sich die Möglichkeit gibt, jemand ganz anderes sein zu können. Man erlebt gleichsam einen Bildwechsel wie beim Schauspiel, bis hin zu dem Gefühl, das ist jetzt ein ganz anderer Mensch, der das Stück spielt. Das Fagott-Spiel ermöglicht das Überschreiten von Erfahrungen mit einem »Stück Holz«: Es wird versucht, die materialen Qualitäten dieses besonderen Stück Holz zu steigern. Grenzen werden erlebt, weil das Fagott reine Begeisterung oder feurige Leidenschaft gar nicht ausdrücken kann. Dennoch versucht man die unterschiedlichen und bizarren Klänge des Instruments bis an seine Grenze auszureizen. Die Einübung verwandelt die Spieler zunehmend in die Qualitäten seines Instruments.

Das Fagott und die Spieler werden ein Gespann und es wird unklar, wer eigentlich wen beeinflußt. Hat man das Instrument gewählt, weil damit bestimmte Eigenschaften verbunden wurden oder hatte das Spielen des Instruments Einfluß auf die Persönlichkeitsbildung, weil es von Anderen in einer bestimmten Art und Weise angesehen wird? Ein komplettes mit dem Fagott verbundenen Bild reguliert das Spielen, durch das andererseits erst das komplette Bild herauskristallisiert wird. Das Fagott-Üben ist eine unendende Verwandlung in ein Bild, das nie wirklich erreichbar sein soll, sondern nur durch Annäherungen anklingt. Einerseits wird danach gestrebt ein Bild zu fassen, zugleich wird aber gerade das vermieden, denn dann wäre man außerhalb der »Musikalität«. Der Reiz liegt darin, daß man »Es« nie hat. Musik ist nicht wirklich da, sondern immer schon wieder weg, sobald sie erklungen ist. Sie ist ständig neue Herausforderung, hat mit dem Jetzt-Dasein zu tun und entspricht aus diesem Gefühl heraus genau dem Leben: »Du kannst nichts festhalten. Du kannst dich nur immer wieder einlassen auf das Abenteuer.«

Wendet man die Geschichten, die die Musiker zum Einüben des Fagott-Werkes zunächst erzählen und betrachtet die Einübe-Prozesse aus einer anderen Perspektive, ergeben sich weitere Hinweise, wie das scheinbar eintönige Wiederholen von immer gleichen Abläufen bereits vor dem Auftritt zu einem spannend-bewegenden Ereignis wird.

Musikalisches und Darüber-Hinaus

Das erste Verhältnis, daß sich quer durch den Einübe-Prozeß zieht, ist zentriert um die Bindung an das musikalische Material und der Möglichkeit, über »Tonproduktionen« hinaus mehr anklingen zu lassen. Der Prozeß dreht sich um das Verhältnis »geschlossen – offen«.

Die Einübung ist an das Notenmaterial gebunden. Vor jeder Ausgestaltung des Stücks müssen die Töne voll drauf sein. Die schweren Griffverbindungen müssen herausgenommen und Ton für Ton einstudiert werden, bis jede Stell technisch perfekt beherrscht ist. Das schwächste Glied in der Kette entscheidet, ob man in einem Fluß durchspielen kann, oder ob sich Aussetzer und Brüche einstellen und man eventuell völlig »rausfliegt«. Diese Arbeit an den Tönen muß ständig wiederholt werden, damit man die technisch schweren Stellen in den Griff bekommen kann. Man bereitet sich auf festgelegte Abläufe vor, verinnerlicht diese und wird damit Teil dieses festgelegten Ordnungssystems. Es kommt zu einem Schwelgen in den rein musikalischen Formen und wenn man über den Noten stehen kann und den Überblick hat, genießt man die musikalische Linie.

Darüber hinaus befriedigt, daß beim Musizieren mehr als nur Töne anklingen. Man schmilzt mit dem Fagott und dem Klavier zu einem Klangkörper zusammen. Das Verschmelzen wird zum Teil mit einem Gefühl von Kribbeln und Zufriedenheit begleitet oder man bekommt an besonders innigen Stellen eine Gänsehaut. Das Instrument und das Spielen werden hautnah gespürt: Man nimmt das Fagott in den Arm und das Mundstück ist direkt in der Mundöffnung drin und wird mit der Zunge angestoßen. Diese körperliche Erregung wird meist als ausgesprochen angenehm empfunden, manchmal aber auch genau im Gegenteil so unangenehm, daß man sich überwinden muß, überhaupt auf dem Instrument zu spielen – besonders wenn zuvor ein Anderer das Mundstück gebraucht hatte.

Man steigert sich beim Spiel in eine Art Ekstase, wenn man sich traut, sich ganz loszulassen und in den Grenzbereich hinein zu bewegen. Außermusikalische Bilder werden wichtig um die Loslösung vom Notenmaterial zu ermöglichen, sehr häufig werden Landschaftsbilder erlebt. Diese Phantasien, die über das Musikalische hinaus gehen, werden als der tiefere Sinn, der in den Noten verborgen ist, beschrieben, als seien die Töne nur der Weg zu anderen Zielen. »Wenn man immer in der Materie bleibt, dann ist es auch irgendwie uninteressant. Bei einem Bild guckt man sich ja auch nicht nur die Farben an, sondern auch was dahinter steckt.«

Urlaute und Kultivierung

In einem zweiten Verhältnis wird das Fagottspielen als die Kultivierung und ständige Verfeinerung von den ersten Erfahrungen mit dem Instrument erlebt. Es geht um das Verhältnis banal – entwickelt.

Der Klang des Instruments weckt Stimmungen, die aus dem Bauch herauskommen. Es geht beim Üben des Fagotts speziell um die Ästhetisierung eines solchen »Bauchgrummelns«. Anfangs ist der Klang, weil sich der richtige »Ansatz« erst später entwickelt, wenig klangschön, der Ton ist unsauber, unvollkommen, starr, dunkel, näselnd und brodelt in der Tiefe herum. Die Töne erinnern an Urlaute, Huptöne, Nebelhorn, Dampfer oder Schiffssirenen. Assoziationen zum röhrenden Hirsch werden geweckt und der Klang ist robust, stämmig, deftig, martialisch, bollerig, brummig und manchmal sogar zum Fürchten.

Mit den ersten Tonproduktionen haben sich Fagottisten zumeist lächerlich gemacht, was als außerordentlich peinlich in Erinnerung geblieben ist. Polterstellen in den Fagott-Werken, werden ganz besonders verfeinert, um möglichst auszuschließen, daß wieder eine »Hamburger-Hafen-Atmosphäre« entsteht. Diese urtümliche Seite des Fagotts hat aber auch seinen ganz besonderen Reiz. Es wird genossen, exzessiv in das Instrument zu röhren, aus dem Bauch heraus zu spielen, richtig in das Instrument »reinzurotzen« und die unkultivierten Klänge aus dem Fagott herauszuholen. Spaß macht es, Zuhörer, die etwas Schönes und Edles erwarten, mit dem sonderbaren Klang zu erschrecken.

Auf der anderen Seite geht es gerade darum, diese urtümlichen Bauchgeräusche extrem zu verfeinern und möglichst angenehm zu formen. An der stundenlangen Verfeinerung des äußerst empfindlichen Doppelrohrblatts (»Mundstück«) wird dies besonders deutlich. An diesem kleinsten Teil des Fagotts glaubt man, daß es sich entscheidet, ob das Instrument dumpf oder kultiviert erklingt. Hieran wird die gesamte Dramatik des Einübens am kleinsten Detail festgemacht: eine Kleinigkeit kann es schaffen, alles was am Stück ausgefeilt wurde, kaputt zu machen – z. B. die leidigen »Knurgser« in einer kantablen Melodie. Es sollen vor allem die lyrischen, eleganten, elegischen Qualitäten herausgearbeitet werden. Damit entwickeln die Fagottisten für sich und die Zuhörer ein ganz besonders Erleben, das sich auch immer wieder deutlich abhebt vom Spielen anderer Instrumente. »Da spielst Du eine schöne kantable Melodie und kannst auf jedem Ton ein Vibrato drauf machen. Das ist für mich persönlich eine Art Glücksgefühl.«

Ein Bildprogramm in Entwicklung

Einübeprozesse beim Musizieren zeichnen sich dadurch aus, daß man ständig einem greifbaren Bild hinterher ist, daß sich aber nie endgültig fassen läßt. Die »Stücke« sind gleichsam Teile eines »Puzzles«, über die die Einübung in ein Instrument transportiert wird. Der Abschluß eines Stückes stellt eine vorläufige Annäherung an ein unerreichbares Ideal dar. Der Kunstgriff des Seelischen, durch den die Wiederholungen immer spannend bleiben, ist, daß das Bild, welches man »haben« möchte, nie »fertig« ist, mit anderen Worten: daß in der Endfassung eines jeden Stückes vorgestaltliche Qualitäten erhalten bleiben. Das Musizieren ist somit weniger durch eine Perfektionierung einer Fingerfertigkeit motiviert, als vielmehr dadurch, daß in der musikalischen Ausdrucksbildung eine »ungeschlossene Geschlossenheit« angestrebt wird. Musik lebt durch Anspielungen und vermeidet verbindliche Festlegungen.

Mit jedem Abschuß eines Musikwerkes entwickelt sich ein Bild im doppelten Sinne. Für das Instrument Fagott lassen sich die Umrisse des ständig in Entwicklung gehaltenen Bildprogramms rekonstruieren. Dem Klang des Instrumentes werden durch den Wunsch nach Wiederholbarkeit und Ausgestaltung hörbare, »faßbare« und »sichtbare« Qualitäten zu eigen. Die Melodien gewinnen einen gegenständlichen Charakter, weil sich bestimmte Klangeigenschaften in spielerischer Form wieder-holen lassen.

Die Qualitäten des Fagotts – wie Starre, Klotzigkeit, Hölzernes, Knochiges, Watscheliges, Unpraktisches, Ungerades, Unsauberes, Unordentliches, »allzu Menschliches«, Beständiges, Tragikomisches etc. sind Explikationen eines Bildes, das von allen Fagottisten angesprochen wurde: der »Großvater«, der in Prokowjeffs »Peter und der Wolf« vom Fagott dargestellt wird. Dieses Bild wird im Übrigen auch von vielen musikalischen »Laien« mit dem Fagott in Verbindung gebracht. Aber die Musik verliert ihren Reiz, wenn sie sich auf ein bestimmtes Bild festlegen ließe, so daß dieses Bild bisweilen sogar ausdrücklich abgelehnt werden muß.

Spannend bleibt das Üben und Musizieren, indem dieses Bildprogramm in Entwicklung – und damit in ständiger Veränderung – gehalten wird. Die Einübung dient zu einem Teil dazu, dieses Bildprogramm zu entwickeln, zugleich wird mit jedem Stück das Bild weiter ausgestaltet, variiert, differenziert und weiterentwickelt. Die ständigen Wiederholungen beim Üben werden erträglicher, daß man dem Bildprogramm »Großvater in Entwicklung« ständig auf der Spur ist, es aber nur in »Stücken« zu fassen bekommt und mit jedem Stück aus der Fagott-Literatur eine neue Färbung geben kann.

Musikalische Einübe-Prozesse kosten aus, im Vor-Bildlichen oder Vor-Gestaltlichen verharren zu können. Sie nutzen aus, daß im Seelischen nie

etwas »fertig« ist und daß sich ein Etwas-Werden ständig weiter ausspinnen, umwandeln, entwickeln und verwickeln kann. Die Verwandlungsmöglichkeiten werden beim Musizieren so weit auf die Spitze getrieben, wie es eben geht. Darin liegt der Reiz und die Motivation beim Üben. Eine endgültige Festlegung wird vermieden, denn sobald man dem Geschehen einen »endgültigen Namen« geben würde, wäre das Spiel aus.

In dieser Hinsicht birgt das Ergebnis der Untersuchung eine Gefahr, wenn man den »Großvater« gegenüber der »Entwicklung« hervorhebt. Es geht beim Fagottspielen natürlich weniger darum, tatsächlich oder in der Phantasie ein Großvater zu werden, sondern ein solches »Vor-Bild« ständig in Entwicklung zu halten. Umgekehrt gilt zugleich aber auch, daß ohne die klare Ausrichtung auf dieses Bild die musikalische Einübung haltlos und beliebig wird. Das der Untersuchung zu Grunde gelegte Werk von DUTELLIEUX fand bei allen Interviewten Gefallen, weil es alte und gewohnte (Klang-)Vorstellungen erhält, zugleich aber auch Veränderungen in neue und ungewohnte (Griff-)Verbindungen eröffnet – Großvater in Entwicklung.

Vom Bildprogramm her lassen sich auch die Bewegungen, in die man beim Einüben kommt, besser verstehen. Die Fagottisten sind bei jedem neuen Stück davon überzeugt, daß sie bereits eine Vorstellung vom Klang-Werk haben, die sich durch das Erlernen der bisher einstudierten Stücke entwickelt hat. Im Verlauf jeder neuen Einübung tritt heraus, daß diese Vorstellung durch das Üben erst wieder neu entwickelt werden müssen/können. Der Gestaltungs-Prozeß muß sich eine neue Ausdrucks-Form schaffen. Die doppelte Bedeutung der Wortes »Entwicklung« gibt diesem Paradox Ausdruck: Entwicklung und Weiterentwicklung des Bildes zugleich. Wo das Bildprogramm verblaßt – z.B. beim Üben von Tonleitern oder Etüden – oder wenn es zu »Bildstörungen« kommt – z.B. wenn man sich vehement gegen die Assoziationen, die mit den Klangeigenschaften des Fagotts verbunden sind, wehrt – stellt sich die Motivation für das Fagottspielen überhaupt in Frage.

SCHLUSS: ÜBEN UND DARÜBER-HINAUS

Als die Untersuchung durchgeführt wurde, war Henrie DUTILLIEUX ein eher unbekannter Komponist. Mittlerweile gilt er als einer der bedeutsamsten zeitgenössischen Komponisten. 2005 strahlte der Fernsehsender ARTE eine Sendung über ihn aus mit dem Titel: »Henrie Dutillieux – ein Ausnahmekomponist«. Ich möchte zum Schluß Henrie DUTILLIEUX mit einigen Zitaten aus dieser Sendung anfügen, die aus dem Schaffen und Erleben des Komponisten die Ergebnisse der Untersuchung bestätigen.

»Wenn ich ein neues Werk beginne, mache ich oftmals eine Skizze mit der Feder. Eine Skizze, die in etwa meine Vorstellung wiedergeben soll, die ich von einer musikalischen Form oder von einer bestimmten Passage habe. Diesen Entwurf lege ich neben das, was ich bisher schon ausgearbeitet habe und irgendwann verwende ich ihn. Oft erinnert das an eine Zeichnung. [...] Diese Skizzen sind für mich sehr wichtig und viele [...] Musiker sahen das genauso. Ich denke da an Strawinsky. Ich glaube, er sagte einmal: ›Ein Komponist sei zuerst einmal ein Kaligraph‹.«

»Im Allgemeinen möchte man ja eine – ich würde sagen – abstrakte Musik schreiben, die losgelöst ist von jeglichem Bezug. Aber das gelingt nicht unbedingt. Und mir passiert es häufig, daß Emotionen von einem äußeren Element hervorgerufen werden.« »Deshalb versuchen wir uns immer von den klassischen Formen, den vorgefertigten Strukturen, loszulösen.«

Literatur

Dessoir, M. (1906): Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt. Stuttgart

»Musik ist ja auch eine Art des Sprechens. Sie spricht nicht mit Wörtern, sie spricht in Bildern, die jeder von uns nach eigenem Gutdünken in sich erzeugt – und der einzige Zugang zum Inneren der Musik liegt darin, herauszufinden, in wieviel Varianten man die gleiche Phrase sprechen kann.«

(Isaak Stern)