

Veronika Halser

**„UM MICH KREIST DER TOD“<sup>1</sup>  
THANATOLOGISCHE ZEIT-/KREIS-LÄUFE IM  
15. STREICHQUARTETT VON DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ**

**Einleitung**

Ein musikalisches Kunstwerk unterliegt, bedingt durch das Flüchtige, Momenthaft-Vergängliche seines Mediums, immer schon der Frage nach Wesen und Darstellbarkeit von Zeit. Hieran schließt sich – in unmittelbarem Zusammenhang mit einem weiteren zentralen sprachphilosophisch-künstlerischen Thema stehend – eine weitere Überlegung, nämlich die der Möglichkeit, den Tod überhaupt darstellen zu können. Das Paradoxon der Zeit besteht ja insbesondere in der Unfasslichkeit und letztthin Nichtimaginierbarkeit des Temporalen, worin sich eben die Analogie zur Thanatologie manifestiert: in der Darstellung des Undarstellbaren. Die Nichtsemantik musikalischer Äußerungen ist in diesem Kontext insofern von allerhöchster Brisanz, als gerade in der Abstraktion rein klanglicher Prozesse das Unsagbare selbst ikonisiert zu sein scheint, zumal eine unmittelbare Bedeutungsebene, wie sie sprachlichen Texten zueigen ist, fehlt. An die Stelle dieser semantischen Lücke können unterschiedliche Substitute treten (z.B. programmatische Zuordnungen im Titel oder codierte Klangfolgen wie etwa das Leitmotiv) –, oder aber die Leerstelle erweist sich selbst als „Lexem“, indem sie eben das apophatische Nichtsprechen-Können zum Ausdruck bringt. Hierbei kommt auch dem „Kreis“ mit seiner starken Symbolik (Nicht-Teleologie, Wiederkehr, Nullstelle, Endlosigkeit, Absenz usw.) eine hohe Bedeutung zu, wie er zumal in Šostakovičs Spätwerk gleichsam „leitmotivisch“ wirksam wird. Diese Figur des Perpetuierend-Tautologischen manifestiert sich zum einen auf paradigmatischer Ebene, d.h. einzelne Motiveinheiten erklingen in schier endlosen Wiederholungsschleifen. Zum anderen nimmt dies wiederum Einfluss auch auf die musikalische Syntax, da diese, aus wiederkeh-

<sup>1</sup> Äußerung Šostakovičs während seiner Arbeit am 15. Streichquartett. Zitiert nach: Grönke 1993, 436. Vorliegender Text zeichnet in verkürzter und verdichteter Form wesentliche Argumentationslinien meiner Dissertation nach, deren Publikation unter dem Titel *Den Tod Schreiben. Musikalische Thanatopoetik in den späten Streichquartetten von Dmitrij Šostakovič* im *Wiener Slawistischen Almanach*, Sonderband 70, Unterreihe Intermedialität, in Kürze erfolgen wird.

rend festgefügteten Bauelementen zusammengesetzt, mithin dem Eindruck bloßer Stereotypie unterliegt. Eben anhand solcher Texturen wird die paradoxe Korrelation von zirkulärer und linearer Zeit imaginiert. Denn im Wieder-Holen sukzessiv eintretender Ereignisse entsteht mit der thematisch-motivischen eine auch temporale Bogenform. Dabei wird Primäres mitnichten gelöscht, vielmehr erfolgt in dieser Krümmung der Zeitachse eine palimpsest-artige Überlagerung identischer Schichten. Gleich einem geschlossenen Fächer, bei welchem die einzelnen Lamellen eingefaltet sind,<sup>2</sup> erlischt die *différance* von Synchronie und Diachronie.<sup>3</sup> Aber auch das Aufbrechen des syntaktischen Gefüges durch bloße Reihung von Motiv-Fragmenten, mithin die völlige Löschung kontextueller Bezüge, erweist sich als Verfahren, welches Auswirkungen hat auch auf die Zeitstruktur eines Werks. In Šostakovičs *15. Streichquartett in es-Moll, op. 144* (1974), bestehend aus einer Folge von sechs langsamen Sätzen, gefriert letztlich der Prozess zum Zustand. Was bleibt, ist die Statik der Zeit, das tödliche Anhalten der Bewegung.

In den späten Quartetten wird das frische Voran, das Einfügen eines jeden Tons in eine vorgegebene Ordnung immer fragwürdiger; und so leuchten immer stärker die einzelnen Töne, die einzelnen Intervalle gleichsam aus sich selbst heraus. Nicht mehr das Ziel ist wichtig, sondern der Weg selbst. Kein Stillstand, kein Fließen, eine Musik über das Rätsel der Zeit.<sup>4</sup>

### Semiotik und Semantik des Kreises – 1. Satz: Elegie

Umberto Eco nennt den Tod „das einzige nicht semiotisierbare Ereignis“.<sup>5</sup> Denn jegliche künstlerische Unternehmung, den Tod zeichenhaft reproduzieren zu wollen, scheitert zwangsläufig daran, dass der Tod jenseits der menschlichen Vorstellungskraft liegt und objektiv sichtbar wird nur im Tod des Anderen. Im Moment seines subjektiven Erlebens tritt der Mensch aber aus dem Diskurs aus – er kann seinen Tod nicht anders kommunizieren als im Zeichen seines toten Körpers. Der Tod als etwas, das nicht imaginiert werden kann, entzieht sich solchermaßen auch dem Zeigen: aus dem semantischen „Nicht-Wissen“ wird ein semiotisches „Nicht-Können“. Insignium dieser – auch im Wittgensteinschen Sinne – Unmöglichkeit zu sprechen ist in musikalischen Texturen vor allem die Pause, die klangliche Absenz als solche.<sup>6</sup> Denn mit Auflösung des Bezeichneten

<sup>2</sup> Zur Fächer-Metaphorik als thanatologischem Gedächtnis-Motiv insbesondere bei Mandel'stam vgl. Lachmann 1990, 363f., sowie Hansen-Löve 1996/99, 135f.

<sup>3</sup> Vgl. zur Bezeichnung der Aufhebung des Widerspruchs von Simultaneität und Sukzession Bergsons Begriff der *durée*.

<sup>4</sup> Neef 2002, 38.

<sup>5</sup> Eco 1972, 74.

<sup>6</sup> Eines der prominentesten Beispiele der Musikgeschichte soll an dieser Stelle genügen, um die Verweiskfunktion der Pause auf das Nichtsprechenkönnen deutlich zu machen. Die Rede

dissoziiert umgekehrt auch die Zeichenhaftigkeit des Zeichens, worin der Text eben sein Apophatisches zum Ausdruck bringt. Zwar verfügt Musik eben *nicht* über eine unmittelbare Verweisstruktur, doch liegt in der sensuell-expressiven Kraft musikalischer Zeichen eine anderes Potenzial: das der Intensität. Die Abwesenheit des Signifikats als semantische wie semiotische Dimension wird im musikalischen Text nicht *beschrieben*, sondern *verkörpert*.<sup>7</sup> Verfügen Sprache wie Musik gleichermaßen über eine Motiv-Ebene, so besteht doch ein grundlegender Unterschied bezüglich der semantischen Aufladung. Erfolgt im sprachlichen Motiv die Synthese von zeichenhafter Gestalt und implizierter Semantik als *Ergebnis* einer ästhetischen Funktion des Zeichens, so *ist* diese Synthetisierung im Musikalischen das Ästhetische des Zeichens selbst. Wird das musikalische Motiv leitmotivisch, also indexikal gebraucht, so offenbart sich zugleich das Ikonische seiner Gestalt; seine Lautverbindung wird zum klanglichen Symbol.<sup>8</sup> Der Kreis nun gehört zu jenen Zeichen, deren Form mit dem Inhalt identisch sind. In der Musik existiert er, direkt über einer Note stehend, einerseits als Verweis auf das Flageolett, eine Spieltechnik auf dem Streichinstrument, bei welcher durch leichtes Touchieren der Saite mit dem Finger Obertöne erzeugt werden.<sup>9</sup> Der Kreis ist hier als semiotisches Zeichen also unmittelbarer Verweis auf eine archaisierend-verfremdete Klangfarbe. Auf einer weiteren, nun innermusikalischen Ebene sind Melodieketten in Form motivischer Kreisfiguren als zyklisch-wiederkehrende Stereotype wirksam, während sodann in formaler Hinsicht jeder Rückbezug auf vorangegangene Themen diese Struktur im Großen abbildet. Schließlich ist der Musik aber kraft ihrer mathematischen Disposition auch die Fähigkeit zueigen, Symmetrien zu erstellen, wie sie sich etwa in der (motivischen oder formalen) Bogenform manifestiert. Ein besonders signifikantes Bei-

---

ist von Claudio Monteverdis Oper *L'Orfeo* (1607), und zwar jener Stelle, an der Orpheus sich nach Eurydike umwendet und sie dadurch erneut an das Schattenreich verliert. Hier versagt ihm die Stimme, graphisch und akustisch wiedergegeben durch die Pause. Der orphische Augen-Blick ist jener, in welchem das endgültige Entschwinden in die Unterwelt, der Tod also, geschaut wird: „Nichts ist so schnell wie der Blick des Auges; und doch ist er dem Gehalt des Ewigen commensurabel. [...] Der Blick bezeichnet daher die Zeit, aber wohlge-merkt, die Zeit in dem schicksalsträchtigen Konflikt, in dem sie von der Ewigkeit berührt wird. [...] Das lateinische Wort für ‚Augenblick‘ ist *momentum*, dessen Ableitung (von *movere* [bewegen]) nur das bloße Verschwinden zum Ausdruck bringt.“ Kierkegaard 2005, 94f.

<sup>7</sup> „Das Zeichen stellt das Gegenwärtige in seiner Abwesenheit dar. Es nimmt dessen Stelle ein. Wenn wir die Sache, sagen wir das Gegenwärtige, das gegenwärtig Seiende, nicht fassen oder zeigen können, wenn das Gegenwärtige nicht anwesend ist, bezeichnen wir, gehen wir den Umweg des Zeichens. [...] Das Zeichen wäre also die aufgeschobene (*différée*) Gegenwart.“ Derrida 1988, 35.

<sup>8</sup> Diese Einteilung folgt den Zeichenkategorien von Ch. S. Peirce: sign-index, sign-icon, sign-symbol. Vgl. ders. 1983. Die strukturelle Nähe sprachlicher und musikalischer Texte im Symbolismus ist genau in dieser Fähigkeit zum Syn(ä)s(ä)thetischen zu suchen.

<sup>9</sup> Dieser fahle, charakteristische Klang eröffnet z.B. Gustav Mahlers *1. Symphonie in D-Dur*, „*Der Titan*“ (1889), deren Beginn sich laut Spielanweisung „wie ein Naturlaut“ gebärden soll.

spiel symmetrischer Motivgestalt findet sich zu Beginn von Šostakovičs erstem Satz aus seinem 15. *Streichquartett*. Der ursprünglich der Dichtkunst entlehnte Titel dieses Satzes, „Elegie“, rekurriert auf die im Bereich der Musik erst in der Romantik sich etablierende Gattung, welche Themen wie Abschied, Trennung, Sehnsucht, Erinnerung und Totenklage umfasst. Die Elegie ist mithin die zentrale Gattung der Gedächtnis-Dichtung. Zu Beginn des Satzes erfolgt die siebenmalige Wiederholung des Tons ‚es‘ in einem starren Rezitationston der 2. Violine, während die übrigen Stimmen pausieren. Dieses solistisch-solitäre Initium prägt eine rhythmische Symmetrie aus, welche sich in der Folge auch melodisch-linear fortsetzt:<sup>10</sup>



Bsp. 1: 15. Streichquartett, 1. Satz: Elegie, Beginn

Aktion und Reaktion sind in einem ständigen Wechsel begriffen, jede Bewegung löst eine Gegenbewegung aus. Der mathematischen Präzision dieses Bauplans entspricht auch der Einsatzpunkt der 1. Violine, welche nach sieben Taktten – ganz nach der Regel einer Fugenexposition auf der Oberquinte – hinzukommt. Ein archaisches Bicinium erklingt gemäß den Kontrapunktregeln des 16. Jahrhunderts. In diesem gestischen Rückgriff auf überkommenes kompositorisches Inventar äußert sich auch die offenkundige Intention, Verklungenes wiederzubeleben – ein Versuch, der im Medium der Musik immer schon zum Scheitern verurteilt ist.

Einerseits ist die Musik dazu verdammt, stets nur als Moment zu existieren, als ständig scheiterndes Streben nach Bedeutung; andererseits schützt sie gerade dieses Scheitern davor, im Moment aufzugehen. Musikalische Zeichen sind keiner Übereinstimmung mit sich selbst fähig: Ihre Dynamik läßt sie immer auf ihre Wiederholung in der Zukunft hin ausgerichtet sein und niemals auf den Gleichklang ihrer Simultaneität. Selbst die offenkundige Harmonie des einzelnen Tons, der ‚Einstimmigkeit‘, muss sich in ein Muster sukzessiver Wiederholung auffächern; als musikalisches Zeichen betrachtet ist der einzelne Ton in Wahrheit die Melodie seiner potentiellen

<sup>10</sup> Die Analogie dieses Quartett-Beginns zum Anfang von Schuberts *Streichquartett d-Moll* „Der Tod und das Mädchen“, D 810, manifestiert sich insbesondere im Vorherrschenden des daktylischen Rhythmus'. Klemm verweist in diesem Zusammenhang auf die Beobachtung Walther Dürs, „wonach bei Schubert ‚ein daktylischer Schreirhythmus [...] eine Grenzüberschreitung, den Weg in den Tod‘ bezeichne.“ Klemm 2001, 43.

Wiederholung. [...] Musik ist die diachrone Version des Musters der Nichtübereinstimmung innerhalb des Moments.<sup>11</sup>

Denn die (Noten-)Schrift selbst ist nichts anderes als die Fixierung und somit Exponierung des Vergänglichen – sie selbst gerät zur Spur des Todes.<sup>12</sup>

## Text und Textur – 2. Satz: Serenade

Jurij Lotman verweist mit seiner Äußerung, wonach die Kunst „zu den Kommunikationsmitteln“<sup>13</sup> gehöre, auf deren Sprachcharakter. Dieser wiederum ist definiert durch die strukturelle Gegliedertheit auch des nichtsprachlichen Artefakts, welches wie die Sprache einem hierarchischen Ordnungsprinzip von paradigmatischen Elementen und ihrer syntagmatischen Verknüpfung unterliegt.

Sobald wir jedoch die Kunst als Sprache definieren, äußern wir damit einige ganz bestimmte Urteile über ihren inneren Aufbau. Eine jede Sprache verwendet Zeichen, die ihr ‚Lexikon‘ bilden (manchmal sagt man auch: ihr ‚Alphabet‘ – für eine allgemeine Theorie der Zeichensysteme sind diese Begriffe gleichwertig); eine jede Sprache besitzt bestimmte Regeln der Verknüpfung dieser Zeichen; eine jede Sprache stellt eine bestimmte Struktur dar, und diese Struktur ist ihrem Wesen nach hierarchisch.<sup>14</sup>

Künstlerische und somit auch musikalische Texte erweisen sich demzufolge in ihrer Struktur als Sprache zweiter Ordnung.<sup>15</sup> Doch unterscheiden sich Musik und Sprache in einem grundlegenden und damit folgenreichen Aspekt. Ist beiden zwar die Ebene des Motivs gemeinsam, so weist die Musik im Bereich der Semantik einen entscheidenden Mangel auf: sie kennt keine Lexemsemantik.<sup>16</sup> Und genau an dieser Stelle werden andere Elemente wirksam, die jedoch in irgendeiner Weise einer (auch semantischen) Codierung unterliegen.

In der Musik besteht einerseits das Problem eines semiotischen Systems ohne semantische Ebene (ohne einen Bereich der Inhalte); andererseits

<sup>11</sup> de Man 1993, 213f.

<sup>12</sup> „Die Veräumlichung als Schrift ist das Abwesend- und Unbewußt-Werden des Subjekts. Durch die Bewegung ihres Abweichens begründet die Emanzipation des Zeichens rückwirkend den Wunsch nach der Präsenz. Dieses Werden – oder dieses Abweichen – überkommt das Subjekt nicht als etwas, das es wählen oder in das es sich passiv hineindrängen lassen könnte. Als Verhältnis des Subjekts zu seinem eigenen Tod ist dieses Werden gerade die Begründung der Subjektivität – auf allen Organisationsstufen des Lebens, das heißt der *Ökonomie des Todes*. Jedes Graphem ist seinem Wesen nach testamentarisch.“ Derrida 1996, 120.

<sup>13</sup> Lotman 1972, 19.

<sup>14</sup> Ebd., 20.

<sup>15</sup> „Die Kunst kann somit beschrieben werden als eine Art sekundärer Sprache, und das Kunstwerk folglich als ein Text in dieser Sprache“, Ebd., 23.

<sup>16</sup> Diese Eigenschaft teilt die Musik auch mit dem Mythos. Vgl. hierzu die wunderbare Analyse in: Lévi-Strauss 1976.

aber gibt es musikalische ‚Zeichen‘ (oder Syntagmen) mit explizit denotativem Wert (Trompetensignal beim Militär), und es gibt Syntagmen oder ganze ‚Texte‘ mit vorkulturellem konnotativem Wert („pastorale“ oder „erregende“ Musik usw.). In manchen historischen Epochen schrieb man der Musik präzise emotionale und begriffliche Bedeutungen zu, die durch Codes oder zumindest ‚Repertoires‘ festgelegt waren.<sup>17</sup>

Die „Codes“, wie Eco sie nennt, verweisen auf ein musikalisches Lexikon, aus welchem das Vokabular der Tonkunst gespeist wird. Dieses gewissermaßen musikhistorische Wörterbuch unterliegt jedoch einer ständigen Metamorphose, zumal jedes Einzelwerk neue Bezugnahmen sowohl auf werkimmanenter als auch intertextueller Ebene herstellt. Auf diese Weise kommt es zu motivischen Verknüpfungen, die alte Kontexte mit neuen in Korrelation bringen. So schwingt etwa im Begriff „Serenade“, mit welchem der zweite Satz des 15. *Streichquartetts* überschrieben ist, der gattungsgeschichtliche „Archetypus“ zwangsläufig mit, welcher sich, wie Johann Mattheson 1739 aufschlussreich formuliert, durch eine besondere Innigkeit auszeichnet: „Der Serenaten Haupt-Eigenschaft muss allemahl die Zärtlichkeit, *la tendresse*, seyn. [...] denn die Nacht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschaft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf.“<sup>18</sup> Šostakovičs leitmotivisches Anagramm D-ES-C-H<sup>19</sup> – welches seinerseits auf Bachs B-A-C-H-Motiv rekurriert und damit weitere Bezugnahmen eröffnet –, wird zu Beginn dieses Satzes auf sehr eigentümliche Weise zu Gehör gebracht. Es erklingt eine Folge von Einzeltönen, welche jeweils binnen eines Taktes vom dreifachen *piano* zum vierfachen *forte* crescendieren. Durch Überbindung in den nächsten Takt hinein überlagern sich zwar jeweils Anfangs- und Endpunkte – Werden und Vergehen scheinen in eine sinnfällige Analogie zu treten. Doch entsteht hier mitnichten eine irgendwie geartete Form kausaler Verknüpfung, im Gegenteil: was in brachialer Weise deutlich wird, ist die Negation jeglicher Kontinuität.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Eco 1987, 29.

<sup>18</sup> Mattheson 1999, 324. Bei Šostakovič allerdings „erklingt in der schrecklichen *Serenade* [...] kein Liebes-Ständchen, kein ‚leises Flehen‘, sondern die jenseitige Stimme des Zwölftontodes in Form dröhnender Akkordschläge.“ Cholopow 2002, 158.

<sup>19</sup> Am Eindringlichsten erklingt dieses Motiv wohl im ersten Satz des 8. *Streichquartetts*, welches Šostakovič 1960 „*Im Gedenken an die Opfer des Faschismus und des Krieges*“ komponiert hat. Eine Bezugnahme auch auf Beethoven ist insofern evident, als dieser v.a. in seinen späten Streichquartetten – man denke etwa an den Beginn des *a-Moll-Quartetts*, op. 132 – mit viertönigen Motivgestalten, der sogenannten „Substanzgemeinschaft“, arbeitet. Aus der Vorstellung eines organozistischen Wachsens heraus ist in dieser Keimzelle gleichsam die „DNS“ des gesamten Werks angelegt.

<sup>20</sup> Dass gerade in Zusammenhang mit thanatopoetologischen Strukturen der Akt der Textgenerierung eine große Rolle spielt, wird anhand dieser zur Schau gestellten Skelettierung des Textkörpers nur allzu deutlich. „Text heißt Gewebe; aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefasst hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt bei dem Gewebe die ge-

Bsp. 2: 15. Streichquartett, 2. Satz: Serenade, Beginn

Zwar durchmisst jeder Ton hierbei eine quasi-serielle „All-Dynamik“ und bildet so gewissermaßen einen dynamischen Mikrokosmos aus, eine Keimzelle aller auf dem Streichinstrument existenten Lautstärkegrade.<sup>21</sup> Zudem wird eine Zwölftonreihe erstellt, deren Anfangstöne das B-A-C-H-, sowie das D-ES-C-H-Motiv anagrammatisch ineinander blenden: **b – a – es – d – h – c – des – f – ges – as – g – e**. Der dynamischen Totalität wird demzufolge eine solche des Materials zur Seite gestellt: nach 12 Takten ist das gesamte tonale Spektrum er-

nerative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge. Wenn wir Freude an Neologismen hätten, können wir die Texttheorie als eine *Hyphologie* definieren (*hyphos* ist das Gewebe und das Spinnnetz).“ Barthes 1992, 94.

<sup>21</sup> Vgl. bezüglich dieser Klang-Chiffre bei Šostakovič auch das Ende des 13. *Streichquartetts* sowie der 14. *Symphonie*. „We know, that the single note crescendo is one of the composer’s death symbols, because it first occurs in a harmonic (eight not chord aggregate) adaption at the end of the final brief epilogue ‚All Powerful is Death‘ at the end of the Fourteenth Symphony.“ Roseberry 1989, 350. Der Text, welcher diesem letzten Satz der genannten 14. *Symphonie* zugrunde liegt, basiert auf dem Rilke-Gedicht „Der Tod ist groß.“

schlossen. Dennoch liegt die Betonung dieser Faktur ganz offenkundig in der Destruktion von (semantischen) Relationen, nicht in der konstruktiven Erstellung derselben: im Zuge der Motiv-Generierung erfährt die musikalische Syntax zugleich ihre Auflösung.

Wo ein Ding in seiner raumbesetzenden Ausbreitung ‚endet‘, fängt schon ein anderes an. Die Grenzen umschließen die Dinge in das Gepräge ihres Aussehens und schließen sie zugleich an andere, benachbarte Dinge an. Jede Grenze ist zugleich Anfang und Ende, sie verbindet, gerade indem sie trennt, – umschließt, indem sie abhebt und das Abgehobene in einen umfassenden Zusammenhang einfügt.<sup>22</sup>

### Fragmentierung und Zer-Fall – 3. Satz: Intermezzo

Mit der Zergliederung und Auflösung von Strukturen – in diesem Kontext verstanden als primär analytischer Vorgang<sup>23</sup> – werden die Teilelemente und ihre palimpsestartige Schichtung sichtbar gemacht. Das *fragmentum*, das (in der Romantischen Vorstellung) in nuce das Ganze in sich birgt, verkörpert zugleich auch die Idee der Dissoziierung von Relationen und Kausalitäten. In seiner Gebrochenheit, dem Makel des Nicht-Fertigen, generiert das Fragment die Schönheit des Unvollendeten, worin wiederum das Potential seiner Vollendung besteht. Auch das menschliche Dasein ist, um mit Heidegger zu sprechen, immer schon unvollendet und in dieser Eigenschaft ein „Sein zum Tode“: „Sobald ein Mensch zum Leben kommt, sogleich ist er alt genug zu sterben“.<sup>24</sup> Ähnliches postuliert Fink für das Kunstwerk *sui generis* – zutreffend zumal für das musikalische Artefakt:

Ein Artefakt beginnt nicht erst damit, zu sein, wenn es vollendet ist, es ist schon in allen Stadien seiner Herstellung. Aber es beginnt auch nicht erst damit, zu verfallen, wenn es nach geglücktem Abschluß eine geraume Weile in voller Pracht und Herrlichkeit bestanden hat, – es ist schon im Verfall, sobald es anhebt zu beginnen. Auf jeder Stufe und in jeder Phase wirkt die Ruinanz der Zeit, die andererseits das Feld für das Werden und Zustandekommen vorgibt.<sup>25</sup>

Ein Kunstwerk generiert sich in diesem Verständnis als ein immer prozessualer Organismus zwischen Werden und Verfall. Impliziert gerade in der Musik das Entstehen immer schon das Vergehen, so ist der Moment des *Erklingens* zugleich auch der des *Verklingsens*. Wird nun aber die Blickrichtung nicht mehr auf diese Nahtstelle von Anfang und Ende gelenkt, sondern die Ereignisse in ih-

<sup>22</sup> Fink 1969, 17.

<sup>23</sup> Griech. *analysis*: Auflösung, Ende, im NT: Tod.

<sup>24</sup> Heidegger 1993, 236.

<sup>25</sup> Fink 1969, 128.

rer je eigenen Singularität vorgestellt, verlagert sich der Akzent unwillkürlich auf das Fragmentarische der *Gestalt*.

Das Formgesetz wird aber gerade im Gedanken an den Tod offenbar. Wenn vor der Wirklichkeit das Recht von Kunst vergeht: dann vermag er gewiß nicht unmittelbar ins Kunstwerk einzugehen als dessen ‚Gegenstand‘. Er ist einzig den Geschöpfen, nicht den Gebilden auferlegt und erscheint darum von je aller Kunst gebrochen: als Allegorie.<sup>26</sup>

Damit ist das Fragment nicht mehr nur reine Mitteilung, sondern auch Darstellung: es zeigt den Text-Körper in seiner *Leibhaftigkeit*. Im unvollendeten oder gebrochenen Werk wird die Form selbst zum Gegenstand der Reflexion. Mit dieser ästhetischen Konzeptualisierung des Körpers synthetisieren Form und Inhalt, Außen und Innen, Körper und Geist. Das Fragment verkörpert gleichsam das Paradoxon, Status quo des Prozesses zu sein und umgekehrt Statisches energetisch aufzuladen.

Nun besteht aber gerade in der präsentischen Unmittelbarkeit der Musik ihre Fähigkeit, das hic et nunc als Katastrophales auszuleuchten. Die Katastrophe als – in ihrer etymologischen Grundbedeutung – Umkehr- und auch Abwärtsbewegung vollzieht sich zumal im musikalischen Kunstwerk insofern als Allegorie, als dort Symbolisches und Abstraktes interferieren. Die äußerliche und damit zuerst wirksame Aufspaltung der Form ist immer auch Manifestation von Kritik – bei Beethoven etwa ist sie Kritik am Klassizismus, die sich vor allem in seinen späten Streichquartetten gerade in formalen Kategorien niederschlägt. In seinem Aufsatz „Spätstil Beethovens“ weist Adorno auf das Zerrissene, Zerklüftete von Spätwerken allgemein hin, wobei er biographistische Ansätze explizit verwirft. Vielmehr ist es ihm um die Formgesetze dieser Werke zu tun, welche in der Gestalt ihren Gehalt offenbaren.

Die Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken ist die auffahrende Geste, mit welcher sie die Kunstwerke verläßt. Sie sprengt sie, nicht um sich auszudrücken, sondern um ausdruckslos den Schein der Kunst abzuwerfen. Von den Werken läßt sie Trümmer zurück und teilt sich, wie mit Chiffren, nur vermöge der Hohlstellen mit, aus welchen sie ausbricht. Vom Tode berührt, gibt die meisterliche Hand die Stoffmassen frei, die sie zuvor formte; die Risse und Sprünge darin, Zeugnis der endlichen Ohnmacht des Ichs vorm Seienden, sind ihr letztes Werk. [...] In der Geschichte von Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.<sup>27</sup>

Mit dem Aufbrechen und Zer-Gliedern des syntagmatischen Zusammenhalts werden die (Körper-)Teile als solche, wird die Gemachtheit des Textes sichtbar.

<sup>26</sup> Adorno 1982, 15.

<sup>27</sup> Ebd., 15, 17.

Paul de Man spricht sogar von der „Metapher des menschlichen Leibes [...], der eine Totalität von verschiedenen Gliedern und Teilen darstellt (hier sei an den ‚Gliedermann‘ in Kleists *Marionettentheater* erinnert).“<sup>28</sup> Das Fallen führt den Menschen schließlich zu einer vertieften Einsicht, zumal er sich seiner Fragilität und Sterblichkeit bewusst wird:

Der Fall, im wörtlichen wie im theologischen Sinne, gemahnt den Menschen an den rein instrumentellen, verdinglichten Charakter seiner Beziehung zur Natur. [...] So verstanden impliziert der Fall sicherlich einen Fortschritt in der Selbsterkenntnis: Der gefallene Mensch ist weiser als der Narr, der herumgeht und die im Boden aufgebrochenen Verwerfungen nicht beachtet, die darauf lauern, ihn zu Fall zu bringen.<sup>29</sup>

Der „Zer-Fall“ impliziert auch schon die Bewegungsrichtung: es ist ein Fallen nach unten, ein Zu-Staub-Werden. In dieser negativen Dynamik des energetischen Niedergangs manifestiert sich ein zutiefst letaler Prozess – „Der Tod trägt zum Abbau der Energie bei.“<sup>30</sup>

Das Dasein stirbt faktisch, solange es existiert, aber zunächst und zumeist in der Weise des *Verfallens*. [...] Existenz, Faktizität, Verfallen charakterisieren das Sein zum Ende und sind demnach konstitutiv für den existenzialen Begriff des Todes [...] Die Öffentlichkeit ‚kennt‘ den Tod als ständig vorkommendes Begegnis, als ‚Todesfall‘.<sup>31</sup>

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, die „Slučai“ („Fälle“ – auch der „Zufall“ spielt hier eine große Rolle) von Daniil Charms (1905-1942) heranzuziehen, zumal dieser – in der Generation Šostakovičs ebenfalls in Petersburg geboren – als Mitglied der *Oběriuty* zu den bedeutendsten Vertretern der literarischen Absurde zählt. Die dritte Episode seiner o. g. Sammlung lautet wie folgt:

Вываливающиеся старухи

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но, от чрезмерного любопытства, тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвёртая, потом пятая.

<sup>28</sup> de Man 1993, 34. In Bezug auf sprachliche Ereignisse ergeben sich zwangsläufig weitere Konsequenzen: „Der Zergliederung und Zerstückelung des Körpers korrespondiert eine Zergliederung der Sprache, da wir hier anstelle von bedeutungserzeugenden Tropen eine Fragmentierung von Sätzen und Propositionen in einzelne, diskrete Wörter oder von Wörtern in Silben oder letztlich in Buchstaben haben.“ Ebd., 36f.

<sup>29</sup> Ebd., 111.

<sup>30</sup> Lévinas 1996, 65.

<sup>31</sup> Heidegger 1993, 251f.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошёл на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль.<sup>32</sup>  
<1936-1937>

#### Die neugierigen alten Frauen

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel hinaus und zerschellte. Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, fiel und zerschellte. Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen, und ging auf den Malcev Markt, wo man angeblich einem Blinden einen Schal geschenkt hatte.<sup>33</sup>

Das Prinzip der Reihenbildung und der Serie, wie es sich hier manifestiert, entspricht der Absurden Ästhetik eines tautologischen Wiederholungszwanges, indem Handlungsschablonen immer und immer wieder vorgeführt werden. An die Stelle des Erzählens tritt das bloße Aufzählen – die *narratio* löscht sich im Zuge ihrer seriellen Reproduktion selbst aus. Demzufolge „arten die obériutischen Wiederholungen zu tautologischen Serien aus, die zugleich destruktiv (also sinnlöschend) und konstruktiv (das Jenseits des Sinnes, also den ‚Unsinn‘ analysierend) entwickelt werden.“<sup>34</sup>

Ganz allgemein haben die *Serien* den Tod des Paradigmas zur Folge, das sich in eine serielle Kette eingeschrieben wiederfindet, in der jeder der Gegenstände der Serie zugleich sich selbst genügt und sich mit den anderen in einer Beziehung gegenseitiger unbestimmter Ergänzbarkeit befindet: Es gibt keinen Grund für ein Ende der Serie.<sup>35</sup>

An der Bruchstelle zwischen „Serenade“ und „Nocturne“, zwischen Abend- und Nachtstück also, erklingt das mit nur 27 Takten kürzeste Stück des Über-

<sup>32</sup> Charms 2003, 128.

<sup>33</sup> Ders. 1995, 335.

<sup>34</sup> Hansen-Löve 1994, 343. „Der traditionellen, rationalistischen Idee eines zentrierten Ich steht hier eine Dissoziierung des Ich gegenüber, nicht über das ‚zerstreute‘ Ich der avantgardistischen Verfremdungstheorie (rassejannyj sub’ekt), sondern eines, das sich auf dem Weg zur totalen Evidenz befindet. [...] Evidenz ergibt sich auch dann, wenn der Teil ohne das Ganze, das Ganze ohne Teil oder aber der Teil als Ganzes und vice versa vorgestellt wird: Der Teil in seiner Partikularität und Singularität sowie das Ganze in seiner Totalität – beide befinden sich jenseits aller Gesetzmäßigkeiten und Invarianten. Der Einzelfall ist das ‚Einzelne‘ (ot-del’noe) und somit weder Gesetz noch Regel untertan; er ist eben ‚das da‘ (vot èto vot) und somit nicht nur ‚dieses oder jenes‘ und insofern ein ‚unendlicher Teil‘, d.h. ‚reiner Zustand‘ (prostoe sostojanie). Alle Teile simultan gesehen, erzeugen den Eindruck des Nichts, das sich gleichzeitig als ‚Welt‘ zu erkennen gibt.“ Ebd., 346, 350f.

<sup>35</sup> Kofman 1986, 32f.

gangs von schwächer werdendem Licht in völlige Dunkelheit. Das „Intermezzo“, welches in seiner ursprünglichen Bedeutung aus der Opertradition kommt und dort einen szenischen Zwischenakt bezeichnet, markiert als „Dazwischen-Gestelltes“ eine Weder-Noch-Position. Es ist weder innerhalb noch außerhalb des diskursiven Geschehens befindlich und solchermaßen im Zustand der Indifferenz.

Der Beginn der 1. Violine im quasi-rezitativischen Solo eröffnet zwar in weit ausschweifenden Gesten dieses Intermedium, doch wird bereits im beinahe taktweisen Changieren zwischen Dreier- und Vierertakt schon visuell das Indefinite dieses „Charakterstücks“ angezeigt.

42 Adagio  $\text{♩} = 60$

*pp sempre*

Bsp. 3: 15. Streichquartett, 3. Satz: Intermezzo, Beginn  
[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 103]

Ein „Kommen ohne Schritt“ im Sinne Derridas – diese oxymorale Wendung vollzieht sich musikalisch in vorliegendem dritten Satz aus Šostakovičs *15. Streichquartett*. Statik und Bewegung zugleich sind die grundlegenden Parameter. In den initialen Ton-Reduplikationen – auch diese Form tautologisch-zwanghafter Selbstverdoppelung verweist auf Fragmentiertes, Bruckstückhaftes – zeichnet sich keinerlei rhythmische Kontur ab, die melodische Linie zerfasert bis hin zur Amotivik. Über dem Orgelpunkt im Violoncello erhebt sich ein Klang-Torso, dessen brachiale Auswürfe lediglich durch kurze Zitat-Fragmente aus Bachs „Chaconne“ (aus der *Partita in d-Moll für Violine solo*) unterbrochen werden, die jedoch keinerlei Zusammenhang mit dem übrigen Satzgeschehen aufweisen. Dies ist das Ende jeglicher Syntagmatik, der Zerfall der *narratio*.

#### Ewige Wiederkehr der Nacht – 4. Satz: Nocturne

In seiner Studie über *Das Unheimliche* arbeitet Freud, ausgehend von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, drei Merkmale des Unheimlichen heraus. Erstens spricht er von der Wiederkehr der verdrängten frühkindlichen Kastrationsangst, aus deren Reduplikationszwang das daraus abgeleitete, sekundäre Motiv des Doppelgängers entsteht:

Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank), und wahrscheinlich war die ‚unsterbliche‘ Seele der erste Doppelgänger des Leibes. [...] Aber diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzißmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen dieses Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes.<sup>36</sup>

Unheimlich ist der Doppelgänger aber vor allem deshalb, weil er, drittens, auf die eigene Sterblichkeit, die dem narzisstischen Subjekt gänzlich inakzeptable Möglichkeit des eigenen Nicht-Seins also, verweist.<sup>37</sup> Das Wesen des Unheimlichen liegt demzufolge in der „beständige[n] Wiederkehr des Gleichen“.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 258.

<sup>37</sup> „Der Satz: alle Menschen müssen sterben, paradiert zwar in den Lehrbüchern der Logik als Vorbild einer allgemeinen Behauptung, aber keinem Menschen leuchtet er ein, und unser Unbewusstes hat jetzt so wenig Raum wie vormalig für die Vorstellung der eigenen Sterblichkeit. Die Religionen bestreiten noch immer der unabwegbaren Tatsache des individuellen Todes ihre Bedeutung und setzen die Existenz über das Lebensende hinaus fort“. Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 264f.

<sup>38</sup> „Die Wiederkehr ist etwas dem Mythos Immanentes – und das in zweierlei Hinsicht: ‚Wiederkehr‘ ist einmal die Weise des Auftretens des Mythos in der Gestalt seines Erzähltwerdens. Der Mythos selbst ist eine Art des ‚Erzählens‘, für die das Prinzip der Wiederholung

Freud bezieht sich hier explizit auf Nietzsches *Also sprach Zarathustra* und die dort extrapolierte „Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung“.<sup>39</sup> Die „ewige Wiederkehr des Gleichen“ ist aber auch Grundlage dafür, „daß es im Seelenleben wirklich einen Wiederholungszwang gibt, der sich über das Lustprinzip hinaussetzt“.<sup>40</sup> Dieses Prinzip konfiguriert sich als „Todestrieb“, ein archaischer, „dem belebten Organischen innewohnender Drang zur Wiederherstellung eines früheren Zustandes“;<sup>41</sup> demgemäß alles Organische zurückstrebt ins Anorganische: „Das Ziel alles Lebens ist der Tod, und zurückgreifend: Das Leblose war früher da als das Lebende.“<sup>42</sup> Sexual- bzw. Lebenstrieb und Ich- bzw. Todestrieb greifen bei Freud ineinander, „das Lustprinzip scheint geradezu im Dienste der Todestriebe zu stehen.“<sup>43</sup> Unheimliches und Todestrieb vereinen sich im Symbol des Doppelgängers, oder allgemeiner: in der Struktur der Wie-

---

unabdingbare Voraussetzung ist. [...] Der Mythos erscheint starr, statisch, uninteressant, primitiv, weil er die für jede Fiktionserzeugung unerläßliche Identifikation mit einer individuellen Perspektive, einem nachvollziehbaren ‚Standpunkt‘ (point of view) nicht aufweist. Sich Identifizieren bedeutet ja nichts anderes als die sehr spät erst in der menschlichen Evolution auftretende Fähigkeit bzw. Fertigkeit, das eigene, unverwechselbare, individualisierte Ich-Bewußtsein durch das eines anderen Menschen auf der Vorstellungsebene zu ersetzen, wobei das eigene Bewußtsein die Rolle des ‚Zuschauers‘ lustvoll spielt, während dem fremden Bewußtsein die Funktion des ‚Akteurs‘ überlassen wird. [...] Auf der Ebene der Geschichte hat ‚Wiederkehr‘ eine ganz andere, wenn auch nicht weniger schicksalhafte Bedeutung: Sie meint den Versuch des Bewußtseins, seine Identität und damit seine Selbstheit dadurch zu erlangen, daß es zwanghaft und/oder lustvoll die Exposition der eigenen Geschichte – nach Freud die ersten Zeiten der Kindheit – wiederentdecken möchte, commemorieren muss, wie wenn alles Glück und das endgültige Heil in der Rückkehr durch das Nadelöhr der vergessenen Nativität und Naivität bestünde. Das neurotische Misslingen dieser Wiederholung manifestiert sich im Wiederholungszwang des Nichtvergessen-Könnens, im Regredieren auf einen pseudoinfantilen, pseudo-ursprünglichen, pseudo-integralen Anfang, auf den hin der Lebensfluß – gegen die Strömung – zurückgeschwommen wird.“ Hansen-Löve 1987, 9f., 20f.

<sup>39</sup> Freud, IV (= *Das Unheimliche*), 257.

<sup>40</sup> Freud, III (= *Jenseits des Lustprinzips*), 3, 232.

<sup>41</sup> Ebd., 5, 246.

<sup>42</sup> Ebd., 5, 248.

<sup>43</sup> Ebd., 7, 271. Zur Korrelation von Lebens- und Todestrieb in Zusammenhang mit Schrift als Aufschub, mithin als neurotisches Wiederholungs- und Verdrängungsprinzip vgl. Derrida: „Die *symptomatische* Form der Wiederkehr des Verdrängten: die Metapher der Schrift, die den europäischen Diskurs heimsucht, und die systematischen Widersinnigkeiten in der ontotheologischen Ausschließung der Spur. Die Verdrängung der Schrift als die Verdrängung dessen, was die Präsenz und die Bändigung der Abwesenheit bedroht. Das Rätsel der ‚reinen und einfachen‘ Präsenz als Verdoppelung, ursprüngliche Wiederholung, Selbstaffizierung und ‚différance‘. [...] Das Leben schützt sich zweifellos mit Hilfe der Wiederholung, der Spur und des Aufschubs (*différance*). [...] Der Aufschub bildet das Wesen des Lebens. Vielmehr: da der Aufschub (*différance*) kein Wesen ist, weil er nichts ist, *ist er nicht* das Leben, wenn Sein als *ousia*, Präsenz, Wesenheit/Wirklichkeit, Substanz oder Subjekt bestimmt wird. Das Leben muss als Spur gedacht werden, ehe man das Sein als Präsenz bestimmt. Das ist die einzige Bedingung, um sagen zu können, das Leben *sei* der Tod; die Wiederholung und das Jenseits des Lustprinzips seien ursprünglich und gleichursprünglich mit dem, was sie überschreiten.“ Derrida 1972, 302, 311.

derholung bzw. des Doubles. Das Double – und Kunst vor allem als Double des Lebens bzw. Lebendigen – beinhaltet aber auch die Gefahr des Wahnsinns.<sup>44</sup> Wahnsinn im Taumel des dionysisch-ekstatischen Rauschs – um zu Nietzsche zurückzukehren – veräußert sich primär in der Musik, deren Formen der Rotation (von Themen und Motiven) auf dem Prinzip der steten Rückkehr zum Anfang basieren. Kennzeichen des Dionysischen, das Nietzsche in der Musik verkörpert sieht (anfänglich im Werk Wagners, wovon er sich später im *Fall Wagner* vehement distanziert), ist geradezu dasjenige, wovor das Unheimliche fürchten lehrt, nämlich die Auflösung oder Desintegration des Subjekts. Der apollinischen Forderung des „Erkenne dich selbst“ und der damit verbundenen Selbstbegrenzung des Individuums geht der durch die Musik verursachte dionysische Rausch als einer „ursprünglicheren“ Wahrheit voraus:

Der Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln (zur objektiven Täuschung) gilt hier als tiefer, ursprünglicher, metaphysischer als der Wille zur Wahrheit, zur Wirklichkeit, zum Sein: – letzteres ist selbst bloß eine Form des Willens zur Illusion. [...] Es wird ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins concipirt, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann: der tragisch-dionysische Zustand.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> In Vladimir Nabokovs Roman *Despair* (*Verzweiflung*) tötet der Held (Hermann) seinen Doppelgänger (Felix), seine „Maske“, und deklariert aufgrund der, wie er glaubt Perfektion des Mordes, „Verbrechen als eine Kunst.“ Zur Korrelation von Gedächtnis und Wahnsinn im Motiv des Doppelgängers vgl. Lachmann 1990, 389f.

<sup>45</sup> Nietzsche, XIII (= *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*, Fragmente zum *Willen zur Macht*), 17 [3], 522. „Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur Ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne. Apollo, als ethische Gottheit, fordert von den Seinigen das Maass und, um es einhalten zu können, Selbsterkenntnis. Und so läuft neben der ästhetischen Nothwendigkeit der Schönheit die Forderung des ‚Erkenne dich selbst‘ und des ‚Nicht zu viel!‘ her, während Selbstüberhebung und Uebermaass als die eigentlich feindseligen Dämonen der nicht-apollinischen Sphäre, daher als Eigenschaften der vor-apollinischen Zeit, des Titanenzeitalters, und der ausser-apollinischen Welt d.h. der Barbarenwelt, erachtet wurden. [...] ‚Titanenhaft‘ und ‚barbarisch‘ dünkten dem apollinischen Griechen auch die Wirkung, die das Dionysische erregte: ohne dabei sich verhehlen zu können, daß er selbst doch zugleich auch innerlich mit jenen gestürzten Titanen und Heroen verwandt sei. [...] Die Musen der Künste des ‚Scheins‘ verblassten vor einer Kunst, die in ihrem Rausche die Wahrheit sprach, die Weisheit des Silen rief Wehe! Wehe! aus gegen die heiteren Olympier. Das Individuum, mit allen seinen Grenzen und Maassen, ging hier in der Selbstvergessenheit der dionysischen Zustände unter und vergaß die apollinischen Satzungen. Das Uebermaass enthüllte sich als Wahrheit, der Widerspruch, die aus Schmerzen geborene Wonne sprach von sich aus dem Herzen der Natur heraus. Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet.“ Nietzsche, I (= *Geburt der Tragödie*), 4, 40f.

Den „Willen zur Macht“ definiert Nietzsche auch als Willen zum Rausch und zur Kunst,<sup>46</sup> da sie (Rausch wie Kunst) gleichermaßen den dionysischen Zustand herbeiführen. Dieser erst führt seinerseits – wenn auch ex negativo – zur wahren Erkenntnis des Scheinhaften und Illusorischen des Daseins.<sup>47</sup>

Schon der dionysische Rauschzustand ist ästhetischer Schein, ist *Pharmakon*, ist supplementär. Erkennt sich das Subjekt gemäß des apollinischen Diktums selbst, kann es nur noch „Schein des Scheins“ sein: „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“. Die Differenz von ästhetischem Schein und Wahnsinn und damit von gutem und schlechtem *Pharmakon*, von Gabe und Gift ist bei Nietzsche aufgehoben. Der ästhetische Schein ist dem Sein immer vorgängig. Der *Wille zur Macht* ist der Wille zur Kunst, zur Destruktion und Rekonstruktion des Subjektes im Rausch. Sind das Dionysische und das Apollinische ursprünglich Triebe zur Kunst, dann ist die Ästhetik Metaphysik des Rausches: *Wille zur Nacht*.<sup>48</sup>

In der Korrelation von Nacht, Liebe und Schlaf werden Eros und Thanatos, die beiden konträren und komplementären Triebe des Menschen als mythische Archetypen wirksam. Der nächtliche Hintergrund bildet hierbei gewissermaßen die „Kulisse“, deren Attribut, der Mond, vor allem im russischen Symbolismus vielfache Implementierungen trägt. Die lunare Sichel nämlich, russisch *kosa*,<sup>49</sup> benennt sowohl ein Kastrationsinstrument, als auch den Zopf der Frau, den weiblichen Phallus also. Liebeslust, Kastrationsangst, Penisneid, Todestrieb – sie unterliegen nicht allein einem System psychischer Grunddispositionen: in Kunst und Philosophie manifestieren sie sich seit jeher. Das Motiv des Spiegels, der reflexiven und reflektierenden *Spekulation* korreliert zumal in symbolistischen Konzeptionen mit dem Mond. *Luna* – im Russischen wie in vielen anderen Sprachen auch ist sie weiblich – tritt nur in Erscheinung in der Reflexion des

<sup>46</sup> Vgl. Nietzsche, XIII (= *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*), 14 [61], 246. „Das Charakteristische ist freilich, daß der moderne Wunsch, ins Archaische des Mythos zu regredieren, unter Bedingungen einer entzauberten Lebenswelt nicht mehr von der Zuversicht beseelt ist, dort dem Übersinnlichen zu begegnen, sondern nur noch dem Rausch.“ Frank 1982, 26.

<sup>47</sup> „Im Gegensatz zum Traum, der jeglicher Wirklichkeit entbehrt, führt uns der Rausch, der, wie es heißt, die physiologische Entsprechung des Dionysos ist, zurück zum Ursprung der Dinge, genau in dem Maße, wie er uns aus dem Schlaf der empirischen Realität wachrüttelt. Für sich genommen ist der dionysische Zustand eine Einsicht in die Dinge, wie sie sind; er erreicht die Wahrheit auf negativem Wege, dadurch nämlich, daß er die illusorische Natur aller ‚Realität‘ enthüllt.“ de Man 1988, 132.

<sup>48</sup> Burkhardt 2005, 259f.; vgl. auch Burkhardt 2003. Zu dem daraus abgeleiteten *ordo inversus*, der „verkehrten“ Genealogie der Erkenntnisvermögen und der Vorgängigkeit der Ästhetik vor Logik und Ethik vgl. prinzipiell Kap. III.2.1. *Ästhetische Erkenntnis*, in: Burkhardt 2005, 242-260.

<sup>49</sup> Die kyrillische Schrift zeichnet die Sichel-Form im dritten Buchstaben des Worts nach: *koca*. Zudem ist die Sichel Attribut des Sensemannes (hier der Sensenfrau). Zur Symbolik des tödenden „Mond-Weibs“ vgl. Hansen-Löve 1989, 397.

Sonnenlichts (der primären Energetik), ist also immer bloß relativ und somit sekundär. Sie nimmt in ihrer wandelbaren Gestalt Einfluss nicht nur auf den Zyklus des Wassers, sondern auch auf den der Frau und repräsentiert somit das Unstete, Unbewusste, Zirkuläre.<sup>50</sup>

Die lunare Welt macht nicht die Dinge selbst sichtbar, sondern bloß ihren ‚Widerschein‘ (*otblesk*), ihre ‚Schatten‘ (*teni*) und ‚Spuren‘ (*sledy*). Alle Phänomene versammeln sich auf einer schlaglichtartig beleuchteten Tableau-Szenerie, inmitten einer Metamorphose erstarrt und gebannt (durch den ‚Mond-Schein‘), eben dabei, sich aus dem Schattendasein der Gegenstandswelt in das Licht des Absoluten zu verwandeln. [...] In der ‚Schattenwelt‘ sind die Dinge weder in ihrem materiell-naturhaften noch in ihrem symbolisch-geistigen (künstlerischen) Wesen zugänglich, sie befinden sich in einer ‚Grauzone‘ zwischen Realie und (symbolischem) Zeichen, wo sie nur als Symptome, Spuren, Wiederhall (bzw. Widerschein), d.h. als Index-Zeichen in Erscheinung treten. Sie verfügen weder über die imaginative Evidenz von ikonischen Zeichen [...], die von einer nachvollziehbaren sensuell-emotionalen Analogie zwischen Signans und Signatum ausgehen (und damit ein Höchstmaß von designativer Unmittelbarkeit realisieren) noch über die Kodifiziertheit und geschlossene Modellhaftigkeit der Zeichen-Symbole und ihre kollektive ‚Vermitteltheit‘ (*uslovmost'*) in einem Kultursystem.<sup>51</sup>

Der vierte Satz, „Nocturne“ überschrieben, zeichnet ein gegenüber der „Serenade“ zartes Nachtbild, dessen Gestus und Grundstimmung Arnold Schönbergs spätrömantischem Streichsextett *Verklärte Nacht* (1899) nachempfunden sind. Dort sind die in spiegelbildlicher Symmetrie angelegten 64stel-Girlanden bemerkenswert, zumal sie ihre eigene Verdopplung visuell und akustisch realisieren.

<sup>50</sup> Der Mond bietet „jene sich wandelnde (zu- und abnehmende) Fläche [...], die wie ein Spiegel (wenn auch ein matter, unklarer, reduzierter) die Strahlen des Urlichts (der solaren Welt) reflektiert und so ‚gebrochen‘, ‚gebleicht, entfärbt und täuschend ins Diesseits sendet. Luna als weibliches Prinzip des Diabolismus verfügt über kein schöpferisches Eigenwesen (sie kann nichts ‚aus sich‘ gebären wie das Solare), in ihr überschneiden sich vielmehr die aus dem Irdischen kommenden Projektionen mit dem aus dem Jenseits (dem Solaren) stammenden Reflexionen.“ Hansen-Löve 1989, 224.

<sup>51</sup> Ebd., 253, 258f.

Bsp. 4: Arnold Schönberg, *Verklärte Nacht*, Schluss

[aus: Schönberg, „Verklärte Nacht“ für sechs Streichinstrumente, op.4, Berlin, o.J., 15]

In Šostakovičs „Nocturne“-Satz webt die Viola in die ruhigen Achtel-Girlanden der 2. Violine und des Violoncello eine mit klanglichem Schleier überzogene (*con sordino*) expressive Melodie ein, deren anfängliches Kreisen die Gegenbewegung<sup>52</sup> der Begleitstimmen mitvollzieht – wobei sich gleich zu Beginn des Viola-Einsatzes eine tonale Diskrepanz einstellt.

So schreibt der Komponist, als er das *Nocturne* faktisch in der Tonart D-Dur beginnt [...], den Notentext in ‚B‘-s, d.h. in einer quasi nicht existenten Tonart ‚Eses-Dur‘. Die Melodie beginnt in der Bratsche [...] nicht mit

<sup>52</sup> Gegenbewegung kann in diesem Zusammenhang auch verstanden werden als symbolische Nachzeichnung des Mondes als Reflektor, wie er zumal in symbolistischen Texten figuriert: „Der sekundär-abgeleitete Charakter der lunaren Welt resultiert aus dem im diabolischen Diskurs immer wieder thematisierten Umstand, daß der Mond sein Licht (seine Energie, sein Wesen, seine Wirksamkeit allgemein) nicht aus sich selbst (originär) schöpft bzw. schafft (generiert, gebiert, aus dem Nichts ins Sein schafft), sondern nur das Licht der Sonne wiedergibt, gleichsam aus ‚zweiter Hand‘ etwas ‚vermittelt‘, etwas ‚Bedingtes‘ (*uslovnoe*) und ‚Uneigentliches‘ (d.h. mit sich selbst nicht Identisches) ‚repräsentiert‘, an etwas Fremdem partizipiert.“ Hansen-Löve 1989, 223.

einem klaren durartigen ‚Fis‘, sondern mit einem gleichsam dem Mollgeschlecht zuzuordnenden ‚Ges‘, woraufhin auch die übrigen Töne der Solomelodie ein B-Vorzeichen haben und auf diese Weise einer elementaren, eindeutigen tonartlichen Zuordnung sowie ungebürlich forschenden Blicken entgehen. Man hört also ein etwas merkwürdiges Dur, bei dem sich die Tonikaterz irgendwo zwischen Dur und Moll befindet (weder ‚fis‘ noch ‚f‘, sondern ‚ges‘ – ein Ton, der, von der Violine intoniert, durchaus nicht enharmonisch dem ‚fis‘ entspricht).<sup>53</sup>

Die hier von Kreinin beschriebene tonale Verschleierung folgt der Konzeption einer komponierten Indirektheit. Es erklingt zu Beginn faktisch ein D-Dur-Dreiklang, dessen Terz ‚fis‘ hier durch das enharmonisch verwechselte ‚ges‘ substituiert ist. Was hörbar wird, ist also lediglich ein scheinbares, ja scheinhaftes Dur, zumal der Ersatzton ‚ges‘ einem anderen tonalen Raum angehört. Hinzu kommt eine dumpfe Klanglichkeit durch lediglich fahle Ausleuchtung im Timbre, die diesem Satz den Charakter eines „Todesständchens“<sup>54</sup> verleiht.

Bsp. 5: 15. Streichquartett, 4. Satz: Nocturne, Beginn

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 106]

<sup>53</sup> Kreinin 2002, 171f.

<sup>54</sup> Cholopow 2002, 160.

Zum einen fällt – wie in Schönbergs *Verklärter Nacht* – die hier in 2. Violine und Violoncello je angelegte Spiegelsymmetrie ins Auge, zum anderen agieren die beiden Stimmen auch zueinander in Gegenbewegung. Das Moment der Reflexion vollzieht sich hier also auf zwei Ebenen: der narzisstischen Selbstspiegelung entspricht der kontrapunktische „Doppelgänger“. <sup>55</sup>

### Über-Gänge – 5. Satz: Trauer-Marsch

In nahezu allen Kulturen manifestiert sich in den Begräbnisriten eine Vorstellung, wonach mit dem Tod eine Schwelle überschritten wird, die aus dem Leben heraus in ein Schattenreich o.ä. hinüberführt. <sup>56</sup> Dabei wird deutlich, dass die jeweilige Form des Ritus eng mit entsprechenden Jenseitsvorstellungen korreliert. In der Bewusstwerdung der Endlichkeit des Subjekts entbirgt sich zugleich die Erkenntnis, den Tod niemals denken zu können.

Wir verstehen den Verfall, die Verwandlung, die Auflösung. Wir verstehen, daß die Formen vergehen, während manche Dinge fortbestehen. Von all dem hebt sich der Tod ab, unfäßlich, dem Denken unzugänglich und dennoch unbestreitbar und unleugbar. Weder Phänomen, kaum thematisierbar, noch denkbar – hier beginnt das Irrationale. Selbst in der Angst, selbst durch die Angst bleibt der Tod ungedacht. Die Angst durchlebt zu haben erlaubt nicht, ihn zu *denken*. *Das Nichts hat dem abendländischen Denken getrotzt.* <sup>57</sup>

Das unlösbare Paradoxon besteht in erster Linie darin, zu wissen, *dass* der Tod sein wird, nicht aber, *was* er sein wird. In diesem Vakuum des „Nicht wissen *was*“ entsteht gleichsam sogartig das Verlangen nach einer wenigstens fiktiven Jenseitsschau – und aus dieser wiederum die Illusion, dem Blick ins Leere zumindest ideell zu begegnen. Die diesseitige Welt des *hic et nunc* wird in metaphorischen Spiegelungen „vorausgeschickt“: projiziert.

Der Mensch, der in Selbstbekümmern existiert, will sich zumeist nicht abfinden mit dem Dunkel, in welchem uns der Tod verhängt ist. Er scheint

<sup>55</sup> Diese auffällig spiegelbildliche Stimmführung erscheint so auch in dem Lied „Nacht“ aus der *Suite nach Worten von Michelangelo*, op. 145 (vgl. Klemm 2001, 295). Und auch im 3. Satz, „Nocturne“, der *Aphorismen für Klavier*, op. 13 zeichnen sich gegenläufige Linien ab. Als genuine Gattung der Klaviermusik eignen der „Nocturne“ ein ruhig fließendes Tempo, sowie weitgespannte Arpeggien (v.a. in der linken Hand) – man denke etwa an den ersten Satz von Beethovens *Sonata quasi una fantasia*, op. 27/2, die sogenannte „Mondscheinsonate“ oder an Chopins *Nocturne*, op. 27/1.

<sup>56</sup> Detailliert beschreibt Gennep diese Zeremonie, wobei er bestimmte Grundzüge aufzeigt, die ihrerseits auf Transformationsvorstellungen beruhen: „Reise und Eintritt in die jenseitige Welt erfordern eine Reihe von Übergangsriten, die im einzelnen von der Entfernung und Topographie dieser Welt abhängig sind.“ Gennep 1999, 148.

<sup>57</sup> Lévinas 1996, 81.

fast nicht leben zu können mit dem ungelichteten Geheimnis, er versucht, ‚hinter den Vorhang zu spähen‘. Wir verdecken und verstellen uns vielfach das eigentliche Problem, berauben uns der Möglichkeit, in einer produktiven Weise dem Mysterium von Tod und Leben zu begegnen, weil wir flugs eine ‚Hinterwelt‘ erfinden, die nur eine Verdoppelung der Erscheinungswelt ist und hier und jetzt in Raum und Zeit ihre prototypischen Modelle hat. Wir ertragen nicht den Blick ins ‚Leere‘, wir haben einen ‚metaphysischen horror vacui‘. Wir operieren mit der Projektion irdischer Verhältnisse hinüber ins ‚Totenland‘, fassen den Tod wie ein Tor auf, das man durchschreitet, um in eine andere Weltgegend zu kommen.<sup>58</sup>

Eben diese Ungewissheit in der Gewissheit, dieses Fragezeichen<sup>59</sup> im Ausrufezeichen ist der ‚blinde Fleck‘, auf dessen Projektionsfläche sich Todesmythen in Substitution dieses Mangels<sup>60</sup> (an Wissen) abzeichnen. Die Charakteristik dieser Mythen besteht sui generis darin, das unmögliche Überschreiten der (Lebens-)Grenze zu vergegenwärtigen.

Was also bedeutet das Überschreiten dieser Grenze des Allerletzten? Was heißt es, den Endpunkt eines Lebens (*terma tou biou*) zu überschreiten? Ist das möglich? Wer hat es jemals getan? Wer kann es bezeugen? Das ‚ich trete ein‘ beim Überschreiten der Schwelle, das ‚ich überschreite‘ (*peraō*) setzt uns so gewissermaßen auf die Spur des *aporos* oder der *Aporie*: das Schwierige oder Nichtvollziehbare, hier das unmögliche, verweigerte, verneinte oder verbotene Überschreiten, ja sogar das, was noch etwas anderes sein kann, das Nicht-Überschreiten, ein Ereignis des Kommens oder der Zukunft, das nicht mehr die Form der Bewegung als Überschreiten, Durchqueren, Durchgehen hat, das ‚Passieren‘ eines Ereignisses, das nicht mehr die Form oder Gangart [allure; Anm. d. Übers.: Was auch ‚Geschwindigkeit‘, ‚Verhalten‘, ‚Verlauf‘ heißen kann] eines Schritts hätte: insgesamt betrachtet ein Kommen ohne Schritt.<sup>61</sup>

Insofern kann dieser Schritt über die Grenze zwischen Leben und Tod immer nur Idee eines Schritts sein. Die Bewegung selbst ist lediglich vor-gestellt: zum einen im Sinne des Heideggerschen *Bevorstands*, zum anderen als Pro-jektion, als Vor(ent)wurf auf das Zukünftige hin. Die philosophische Reflexion, gleich wie die Kunst, transzendiert, überschreitet gewissermaßen die physische Grenze,

<sup>58</sup> Fink 1969, 26f.

<sup>59</sup> „Das Zeichen, das er [der Tod – V.H.] in unsere Zeit zu setzen scheint (= unsere Beziehung zum Unendlichen) ist ein klares Fragezeichen: Öffnung auf das, was keinerlei Möglichkeit zur Antwort bietet. Frage, die bereits eine Modalität der Beziehung zum Jenseits des Seins darstellt.“ Lévinas 1996, 31.

<sup>60</sup> „Im Dasein als solchem fehlt etwas, an etwas herrscht noch Mangel, ein Mangel, der zum Sein selbst gehört, und dieser Mangel ist der Tod.“ Lévinas 1996, 42.

<sup>61</sup> Derrida 1998, 23.

„»über« das Seiende als solches hinaus“.<sup>62</sup> Antrieb dieser Überschreitung ist die sich dem Menschen immer schon stellende Frage nach dem Nichts, welche zugleich „uns – die Fragenden – selbst in Frage [stellt]. Sie ist eine metaphysische“.<sup>63</sup>

Was ist das Nichts? Schon der erste Anlauf zu dieser Frage zeigt etwas Ungewöhnliches. In diesem Fragen setzen wir im Vorhinein das Nichts als etwas an, das so und so »ist« – als ein Seiendes. Davon ist es aber doch gerade schlechthin unterschieden. Das Fragen nach dem Nichts – was und wie es, das Nichts, sei – verkehrt das Befragte in sein Gegenteil. Die Frage beraubt sich selbst ihres eigenen Gegenstandes.<sup>64</sup>

Nach dem Nichts lässt sich nicht fragen. Hierin besteht die strukturelle Analogie von Nichts und Tod, denn beide stellen als Antwort lediglich das Fragen selbst infrage. Beide – Nichts und Tod – sind Elemente der Grenze. Sie markieren das Jenseits von Raum und Zeit, ohne überhaupt diesen Kategorien anzugehören. „Der Tod erscheint als der Übergang vom Sein zum Nicht-Mehr-Sein als das Ergebnis einer logischen Operation: Negation.“<sup>65</sup>

Der fünfte Satz in Šostakovičs *15. Streichquartett* ist als „Trauer-Marsch“ tituliert und trägt als einziger der insgesamt sechs Adagio-Sätze den Zusatz *molto*. Ein sehr getragenes Begräbnis-Geleit ist also intendiert, welches von Beginn an schwermütig einherschreitet. Nach drei Viertelschlägen Pause erklingt homorhythmisch mit auftaktigen Punktierungen der es-Moll-Dreiklang, woraufhin die Viola eine melancholisch ausgreifende Kantilene vorträgt, in welcher der punktierte Rhythmus sich weiterhin als themenkonstitutiv erweist.<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Heidegger 2004, 118. „Unser Fragen nach dem Nichts soll uns die Metaphysik selbst vorführen. Der Name »Metaphysik« stammt aus dem griechischen *μετα τα φυσικά*. [...] Metaphysik ist das Hinausfragen über das Seiende, um es als ein solches und im Ganzen für das Begreiften zurückzuerhalten.“ Ebd.

<sup>63</sup> Ebd., 121.

<sup>64</sup> Ebd., 107.

<sup>65</sup> Lévinas 1996, 19. „Die Grenze trennt, scheidet, unterbricht. Sie ist negativ als Abgrenzung, positiv als Angrenzung. Das Gesamtfeld der Erscheinung ist von den Grenzlinien der Dinge durchfurcht, gleichsam tausendfältig zerrissen, zerstückt, auseinandergebrochen. Als Element der Grenze gehört das Nichts zum Sein aller endlichen Dinge überhaupt, zum Stil ihrer Bestimmtheit.“ Fink 1969, 44.

<sup>66</sup> Die Punktierung in langsamen Sätzen kann als paradigmatischer Ausdruck des Pathetisch-Melancholischen bezeichnet werden. Hierfür lassen sich Beispiele anführen wie etwa bei Mahler der langsame Satz der *1. Symphonie* und der erste Satz der *5. Symphonie* (mit der Vortragsbezeichnung „In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.“) oder der *Trauermarsch c-moll op. 72/2* von Chopin. Cholopow stellt in Bezug auf Šostakovičs Quartett-Satz eine Zeitrelation fest, die implizit auf das Futur II (*futurum exactum*) verweist: „Insofern der Trauermarsch im Anschluss an das Todesständchen [d.i. der vierte Satz, „Nocturne“ – V.H.] erklingt, könnte man denken, er sei eine ‚Erinnerung vorwärts‘, so als ob das Bild der eigenen Bestattung erschiene.“ Cholopow 2002, 160. Eines der bekanntesten Beispiele aus der russischen Lyrik für die Darstellung der Zeitform des Futur II ist sicherlich *Der Traum (Con)*

Bsp. 6: 15. Streichquartett, 5. Satz: Trauer-Marsch, Beginn

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 112]

Dieser Trauermarsch-Duktus, nach kurzen solistischen Einwüfen jeweils in beständiger Wiederkehr einsetzend, bestimmt das gesamte Satz-Geschehen. Am Ende ist ein leerer Takt notiert, Sinnbild für das unvermittelte Abreißen der Rede, der Aposiopese.<sup>67</sup>

### Tod des Zeichens / Zeichen des Todes – 6. Satz: Epilog

Das Zeichen als semiotische wie semantische Kategorie ist Re-präsentant, Vergegenwärtiger eines Abwesenden, Noch-nicht- oder Schon-Gewesenen. In dieser Eigenschaft ist das Zeichen immer nur Zeichen *von* etwas, indem es sich selbst als Uneigentliches, Abgeleitetes, Sekundäres vorstellig macht. Diese relationale Abhängigkeit des Zeichens verliert sich dort, wo nichts mehr (oder noch nichts) be-zeichnet werden kann, wo das Zeichen zwar *da* ist, aber in diesem *Da*-sein seine genuine Verweisfunktion negiert. In diesem Falle aber hört das Zeichen auf, zeichenhaft zu sein – und hierin ist es Indikator des Apophatischen.

von Michail Lermontov (1814-1841), in welchem der eigene Tod in Vergangenheitsform als visionärer Traum eines bereits stattgehabten Ereignisses geschildert wird.

<sup>67</sup> Diese rhetorische Figur steht zumal in musikalischen Werken gemeinhin für das Aussetzen des Pulses, wie etwa in den *Sieben Worten Jesu Christi am Kreuze* (1645) von Heinrich Schütz. Dort folgt auf die Worte „Und als er das gesagt hatte, neiget er das Haupt und gab seinen Geist auf“ eine ganztaktige Generalpause. Da dieser Leertakt in erster Linie *gesehen* und als solcher weniger *akustisch* wahrgenommen wird, bezeichnet man diese Art der Semantisierung des musikalischen Gehalts mittels der Notenschrift als „Augenmusik“.

Die Unfähigkeit zu sprechen kann lediglich auf der Ebene der Form des Zeichens, nicht mehr in seiner Inhaltlichkeit – es fehlt ja das Signifikat – wiedergegeben werden. Im ewig tautologischen Reproduzieren des Zeichen-Körpers manifestiert sich das Spiel der Substitution der semantischen Leere durch leere Semantik. Der Referent ist sodann der Körper selbst, wie dies – so Roland Barthes – genuin für musikalische Texte gültig ist.<sup>68</sup> Denn in der Musik existiert keine binäre Relation aus *Signifiant* und *Signifié*, da klangliche „Zeichen“ (die ja an sich „Nichts“<sup>69</sup> bezeichnen) immer schon ohne Verweisfunktion, also selbstreflexiv sind und darin thanatologisch. Der Begriff der „musikalischen Thanatopoetik“ ist zum einen also pleonastisch, zum anderen aber auch oxymoral zu verstehen – der „Tod“ *kann nicht* poetisiert (im Sinne von „zeichnenhaft generiert“) werden. Denn der Tod ist nicht zu vergegenwärtigen und als solcher auch niemals gegenwärtig, er wird – als Ereignis des *futurum exactum* – immer schon gewesen sein. Folglich muss jeder Versuch, ihn zeichenhaft re-präsentieren und reproduzieren zu wollen zwangsläufig scheitern. Es ist schlechthin unmöglich, den Tod graphemisch darzustellen – dieses Zeichengewebe ist nichts als anschauende, äußerliche, vorweggenommene und somit unwissende Projektion. Texte über den Tod sind somit leeres Zeichen des reinen Nichts, woraus, um mit Hegel zu sprechen, folgt: „Das reine Sein und das reine Nichts ist also dasselbe.“<sup>70</sup> Die bloße Selbstreferentialität des Zeichens führt letztlich dazu, das Nichtvorhandensein des Signifikats mittels tautologischer Reproduktion zu kompensieren. Der Tod als „Gegenwart des Absoluten Verlustes“<sup>71</sup> ist im Sinne Derridas *das Andere* des Zeichens, er ist die Abwesenheit der Abwesenheit.<sup>72</sup> Zeichen und Tod werden somit identisch: Zeichen des Todes und Tod des Zeichens changieren in einem Spiel wechselseitiger Substitution. Die Opposition

<sup>68</sup> „In der Musik [...], einem Signifikanzfeld und keinem Zeichensystem, ist der Referent unübersehbar, da er hier der Körper ist. Der Körper geht in die Musik ein ohne andere Vermittlung als den Signifikanten. Dieser Übergang – diese Überschreitung – läßt die Musik zu einem Wahnsinn werden.“ Barthes 1990, 307f.

<sup>69</sup> Gleiches gilt für die Texte der literarischen Absurde. „Das Nichts manifestiert sich als paradoxaler Index, genauer: als Antiindex, da es nicht ein Kenn-Zeichen, sondern eher schon ein Nicht-(Wieder-)Erkenn-Zeichen ist; es macht zutiefst unkenntlich, entgeistert und desemiotisiert das Gekennzeichnete. Différance als dekonstruktives Vorgehen bei Derrida ist immer eine ‚Differenz in Bewegung‘ – als permanente Aufschiebung des Unterschiedes und Zerstörung der Sinn-Präsenz.“ Hansen-Löve 1994, 331.

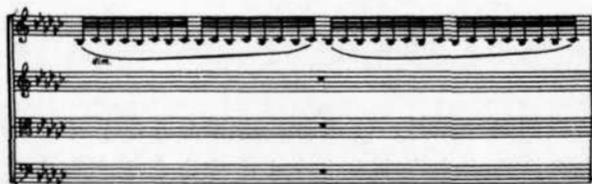
<sup>70</sup> Hegel I, 83.

<sup>71</sup> Derrida 1988, 45.

<sup>72</sup> In der Sprache der Metaphysik, so Derrida, trete eine paradoxe Umkehrung dieser Verweisfunktion ein: „das Anwesende wird zum Zeichen des Zeichens, zur Spur der Spur. Es ist nicht mehr das, worauf jede Verweisung in letzter Instanz verweist. Es wird zu einer Funktion in einer verallgemeinerten Verweisungsstruktur. Es ist Spur und Spur des Erlöschens der Spur.“ Ebd., 49.

von *Signifiant* und *Signifié* ist gelöscht, vernichtet. Das Zeichen negiert sich selbst als „Bezeichnendes“, da der Tod eben nicht „bezeichnet“ werden kann.<sup>73</sup>

Wie schon der Satztitel<sup>74</sup> suggeriert, bildet der sechste und damit überhaupt letzte Streichquartett-Satz von Šostakovič ein gewissermaßen abschließendes Résumé. Aus dem initialen Es-Dur-Akkord entwickelt die 1. Violine eine 32stel-Kette, ähnlich der Eröffnung des „Intermezzo“. Allerdings kommt nun die Kreisbewegung stärker zum Ausdruck – der Grad an bewegter Statik nimmt zu. Die Transformation von repetierenden Wechselnoten zu einem Triller (T.9ff.) zeigt die Subtilität des Übergangs von komponierter Bewegung in statisches Flimmern. In T.10ff. treten die beiden Mittelstimmen mit dem ersten Thema des ersten Satzes hinzu, sie gehen also thematisch zurück *ad fontes*



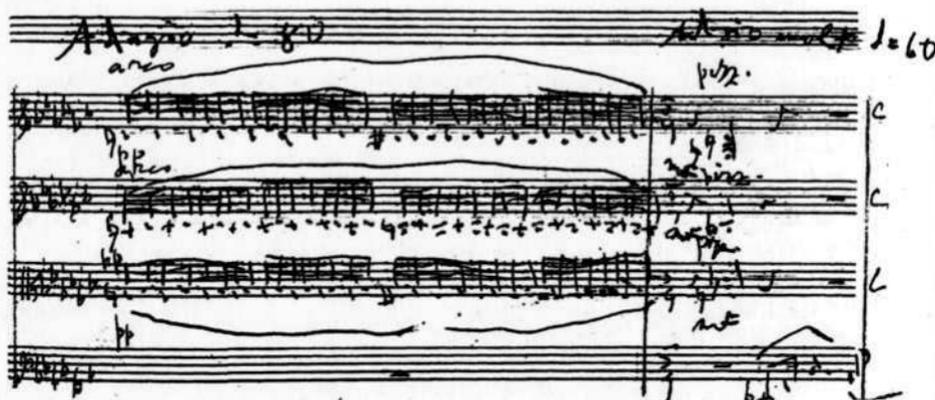
Bsp. 7: 15. Streichquartett, 6. Satz: Epilog, T.9-17

[aus: Schostakowitsch, Streichquartette 13-15, Taschenpartitur, Hamburg 1971, 118f.]

<sup>73</sup> Wittgensteins berühmter Satz „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ bringt eben diese Ohnmacht des Zeichens zum Ausdruck. Schweigen als das Nullzeichen der Stille ist die einzig mögliche Konsequenz, denn hierin offenbart sich das makabere Wissen um referentielle Nichtigkeit.

<sup>74</sup> In literarisch-dramentheoretischem Zusammenhang impliziert der Begriff „Epilog“ die Bedeutungen Schlussrede, abschließendes Nachwort oder Nachspiel, in diesem Sinne also ein Sprechen *ex post*.

Der Satz wird in seinem Fortgang bestimmt durch eine Ansammlung von Zitatnahmen aus den vorangegangenen Sätzen. Immer wieder werden diese Schichten aber unterbrochen von jenen trillerartigen Ketten, die sich – ohne charakteristische Gestalt und lediglich als geräuschhaftes Flirren – letztlich amotivisch gebärden: sie scheinen im Grunde die Angst vor der Leere kompensieren zu wollen. Die besondere Sinnfälligkeit, mit der Šostakovič diesen *horror vacui* topologisch darstellt, sei abschließend anhand eines Ausschnitts aus seinem Autograph gezeigt, das sich als tiefschwarzes Gewebe von Linien und Punkten vorstellig macht – auch dies letztlich reine Augenmusik, der Blick ins schiere „Nichts“:



Bsp. 8: 15. Streichquartett, 6. Satz: Epilog, T.76-77 (Autograph)

In dieser zeitlichen und motivischen Synchronie der Streichquartett-Stimmen wird absolute Identität vorgeführt, die Übereinstimmung des Zeichens mit sich selbst und anderen. Zugleich befinden sich die 32stel-Schichten lediglich in pendelnder Bewegung, sind also ohne teleologische Ausrichtung und nur in einem statischen In-sich-Kreisen verhaftet. Ein abschließender Triller auf dem Terzton des Dreiklangs führt schließlich sogar zur Interferenz der beiden Tongeschlechter Es-Dur bzw. es-Moll. Das Ende wird also offengelassen – es bleibt das Indefinite...

Das *Fünfzehnte Streichquartett* ist eine Annäherung an den Tod als zwar ungebetenen, aber nicht unerwarteten Gast. Keine Versöhnung, keine Transzendenz, aber Gefäßtheit. Hier scheint das Äußerste erreicht, was einem im religiösen Sinne nicht gläubigen Menschen möglich ist.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Neef 2002, 33.

## Literatur

- Adorno, T.W. 1982. *Gesammelte Schriften 17, Musikalische Schriften IV. Moments Musicaux. Impromptus*, Frankfurt a.M.
- Barthes, R. 1982. *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a.M.
- 1990. *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M.
- Bergson, H. 1964. *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*, Frankfurt a.M.
- 1999. *Zeit und Freiheit*, Hamburg.
- Burkhart, M.G. 2003. „Toxicomania aesthetica – Der Wille zur Nacht“, O. Jahr- aus und N. Ort (Hrg.), *Theorie – Prozeß – Selbstreferenz. Systemtheorie und transdisziplinäre Theoriebildung*, Konstanz, 239-259.
- 2005. *Erfindung und Apokalypse der ästhetischen Vernunft. Prolegomena zu einer postmodernen Ästhetiktheorie*, Bielefeld.
- Charms, D. 1995. *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Hrsg. u. übersetzt v. P. Urban, Zürich.
- 2003. *Antologija Satiry u Jumora Rossii XX veka*, Tom 23, Moskva. [Anthologie der Satire und des Witzes in Russland im 20. Jahrhundert. Bd. 23. Moskau.]
- Cholopow, Ju.N. 2002. „Modalität in den Streichquartetten von Dmitri Schostakowitsch“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium (=Schostakowitsch-Studien, 5. Studia slavica musicologica, 22)*, Berlin, 121-161.
- 1993. Ch. Menke (Hrg.), *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.
- Derrida, J. 1972. *Die Schrift und die Differenz*, Übersetzt v. R. Gasché, Frankfurt a.M.
- 1988. P. Engelmann (Hrg.), *Randgänge der Philosophie*, Wien.
- 1996. *Grammatologie*, Übersetzt von H.-J. Rheinberger und H. Zischler, Frankfurt a.M.
- 1998. *Aporien. Sterben – Auf die »Grenzen der Wahrheit« gefaßt sein*, München.
- Eco, U. 1972. *Einführung in die Semiotik*, Autorisierte dt. Ausgabe von J. Trabandt, München.
- 1987. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München.
- Fink, E. 1969. *Metaphysik und Tod*, Stuttgart u. a.
- Frank, M. 1982. *Der kommende Gott*, Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil, Frankfurt a.M.
- Freud, S. 2000. *Studienausgabe in 10 Bde.*, u. einem Ergänzungsbd. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.
- Gennep, A. van 1999. *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Aus d. Französi- schen v. K. Schomburg u. S.M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M. u.a.
- Grönke, K. 1993. *Studien zu den Streichquartetten 1 bis 8 von Dmitrij Šostako- vič*, Kiel.
- Hansen-Löve, A.A. 1987. „Mythos als Wiederkehr“, W. Schmid (Hrg.), *Mythos in der Slawischen Moderne*, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 20), Wien, 9-23.
- 1989. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, I. Band: *Diabolischer Symbolismus*, Wien.

- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica*, 26, 308-373.
- 1996/99. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, *Der Prokurist*, 16/17, 71-151.
- Hegel, G.W.F. 1986. *Wissenschaft der Logik*, I (Die objektive Logik, Erstes Buch) und II (Die objektive Logik, Zweites Buch. Die subjektive Logik), Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. 1993. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- 2004. *Wegmarken* (wort- und seitengleich mit der 3. Aufl. v. Bd. 9 der Martin-Heidegger-GA), Frankfurt a.M.
- Kierkegaard, S. 1991. *Die Krankheit zum Tode*, Hamburg.
- Klemm, S. 2001. *Dmitri Schostakowitsch – Das zeitlose Spätwerk* (=Schostakowitsch-Studien, 4. *Studia slavica musicologica*, 20), Berlin.
- Kofman, S. 1986. *Melancholie der Kunst*, Graz und Wien.
- Kreinin, J. 2002. „Schostakowitschs letzte Streichquartette und das Spätwerk Gustav Mahlers: Ein Abschied von der Welt? Oder Hunger nach Leben?“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium* (=Schostakowitsch-Studien, 5. *Studia slavica musicologica*, 22), Berlin, 163-176.
- Lacan, J. 1991. *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar II*, Berlin.
- Lachmann, R. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a.M.
- Lévinas, E. 1996. P. Engelmann (Hrg.), *Gott, der Tod und die Zeit*, Wien.
- Lévi-Strauss, C. 1976. *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a.M.
- Lotman, J. 1972. *Die Struktur des literarischen Textes*, München.
- Man de, P. 1988. *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M.
- Mattheson, J. 1999. *Der vollkommene Capellmeister*, Studienausg. im Neusatz des Textes und der Noten. Hrsg. v. Friederike Ramm, Kassel u. a.
- Neef, S. 2002. „Die Streichquartette als Tagebuch innerer Entwicklung (Überblick und Stationen)“, A. Wehrmeyer (Hrg.), *Schostakowitschs Streichquartette – Ein internationales Symposium* (=Schostakowitsch-Studien, 5. *Studia slavica musicologica*, 22), Berlin, 1-39.
- Nietzsche, F. 1988. G. Colli u. M. Montanari (Hrg.), *Kritische Studienausgabe*, 15 Bde., Berlin u. New York.
- Peirce, Ch.S. 1983. *Phänomen und Logik der Zeichen*, Hrsg. u. übersetzt v. H. Pape, Frankfurt a.M.
- Roseberry, E. 1989. *Ideology, style, content, and thematic process in the symphonies, cello concertos, and string quartets of Shostakovich*, New York and London.
- Saussure de, F. 1967. Ch. Bally und A. Sechehaye (Hrg.), *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Übersetzt von H. Lommel, Berlin.
- Wittgenstein, L. 1963. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt a.M.