

## ***Niemands Frau - organised sound***

*Niemands Frau:*

[...] eine taktlose springende / stolpernd holpernde  
klingende & tanzende sprachen / wir du die gleiche  
mit der ich anders rede [...] (12).

*Organised sound:* ein Spiel mit dem Klang der Sprache, mit dessen Trägermedien, den Selbstlauten, und deren sonaler Anordnung; ein Spiel mit sprachlichen Organisationsprinzipien, mit syntaktischen Überlagerungen, die sich dem Sprachfluss als Rhythmus aufprägen und semantische Mehrschichtigkeit erzeugen.

Das „taktlose“, das „springende stolpernd holpernde“, das „klingende & tanzende“ und, noch einmal, das „klingende“ der „GESÄNGE“ werden im Folgenden unter den Vorzeichen eines *organised sound* kommentiert.

### **1. das „taktlose“**

Die europäisch-abendländische Musik des 16. Jahrhunderts erfindet eine neue Form der Organisation musikalischer Zeit. Sie bündelt Zählzeiten - *tactus* - zu übergreifenden Einheiten - dem Takt - und markiert die Differenz zwischen beiden Zeitdauern über ein Rekurrenzschema der Akzentverteilung, das *Metrum*. Für den Rhythmus, variabler und freier in seinen Bewegungsformen, bilden die Taktgrenzen Einschnitte, die er nur ausnahmsweise, unter Einsatz rhetorischer Figuren wie der Synkope oder der Hemiolen überschreiben darf. Rund 300 Jahre später, in der Musik des 19. Jahrhunderts, die sich stärker von musikalischen Symmetrien und Wiederholungssequenzen löst, gewinnen diese Taktgrenzen den Charakter von Widerständen, an denen sich Bewegung und Energie staut, sich der freie Fluss von Rhythmus

und Melodie bricht. Die Verbindung mit der Sprache ist es schließlich, die in der Musik eine neue ‚Taktlosigkeit‘ begründet: einer Sprache, die nun anderen Kräften gehorcht, die nicht mehr einer durch den Akzentstufentakt vorgeordneten Struktur folgt, sondern Takt und Taktgrenzen nach ihren eigenen Notwendigkeiten frei einrichtet. Richard Wagners „unendliche Melodie“ (Wagner, Zukunftsmusik, 46), seit *Tristan und Isolde* programmatischer Ausdruck eines solchen ‚taktlosen‘ Sprechens und eines neuen Verhältnisses der Künste zueinander, lässt die Taktwechsel inflationieren; die Neue Musik des 20. Jahrhunderts verzichtet schließlich oftmals ganz auf eine taktgebundene Notation.

*Niemands Frau* erweitert dieses ‚taktlose‘ Sprechen auf jene genuin sprachlichen Organisationsformen, an denen sich syntaktische Einheiten in ihrer grammatikalischen Ordnung berühren, an denen sich Sinn linear organisiert und vereindeutigt, Suchbewegungen, Verweisungen und Vieldeutigkeiten begrenzt werden. Mit der Aufhebung dieser Begrenzungen zeigt *Niemands Frau*, dass Text/Sprache und Kultur in ein vielschichtigeres, sensibleres Verhältnis zueinander treten können.

## **2. das „springende stolpernd holpernde“**

Eine ‚unendliche Melodie‘ mündet nicht in eine akzentlos-amerische musikalische Bewegung, das ‚taktlose‘ Sprechen nicht in einen glatten Sprachfluss. Die Musik schafft sich eine neue, feingliedrige und in ihren Gestaltungsparametern vielfältigere Materialbasis; sie organisiert kleinste Rückbezüglichkeiten und arrangiert sie zu übergreifenden Einheiten, die ihrer je eigenen Dynamik folgen, sich gegeneinander verschieben, sich überlagern, verdichten, verzahnen und wieder trennen. Permutation tritt an die Stelle von Wiederholung, der prozessuale Charakter der Genese von musikalischer Form an die Stelle der Präsentation fertiger Gebilde.

*Niemands Frau* ähnelt einem solchen Prinzip musikalischer Kom-

position: Der Text zerlegt die Bausteine der Sprache, bricht das Material, mit dem er arbeitet, entlang seiner etymologischen und kulturhistorischen Spuren auf. Wörter entstehen aus der variablen Kombinatorik von Buchstaben und Silben, und kleinste klangliche Verschiebungen setzen neue Bezüge frei, die nach vorne und hinten ausgreifen und den Textfluss ins Stocken bringen. Das ‚taktlose‘ Sprechen – eingebettet in eine vielfach verhakte Syntax – löst Berührungspunkte nicht auf, sondern vervielfältigt sie. In ihm gewinnen die freigelegten Elemente der Sprache und ihre vielfältigen Verzweigungen eine eigene Plastizität als Markierungen eines sprachlichen und kulturellen Archivs.

### **3. das „klingende & tanzende“**

Diese in der Sprache archivierten Bedeutungsdimensionen, „ein trümmerhaufen bilderberg ein totenacker in einer älteren sprachschicht“ (13), die in den Sprachfluss intervenieren, führen zu einem Sprechen zurück, das von Gebärde/Tanz und Klang/Gesang nicht geschieden war und dessen Einheit *mousiké* bezeichnet. Das, was *mousiké* von Musik in unserem heutigen Verständnis unterscheidet, lenkt den Blick unweigerlich auf die wechselnden kulturellen Ordnungen, die sich mit der Geschichte dieses Wortes verbinden – eines Wortes, das nur die europäisch-abendländische Tradition als Abstraktum kennt. Hinter *mousiké* und *Musik* tritt jedoch kein einheitliches, historisch gewachsenes Phänomenfeld in Erscheinung, sondern ein vielfältiges Geflecht interferierender und veränderlicher Denkfiguren. Auch Musik als *theoria* ruht auf diesem „totenacker“ (13), bezieht bis heute ihre Termini aus einer „älteren sprachschicht“ (ebd.), die ganz andere Sinnverknüpfungen zu erkennen gibt. Der Ton, *tónos*, ist ein solcher Terminus. Er verbindet Klang, Tanz und Sprache in den gemeinsamen Bedingungen ihres physischen Entstehens.

*Tónos* durchwirkt auch *Niemands Frau*, dehnt die Sinnbewegungen

über die Zwischenräume, die Intervalle einer „springende[n] stolpernd holpernde[n]“ (12) Sprache und spannt Verweisungen in alle Richtungen des Textes auf; *tónos* verbindet Odysseus Bogen und die Kithara; und *tónos* führt an den Ursprung der Verbindung von Klang/Musik und Mathematik zurück.

#### 4. das „klingende“

Nocheinmal zurückkommen: auf das alpha am anfang vom alphabet, den ersten selbstlaut, den text am anfang der erzählungen, sein erstes Wort *ándra*, dessen ersten, letzten buchstaben. (76)

Die Aufmerksamkeit für *sound*, für das Vermögen, akustischen Lauten Klang und Rhythmus abzulauschen, bildet, so Friedrich Kittler in *Musik und Mathematik*, den Ausgangspunkt der europäischen Kultur. „Die Kunst, dem eigenen Sprechen zuzuhören, führt [...] Rekursion ein: Musen und Sirenen“ (Kittler, *Musik und Mathematik*, 91), und sie spiegelt sich in der Erfindung eines Vokalalphabets, in dem sich Buchstaben, Zahlen und Noten denselben Zeichenvorrat teilen. Über viele Jahrhunderte folgt die Musikanschauung der pythagoreischen Musiktheorie, begreift den Ton als ‚klingende Zahl‘ und sinnfälligen Ausdruck einer harmonisch, proportional geordneten Welt. Mit der Entwicklung von modernen Wissenskulturen und der akustischen Physiologie zieht sich die Mathematik schließlich in die Rechenoperationen des Ohres selbst zurück und verschwindet damit von der Oberfläche der musikalischen Form. Sie wirkt aber im Hintergrund weiter: als Technik der Klangaufzeichnung, als Grundlage klangsynthetischer Verfahren und damit verbundener musikstilistischer Innovationen, als strukturelle Basis von künstlichen neuronalen Netzen, die ihre Unterscheidungsfähigkeiten an historischen Kunststilen trainieren und Bereiche unseres impliziten (musik-)strukturellen Wissens in Algorithmen übersetzen, und als Arbeitstechnik einer immer komplexer werdenden

Vorordnung des musikalischen Materials.

Eine vergleichbare Formation in der wechselseitigen Elaboration von Limitierung und Gestaltungs-, ‚Spielraum‘ lotet auch *Niemands Frau* aus: als Technik, den Schreibprozess zu organisieren (ihm auch Einhalt zu gebieten), Buchstaben, Wörter und Zeilen geometrisch zu arrangieren, das ‚taktlose‘ Sprechen räumlich zu begrenzen. Die Gestaltung des Zurückkommens „auf [...] den text am anfang der erzählungen“, „auf das alpha [...], den ersten selbstlaut“ (76) vollzieht sich im Rahmen solcher ‚berechnender‘ Operationen und sucht damit zugleich den Ursprung ihrer eigenen Organisationsprinzipien auf. Der Text gewinnt daraus eine Ökonomie der Verdichtung, eine syntaktische Polyphonie auf kleinstem Raum: weil in der wechselseitigen Durchdringung von Sprache und Kultur jeder Buchstabe ‚zählt‘.

Bettina Schlüter

#### Literatur

Barbara Köhler: *Niemands Frau. Gesänge*, Berlin 2007.

Friedrich Kittler: *Musik und Mathematik*, Band I: *Hellas*; Teil 1: *Aphrodite*, München 2006.

Richard Wagner: *Zukunftsmusik*, Leipzig 1861.

**Bettina Schlüter**, Prof. Dr., seit 2008 Professorin für Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, seit 2013 Leiterin der Abteilung Digitale Gesellschaft am Forum Internationale Wissenschaft der Universität Bonn.