

Inhalt

Eröffnung von Dirk Baecker und Elmar Lampson	7
Innerlich zu »singen« – ein Vorwort	13
<i>Friedrich Hölderlin: Diotima</i>	
Diotima – eine Miniatur	21
<i>Luigi Nono: Skizzen</i>	
<i>Fragmente – Stille, An Diotima</i>	
»Fragmente – Stille, An Diotima« – Betrachtung eines Streichquartetts	35
<i>Friedrich Hölderlin: Wenn aus der Ferne ...</i>	
»Wenn aus der Ferne ...« – Hörbarkeit eines Briefromans	77
<i>Friedrich Hölderlin: Hyperion an Bellarmin</i>	
Polyphone Stimmräume	125
<i>Luigi Nono: Fermatenskala aus dem Vorwort</i>	
<i>Fragmente – Stille, An Diotima</i>	
»So dacht' ich. Nächstens mehr.« – eine Reprise	153
<i>Diotima / Fragmente – Stille, An Diotima</i>	
Epilog	169
Anmerkungen	177
Literatur	187

Eröffnung von Dirk Baecker und Elmar Lampson

Kunst und Wissenschaft teilen gegenwärtig – und wieder einmal – eine seltsame Faszination: Wie kann man einen Gegenstand lesbar machen, so scheinen beide zu fragen, ohne ihn interpretieren zu müssen? Wie kann man seine Struktur sichtbar machen, ohne ihm einen Sinn zuzuweisen, an dem wieder nur ein Beobachter kenntlich wird, der ohne einen Sinn nicht auskommt? Wenn die Theorie darauf verweist, dass schon die Frage falsch gestellt ist, weil evidenterweise das eine, die Lektüre, das andere, die Interpretation, sowieso ausschließt, macht sie es sich zu einfach, weil sie zwischen Struktur und Sinn einen Graben zieht, der möglicherweise so eindeutig nicht existiert. Denn die Frage gewinnt erst daraus ihr ganzes Gewicht, dass sie den Verdacht hegt, weder die Struktur ohne den Sinn noch die Lektüre ohne die Interpretation bekommen zu können.

Kunst und Wissenschaft zeigen sich in einigen ihrer Unternehmungen gleichermaßen fasziniert von der Möglichkeit, dass in der Struktur ein Sinn liegt, den keine Interpretation bisher zu erreichen wusste, so dass sich auch und gerade in der reinen Lektüre ein Beobachter zu erkennen gibt, der von sich selbst bisher kaum etwas wusste. Wir reden hier von einer beunruhigenden Konsequenz der aus der Gehirnforschung und dem Computerbau entstandenen Kognitionswissenschaften, die sich gezwungen sehen, zwischen Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation schärfere Grenzen zu ziehen, als es jeder Idee eines seiner Ästhetik verpflichteten und der Welt beobachtend gegenüberstehenden Menschen gut tun kann. Diese Konsequenz liegt darin, dass Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation ihre jeweils eigene Operationslogik aufweisen, und denen zunächst einmal nichts garantiert, dass sie sich auf so etwas wie eine gemeinsame Welt beziehen können.

Man kann gegenwärtig nur als umstritten bezeichnen, was jeweils unter »Gehirn«, »Bewusstsein« und »Kommunikation« zu verstehen ist. Aber im Großen und Ganzen, das es schon lange nicht mehr gibt,

scheint eine gegenwärtig zwischen Neurophysiologen, Psychologen und Soziologen halbwegs konsensfähige Auffassung darin zu bestehen, unter einem »Gehirn« das zentrale Nervensystem eines Organismus zu verstehen, unter einem »Bewusstsein« die Wahrnehmungsfähigkeit und Vorstellungskraft eines zunächst nichtsprachlich verfassten psychischen Systems und unter »Kommunikation« Beziehungen zwischen unabhängigen Lebewesen, die als diese Beziehungen einer eigenen Logik der Anschlussfähigkeit, des Weiterkommunizierens und einem eigenen Gedächtnis folgen. Das Gehirn koppelt die Sensorik und Motorik eines Organismus auf eine Art und Weise, die das Bewusstsein nur voraussetzen kann, das währenddessen damit beschäftigt ist, die Zustände dieses Organismus im Verhältnis vor allem zu seiner sozialen Umwelt so zu überwachen, dass die Chance, an Kommunikation teilnehmen zu können, eher wächst als sinkt. Und die Kommunikation ist damit beschäftigt, die Anforderungen der Koordination der unabhängig voneinander agierenden Organismen so zu bewältigen, dass die Bedingung einer hinreichenden Attraktion und Faszination des Bewusstseins dieser Organismen dauerhaft nicht allzu sehr verletzt wird.

Das Kunstwerk, jedes Kunstwerk, das bildende oder literarische ebenso wie das musikalische oder theatralische, wird in dieser Konstellation zu einem Phänomen, das letztlich nur als Experiment zu verstehen ist. Was geschieht in einem Bewusstsein, wenn ein Text gelesen, ein Musikstück gespielt, ein Bild betrachtet wird? Und was geschieht in einem Kunstwerk, das davon, was in diesem lesenden, hörenden oder betrachtenden Bewusstsein geschieht, nichts wissen kann und das gerade deswegen keine andere Chance hat, als zu versuchen, Anregungen zu geben, die es ihm erlauben, das Bewusstsein, indem es frei ist, in seinen Bann zu ziehen? Wie erreicht die Neurophysiologie der Verarbeitung von Sinneseindrücken das eigene Bewusstsein von diesen Eindrücken? Wie schafft es die Kommunikation, das heißt das Lesen, Spielen, Zeigen des Kunstwerks, ein Bewusstsein so in seinen Bann zu ziehen, dass es der eigenen Neurophysiologie, der Verarbeitung der so disparaten wie arbiträren Sinneseindrücke, eine Chance gibt, die als Kunstbetrachtung akzeptiert werden kann? Und, nicht zuletzt, wie unterscheidet ein Betrachter eines Kunstwerks sein eigenes Betrachten des Kunstwerks von der Kommunikation, an der er dadurch teilnimmt, ja, die er dadurch erst zum Abschluss bringt?

Angesichts so seltsamer Fragen erscheint es wesentlich attraktiver, den Menschen der Natur gegenüberzustellen und der Kunst die Aufgabe der Mimesis dieser Natur, ergänzt durch die Natur der Gesellschaft, die Natur der Gehirne, vielleicht sogar der Natur des Bewusstseins zuzuweisen. Die Kunst gibt uns dort ein Bild der Welt, so lautet die nicht von der Hand zu weisende Hoffnung, wo diese Welt sich freiwillig nicht selber darstellt oder nicht lange genug stillhält, zu flüchtig oder auch zu überwältigend ist, um gesehen und genossen zu werden. Vielleicht wäre die Wissenschaft mit dieser Konzeption auch wieder zu beruhigen, wenn ihr die Kunst nicht gerade hier einen Strich durch die Rechnung machen würde. Wenn die Wissenschaft es nicht wissen will und kann, weil die Komplexität der Phänomene sie überfordert, beruhigt die Kunst sich noch lange nicht. Mit feinsten Seziermessern, zuweilen auch mit grobem Klotz, arbeitet sie in den Zwischenräumen von Kommunikation, Bewusstsein und Gehirn, um herauszufinden, wer welchen Anteil woran hat. Wie kommt ein Sinneseindruck zustande? Wie löst man ein Bewusstsein aus seiner Attraktion durch eine Kommunikation, die ihm zuweilen keine Chance gibt? Wie kann man der Kommunikation die Art und Weise zugänglich machen, mit der ein Bewusstsein mit zweifelhaftem Erfolg seinem Gehirn dessen Sinneseindrücke zu diktieren versucht? Drei Wahrheiten werden hier miteinander konfrontiert, die Wahrheit des Gehirns, des Bewusstseins und der Kommunikation, und dies nicht, um sie allesamt der Täuschung zu überführen, sondern des Gemachtseins, der Konstruktion, der fabrizierenden Operation. Jedes Kunstwerk stellt die Frage, welchen Beitrag es dazu leistet, dass es von Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation je unterschiedlich zum Kunstwerk gemacht wird.

Ingrid Allwardts Buch über die Stimme Diotimas beschäftigt sich mit diesen Fragen. Sie fragt nach der Struktur vor dem Sinn, nach der Lektüre vor der Interpretation. Und sie tut dies im genauen Bewusstsein einer wissenschaftlichen Fragestellung, ohne deswegen dieser Wissenschaft mehr als einen minimalen Raum zu geben. Ihr Weg ist ein anderer, der sich allerdings nur vor dem Hintergrund des sich durchsetzenden kognitionswissenschaftlichen Interesses begründen lässt, so sehr sich ihre Studie im Horizont des Interesses an Luigi Nono und Friedrich Hölderlin auch ohne jeden Bezug auf diese Wissenschaft lesen lässt. Ingrid Allwardt hat es mit dem Glücksfall zu tun, dass

ein Kunstwerk sich mit einem anderen Kunstwerk beschäftigt, Luigi Nonos Streichquartett »Fragmente, Stille – An Diotima« aus dem Jahr 1980 mit Friedrich Hölderlins Briefroman »Hyperion oder der Eremit in Griechenland« aus dem Jahr 1799. Sie kann der Frage nachgehen, wie das Streichquartett den Briefroman analysiert und sich umgekehrt von diesem analysieren lässt, ohne in die Gefahr zu geraten, sich zu schnell vom Sinn des Ganzen den Blick auf die Kunstwerke selber verstellen zu lassen. Ja, sie kann es sogar riskieren, mit dem Sinn des Ganzen, der Frage nach der Stimme, zu spielen, weil sie sich darauf verlassen kann, dass ihre Lektüre des Streichquartetts nicht nur auf eine Bestätigung dieser Interpretation, sondern zugleich auf vieles andere, darunter auch die Widerlegung dieser Interpretation hinausläuft. Das Streichquartett ist in genau der Hinsicht genau, dass es sich selbst als Deutung des Briefromans nicht preisgibt, während es gleichzeitig dessen präzisester Kommentar ist.

Der Unterschied von Musik und Text wird dazu genutzt, zu zeigen, dass es diesen Unterschied an einer systematisch wichtigen Stelle nicht gibt. Hölderlin zeigt dies, wenn er von der Stimme – schreibt. Nono zeigt dies, wenn er die Abwesenheit der Stimme – klingen lässt. Und Allwardt zeigt dies, indem sie die Partituren übereinander legt und nachweist, dass das Wissen um die tote Geliebte alles und nichts erklärt. In die Differenz von Musik und Text kann sich die wissenschaftliche Nachfrage eintragen, ohne ihre Theorie lautstark vor sich her tragen zu müssen, ja sogar ohne von ihrer Theorie selber etwas wissen zu müssen. Im Fall der vorliegenden Studie ist die ganze Theorie bereits in der Musik des Wahrnehmungsforschers Nono und in der Literatur des Systemphilosophen Hölderlin enthalten – die beide ihre guten Gründe hatten, es nicht bei der Forschung und nicht bei der Philosophie bewenden zu lassen.

Mit anderen Worten, der Gegenstand verrät sich hier selber bis zu jenem Punkt, an dem der aufmerksamen Wissenschaftlerin »nur noch« deutlich zu werden braucht, dass es auf ihre ganze Aufmerksamkeit ankommt. Ingrid Allwardts Leistung liegt darin, dass sie sich vom Streichquartett und vom Briefroman hat an die Hand nehmen lassen, ihren Sinnen ganz darin zu trauen, ihrer Sprache keine andere als die strukturelle Beschreibung zu gestatten, um das Rätsel dieser beiden Kunstwerke sichtbar werden zu lassen. Auf diese Art und Weise gibt

sie dem Leser ihrer Studie die Chance, sich selbst in jene Bestandteile von Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation zu zerlegen, auf deren Synthese er sich verlassen muss, ohne wissen zu können, wie sie zustande kommt. Das schließt das Experiment der Kunst, dem die Wissenschaft gebannt und ungläubig folgt, ab. Schließlich ist das Kunstwerk, was es ist, und das Wissen um den Knoten, dem es sich verdankt, nur ein Wissen um das Nichtwissen, auf das wir uns erleichtert verlassen, wenn wir das Kunstwerk als gelungen empfinden.

In ihren besten Momenten sind Kunst und Wissenschaft derselben Meinung, so sehr sie es sich und einander schuldig sind, gleich anschließend wieder verschiedener Wege zu gehen. Beides verdankt sich dem Umstand, dass beide derselben *conditio humana* angehören. Hölderlin verzweifelte an dem Versuch, sich auf Kants transzendente Begründung der Vernunft zu verlassen. Nono weiß, dass die Neurophysiologie diese Transzendenz auf eine radikale Immanenz, wenn auch im Zeichen der Differenz von Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation, zusammengestrichen hat. Ingrid Allwardt geht in diesem Buch der Frage nach, was die Kunst einer Wissenschaft zu sagen hat, die dazu neigt, sich intensiv mit Gehirn, Bewusstsein und Kommunikation zu beschäftigen, darüber jedoch das ebenso interessante Phänomen ihrer Differenz allzu leicht aus den Augen verliert.

Innerlich zu »singen« – ein Vorwort

Ein Komponist stellt ein mehrschichtiges Vorwort vor seine Partitur, im Anschluss an den Titel. Er fügt diesem musikalischen Notationssystem in seiner Funktion als Spielanweisung eine weitere Anleitung hinzu: wie zu lesen sei. Zu lesen sind zunächst nicht, wie zu vermuten wäre, konkret-spieltechnische Hinweise, sondern poetische Worte, die den Einstieg in die Komposition begleiten, mit der Aufforderung an die Interpreten, Worte zu »singen«, ganz »nach ihrem Selbstverständnis, nach dem Selbstverständnis von Klängen«.

Zu singen, aber nicht laut, nicht hörbar, sondern innerlich – zu singen: nicht die notierte Instrumental-Stimme der Partitur, sondern Worte. Worte eines Dichters, der in seiner Sprache komponiert, ganze »Partituren« schreibt. Der Komponist zitiert in seiner Anweisung zur Anweisung den für das poetologische Verständnis des Dichters zentralen Begriff des *Singens* und verweist mit diesem Begriff – er kommt für einen musikalischen Kontext scheinbar selbstverständlich daher – auf ein dichterisches Verfahren. Die vorangestellte Anweisung des Komponisten ist einfacher zu überlesen – obgleich sie an exponierter Stelle steht – als auszuführen: sie irritiert zunächst mehr, als dass sie hilft. Denn was soll der Instrumentalist schon innerlich singen, während er doch seine Instrumental-Stimme spielt?

Dieser kurze Begleittext, welcher der Komposition auf dem Weg durch die Öffentlichkeit zur Seite steht – ein Vorwort, das mit dem Titel des Werkes in ein Korrespondenzverhältnis tritt und als eine Art Nachwort des Titels lesbar wird –, blickt zurück und verweist gleichzeitig auf Zukünftiges: auf Klang und Bild der Partitur.

1980 wird das Streichquartett »Fragmente – Stille, An Diotima« des Komponisten Luigi Nono, geboren 1924 in Venedig, veröffentlicht und am 3. Mai in Bonn uraufgeführt. Es handelt sich um das erste Streichquartett des Italieners, das die Interpreten der Uraufführung (*LaSalle Quartet*) zwanzig Jahre zuvor in Auftrag gegeben hatten. Es löste zur Zeit der