

J I R Í F U K A Ā

DAS RAUM-ZEIT-PROBLEM IM SCHAFFEN VON BOHUSLAV MARTINŮ

Auf die ganz besondere Rolle, die die Kategorien „Raum“ und „Zeit“ in seinem Bewußtsein sowie Unterbewußtsein spielten, hat der tschechische Komponist Bohuslav Martinů in seinem selbstbiographisch gefärbten Text „Vzpomínka“ (Erinnerung)¹ bereits im Jahre 1934 aufmerksam gemacht. Dieser Text scheint von solch einer Bedeutung zu sein, daß man hier seine wichtigsten Teile (natürlich in einer wörtlichen deutschen Übersetzung) zitieren oder mindestens paraphrasieren soll.

Am Anfang teilt Martinů seinen Freunden aus der böhmischen Stadt Polička folgende Informationen mit: „Gerade nun, wenn ich diese Zeilen schreibe, hört man in der ganzen Stadt Paris das Heulen der Alarmsirenen. Es handelt sich um eine gewisse Probe der passiven Abwehr gegen den eventuellen Luftangriff. Ich selbst wohne in einem Pariser Vorort und höre die Töne der Sirenen aus weiter Ferne. Eine Fliegerstaffel, diesmal noch eine französische, bewegt sich oberhalb meines in der Richtung Paris. Sonst ist der Tag ganz ruhig und ich weiß nicht, warum er mich an viele ähnliche Tage erinnert, die ich als Kind auf dem Kirchturm in Polička erlebte. Mehrmals habe ich mir schon die Frage stellen müssen, was für einen Einfluß dieser Turmaufenthalt auf meine eigene Kompositionsarbeit gehabt hatte. In meinem Wohnraum habe ich seit den ersten Tagen meines Pariser Aufenthaltes eine kleine Ansichtskarte, die in der Form eines Miniaturbildes den Platz in Polička zeigt, wie er aus dem Turm zu sehen war. Diesen Blick und viele andere behalte ich allerdings auch in meiner Erinnerung. Es gab eine ganze Menge von ihnen und die Aussicht änderte sich bei der Beobachtung aller vier Weltrichtungen von allen Seiten des Turmumgangs. Ganz isoliert von der übrigen Welt wie auf einem Leuchtturm, hatte ich keine andere Aufgabe und Unterhaltung, als diese verschiedenen, aus dem Turm erreichbaren Bilder zu memorieren. Ihr alle kennt sie ja, jedoch ich kenne sie ganz ausführ-

¹ Siehe die Edition der Tagebücher, Skizzen und Aufsätze der Komponisten: *B. Martinů, Domov, hudba a svět*. Deníky, zápisníky, úvahy a články (hrsg. von M. Šaf-ránek, Praha 1966, S. 306 — 308).

lich. Auf der einen Seite der Teich und das Bad, auf der anderen der Friedhof und die immer längeren Dörfer, auf der Nordseite eine Fläche ohne Wälder und vorne die Stadt, alles als Miniatur mit kleinen Häusern und kleinen Menschen, und oberhalb aller dieser Dinge ein großer unübersehlicher Raum. Meines Erachtens gehört gerade er zu meinen größten Kindheitseindrücken, eben er erfüllt am stärksten mein Bewußtsein und spielt offensichtlich eine große Rolle in meiner gesamten Kompositionsansicht. Aus weiter Ferne, oder besser gesagt Höhe, sah ich nicht die kleinen Menscheninteresse, Sorgen, Schmerzen und Freuden. Es war dieser Raum, der mir immer vorschwebt und nach dem ich offensichtlich ständig in meinen Werken suche. Raum und Natur, also nicht die Leute.“

Weiter behauptet Martinů, daß er erst später begann, die Menschenwesen zu beobachten, wobei sie ihm als kleine Figuren vorkamen, deren Bewegung völlig rätselhaft war. Er ahnte also kaum, wohin und warum sie sich bewegen. Sie stellen „nur ein gewisses Ornament, eine Bewegung und sowieso nur ein Teilchen des gesamten Bildes“ dar. Viel wirksamer war daher die Naturszenerie, die sich im Rhythmus des Tages- und Jahreszeiten änderte und durch differente Geschehnisse bereichert wurde, z. B. durch Stürme und Brände in der Umgebung, durch Wallfahrtsprozessionen, Jahrmärkte usw. Von unten hörte man hie und da das Orgelspiel (aus der Kirche nämlich), manchmal sogar das städtische Musizieren eines Quartetts. „Zusammenfassend kann ich sagen,“ meint Martinů, „daß die Auswirkungen jener Jugendserinnerungen... mein Schaffen merklich beeinflussten, und zwar in zwei Richtungen. Es geht um den Wunsch, diesen in meinem Bewußtsein präzis eingepägten Raum in meine Kompositionen zu projizieren. Und weiter handelt es sich um die Sehnsucht, die Form auszudrücken oder aufzufassen, denn es waren die puren Formen, die immer vor meinen Augen defilierten; der Aspekt des Inhalts spielte einstweilen keine Rolle; er setzte sich erst später durch und war nie genügend stark, um die erste Erkenntnis zu beseitigen. Es waren die reinen Gestalten, die ich als Kind immer memorierte und die ich versuche, mittels meiner Musik zum Ausdruck zu bringen. Es fragt sich also danach, ob es nicht eben diese besondere Zurückführung auf die aus dem Turm gesehenen Bestandteile war, die mich nur und nur zur Musik führte“. Am Ende seiner „Erinnerung“ wiederholt Martinů die schon bekannten Ideen: er konstatiert, daß der Aspekt des Räumlichen und Formalen bei ihm dominiert, daß er sich als Kind für die Raumgeschehnisse interessierte, die jedoch keine echten Ereignisse waren, so daß auch sein musikalischer Ausdruck ganz ungewöhnlich ist, usw.

Kennzeichnend sind allerdings auch einige Momente, die sich dem Untertext der „Erinnerung“ entnehmen lassen. So beschreibt Martinů beispielsweise sein „Versteckspielen“ hinter den Glocken, wo er eben den von unten eindringenden Tönen des Orgelspiels zuhörte. Den auf dem Turm sicherlich sehr mächtig wirkenden Klang der Glocken selbst erwähnt er dabei nicht. Stellte dieser Klang eine Entität dar, die für Martinů — ähnlich wie alle anderen Momente des Lebens auf dem Turm — völlig selbstverständlich war und daher außerhalb jener Eindrücke blieb, die das Kind auf Grund seiner Auseinandersetzung mit dem Entfernten ge-

wann? Und sollte unsere Hypothese stimmen, wie hat dann eigentlich das Kind die allgemeine Relationen „nah — fern“, „oben — unten“, „bekannt — unbekannt“ und „bewußt — unterbewußt“ verstanden? Die entfernten und sicherlich geheimnisvollen Sachverhalte, deren sich Martinů nach und nach bewußt wurde, befanden sich sozusagen eher „unten“. Welche Bedeutung konnte aber für ihn der erwähnte große unübersehliche Raum haben, der sich oberhalb aller Einzelheiten wölbte? Hat ihn Martinů für eine Quelle des Geheimnisvollen gehalten, oder viel eher für das Einzig-Sinngebende? Sehr interessant ist auch die Art und Weise, auf die der mit Raumempfindungen überfüllte Martinů die Zeit erlebte. Das Temporale erwähnt er nämlich nur indirekt. Erstens ist er sich der Zeit im Zusammenhang mit seinem eigenen Lebenslauf bewußt: er behauptet z. B., daß er bestimmte, räumlich unterschiedlich situierte Dinge früher oder später registriert und begriffen hat, die Pariser Szenerie anno 1934 erweckt sogar in seinem Bewußtsein die Vorstellung der Stadt Polička seiner Jugendzeit (zugleich hat Martinů just in diesem Moment ein starkes Gefühl, in die historische Zeit eingegliedert zu werden: sogar antizipiert er die Vision des künftigen Krieges). Zweitens reflektiert er die Zeit der in der Umgebung sich befindenden Dinge der Natur und der menschlichen Existenz: bestimmte Vorgänge ereignen sich zyklisch im Laufe des Tages oder des Jahres, außerdem gibt es unregelmäßige und außerordentliche Begebenheiten wie Stürme, Brände und die ertönende Musik. Drittens wird die Zeit als Modalität des angeeigneten Raums verstanden, als Eigenschaft jener Aktivitäten, die die Observation der Umgebung ermöglichen, und als Dimension, in der man das Räumliche wahrnimmt und interpretiert: geht man um den Turm herum, so kann man verschiedene Teile der Umgebung sehen, wirft man den Blick in eine immer größere Ferne, wird der Raum breiter und breiter (dabei wächst auch die Anzahl und ändert sich das Aussehen der sichtbaren Dinge), sehend und hörend kann man auch immer neue Einzelheiten aus dem Ganzen herausgreifen. Der mit Sachverhalten erfüllte Raum kann also lediglich auf Grund zeitgebundener Operationen kognitiv bewältigt werden. Merkwürdig scheint auch Martinůs Aussage zu sein, daß die im Raum lokalisierten Geschehnisse, die man sowieso für zeit-räumliche Entitäten halten muß, keine echten Ereignisse darstellen. Soll dies bedeuten, daß die Einzelheiten, bzw. einige störende Momente, seiner Auffassung des angeeigneten Ganzen untergeordnet waren, das sozusagen als konstante Harmonie empfunden wurde? Für Janáček bedeutete beispielsweise sein Kindererlebnis eines Brandes ein durchaus dramatisches Ereignis, das der Komponist angeblich in eine konkrete Tonartenvorstellung umzuwandeln wußte², in Martinůs Bewußtsein sind aber solche Erlebnisse vorhanden als bloße Teile eines breiteren Panoramas. Und die ständig angetastete „reine“ Gestalt der entfernten, dieses Panorama konstituierenden Phänomene, konnte — Martinůs Meinung nach — eines Tages zur Quelle seiner musikalischen Hörvorstellungen werden, die

² Vgl. den von T. Straková edierten Text „Autobiografie« Leoše Janáčka“ (Opus musicum 20, 1988, S. 226 und 247).

zwar primär den Bewegungs- und Zeitcharakter besitzen, jedoch im Bewußtsein des Komponisten immer mit der Frühvorstellung des individuell angeeigneten (Mikro)-Universums verknüpft waren.

In den bisherigen Ausführungen haben wir uns zwar ausschließlich mit Martinůs Aussagen befaßt, die den evidenten wie verborgenen Inhalt seiner „Erinnerung“ ausmachen, auch so ist es uns aber offensichtlich gelungen, bestimmte Aspekte zu deuten, auf die die Martinů-Forschung noch nicht eingegangen ist. In der Fachliteratur wurde nämlich die Bedeutung der hochinteressanten „Turmepisode“ entweder ganz pauschal konstatiert, oder nur einseitig erörtert. So hat z. B. Miloslav Šafránek Martinůs frühe Eindrücke als „Theater der Natur“ charakterisiert.³ Liest man allerdings Martinůs „Erinnerung“ wirklich sorgfältig, so gelangt man zur Überzeugung, daß sich die beschriebene Szenerie weder als sensuell greifbare „vollblütige“ Natur, noch als dramatische Darstellung der Naturvorgänge deuten läßt. Viel eher haben wir da mit einem „kosmischen Theater“ zu tun, wo u. a. menschliche Produkte und sogar die Menschen selbst (wenn auch nur als kleine Figuren oder „Marionetten“) vorkommen. Theatralisch verhält sich das Beobachtete nur im Sinne des Visuell-Greifbaren und die sichtbaren Natur- wie Menschenphänomene spielen da höchstens die Rolle verdinglichter Objekte: ihre Veränderungen oder Raumverschiebungen stellen kein „Agieren“, sondern bloße rätselhafte Bewegungsformen dar. Und so ähnelt die gesamte Szenerie vielmehr einem gigantischen Stilleben (einer „nature morte“ also), dessen Dynamisierung stärker von der Intention und dem Handeln des Beobachtenden abhängig ist als von den sich real abspielenden partiellen Wandlungen des Beobachteten. Ich selbst habe vor Jahren Martinůs frühe visuelle und auditive Erlebnisse als Schicht semantischer Eintrittselemente untersucht,⁴ die den Zeichenvorrat seiner Musik partiell ausmachen helfen und vor allem für jene seiner Werke relevant sind, die durch die bildende Kunst inspiriert wurden. Selbstverständlich bin ich auch heute der Meinung, daß Martinůs Behauptungen, die „puren“ Formen seien bei ihm primär und die inhaltlichen Deutungen des Wahrgenommenen stellen das Nachträgliche und Sekundäre dar, die semantische Relevanz seiner frühen Beobachtungen kaum leugnen können. Die sichtbaren und hörbaren Entitäten kamen ihm zeichenhaft vor, indem sie einmal als geheimnisvolle Chiffren, andermal als Teile des angeeigneten Ganzen auftraten, ja sogar als „ostentativ“ vorgeführte Glieder des unmittelbar Erreichbaren sowie des nur Geahnten reichlich aufeinander verwiesen und darüber hinaus auch die breitere, dem Kind zugängliche Umwelt mit einem scheinbaren harmonischen Sinn erfüllten. Trotzdem muß ich annehmen, daß sich die Fülle von Erlebnissen und deren Wirkungen mit den bloßen semantischen Aspekten nicht erschöpft. Das sinnlich greifbare konstante Panorama wurde nämlich von dem Kind nicht als bloße Umwelt empfunden, die durch Einzelheiten real konstituiert und — subjektiv ange-

³ Siehe M. Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů* (Praha 1979, S. 5).

⁴ Siehe J. Fukáč, *K průzkumu semiózy v díle Bohuslava Martinů* (In: Almanach Společnosti Bohuslava Martinů 1979, Praha — Brno 1979, S. 40ff.).

sehen — zeichenhaft repräsentiert wird, sondern vielmehr als spezifische Erscheinungsform des Daseins verstanden, d. h. als Welttotalität, in die das wahrnehmende und interpretierende Subjekt selbst verankert wird. Nur so läßt sich vielleicht die Tatsache erklären, daß Martinů mit seinem frühen Weltbild auch ontologische Grundaspekte seiner Musik verknüpft.

Die erwähnten Probleme verdienen sicherlich eine konsequente Untersuchung, zu der einzelne Disziplinen verschiedenartig beitragen können.

Vom Standpunkt der Musikgeschichtsschreibung aus sollte man zumindest nach typologischen Analogien suchen, wie sie z. B. bei Igor Strawinski zu entdecken sind, einem Komponisten, der übrigens Martinůs Denken und Schaffen wesentlich beeinflusste. Es ist auffällig, daß auch Strawinski die Form und vor allem die Gesamtordnung für Grundprinzipien und -qualitäten seines musikalischen Strukturierens hielt, wobei nach Michail Druskins Meinung diese schöpferische Poetik ihre Quelle in Strawinskis frühen Petersburger Erlebnissen haben konnte,⁵ hauptsächlich in der Identifizierung des jungen Künstlers mit der spezifischen Architektur, Urbanistik und geistigen Aura jener Stadt. In den beiden Fällen haben wir also wahrscheinlich mit einer psychologisch tief begründeten Transformation wirksamer und sehr früher visueller und räumlicher Wahrnehmungen in allgemeinere, auch das musikalische Denken determinierende Vorstellungen und Gestaltungsmodelle zu tun.⁶ Was man allerdings über Strawinski nur hypothetisch behaupten kann, wird durch Martinůs Aussagen direkt bestätigt. Und ein weiterer und noch wesentlicher Unterschied besteht darin, daß die real erlebten Petersburger Besonderheiten für den jungen Strawinski zweifellos die Bedeutung eines kulturhistorisch konkreten, semantisch vorbelasteten, in dieser Konkretheit und Vorbelastung begreifbaren und infolgedessen zu weitreichenden Deutungs- oder Denkopoperationen herausfordernden Wertsystems hatten, während Martinůs Auseinandersetzungen mit der Umgebung schon wegen der Isolierung des Kindes von der kulturellen Konkretheit der breiteren Aussenwelt sehr lange auf bloßen Synästhesien und anderen „vorrationalen“ Zuordnungsakten beruhten, so daß das eingeprägte Bild der Umgebung ihm auch weiterhin als Konstante vorschwebte, die zwar zum Ausgangspunkt globaler musikalischer Vorstellungen werden konnte, jedoch in ihrer mysteriösen Totalität nicht so starke diskursive Vorgänge provozierte. Natürlich erhebt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, inwieweit das spätere Bewußtwerden solcher Frühdeterminationen im Falle der beiden Komponisten von dem Zeitgeist abhängig war, also von den damals schon allgemein zugänglichen Kenntnissen (wie oberflächlich sie auch bei den Komponisten sein konnten) der Gestalt- oder Tiefenpsychologie usw.

Und es wäre sicherlich interessant, Martinůs Aussagen und Werke auch direkt vom Standpunkt der Psychoanalyse oder der Kinderpsychologie

⁵ Vgl. M. Druskín, *Igor Strawinsky* (Leipzig 1976, S. 27 ff.).

⁶ Zu den allgemeinen Aspekten dieser Problematik siehe J. Fukač, *Architektura a hudba* (Estetika 19, 1982, Nr. 1, S. 17 — 38).

aus zu untersuchen, weil man anhand der so orientierten Forschungen die im Unterbewußtsein des Komponisten eingespeicherten Ergebnisse der frühen Transformationsvorgänge und darüber hinaus sogar deren Exteriorisierungsformen konkret eruieren könnte. Ein sehr relevantes Material stellen u. a. Martinůs Zeichnungen dar, in denen einige Züge des beschriebenen frühen Weltbildes leicht zu entdecken sind. Eine der berühmtesten Zeichnungen bildet z. B. den am Restaurationstisch sitzenden Kreis von Martinůs Freunden ab (es ging um ein Zusammentreffen am 12. Januar 1919 nach der Uraufführung der Komposition „Tschechische Rhapsodie“). M. Šafránek, der sich mit der zeichnerischen Tätigkeit des Komponisten mindestens historisch befaßt hat, hält diese Karikatur (bzw. Selbstkarikatur) für einen klaren Ausdruck der Bescheidenheit oder Lebenseinfachheit von Martinů.⁷ Martinů bildet allerdings sich selbst als eine ziemlich große Figur (sozusagen als Ego) ab, die — am Hauptende des Tisches sitzend — vierzehn Freunde (abgebildet als auffällig kleine Figuren) von oben beobachtet und mit der Geste seiner rechten Hand irgendwie zu animieren versucht. Hat man da wirklich mit einer selbstironisch ausgedrückten (bzw. „verkehrten“) Bescheidenheit zu tun, oder vielmehr mit einer unterbewußten Manifestation der uns schon gut bekannten Optik? Auch im Falle der verbalen „Erinnerung“ sollte man einmal psychologisch (und zugleich textkritisch) das Problem untersuchen, welche Aussagen da der selbstbiographischen Stilisierung entspringen (diese konnte eben durch die erwähnten zeitgenössischen und modischen Kenntnisse der Psychologie oder durch damals massive Auswirkungen der modernen psychologischen Ästhetik⁸ hervorgerufen werden) und was für eine spontane Manifestation der Unterbewußtseinsinhalte gehalten werden darf.

Die Theaterwissenschaftler sollten dann wieder die Frage lösen, ob sich nicht einige Spuren der frühen „Optik“ von Martinů in der Auffassung seiner Bühnenwerke (vor allem der frühen Ballette und Opern) finden lassen. Als wichtige authentische Quellen stehen uns da Texte von Martinůs Szenarien, Libretti und Bemerkungen zur Verfügung, die dank M. Šafráneks herausgegeben worden sind.⁹ Meines Erachtens äußern sich in diesen Texten viele Momente jener spezifischen Auffassung der Umwelt, denn Martinů ließ im Rahmen seiner geplanten Bühnenwerke allzu oft zahlreiche „quasi-isolierte“, scheinbar unmotivierte und weder der üblichen Lebensempirie, noch der Konvention deren Wiedergabe durch Theatergattungen entsprechende Einzelheiten defilieren, die trotzdem der gesamten Werkstruktur den Charakter einer überzeugend ausbalancierten Aussage verleihen. Einerseits muß man da sicherlich mit Einflüssen des avantgardistischen Theaters der zwanziger und dreißiger Jahre und mit Wirkungen bestimmter zeitgenössischer Stilströmungen (vor allem

⁷ Siehe B. Martinů, *Domov, hudba a svět*, besonders Šafráneks Deutungen auf der S. 13 f.; die Zeichnung daselbst auf der Beilage hinter der S. 32.

⁸ Mit der Entwicklungslinie dieser spezifischen Denkart befaßt sich gründlich G. Alesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik* (Göttingen — Toronto — Zürich 1987).

⁹ Vgl. die Angabe in der Anmerkung 3.

des Surrealismus) rechnen, andererseits war aber Martinů typologische Resonanz mit jenem Beeinflußungen durch die in seiner Kindheit gewonnene Fähigkeit intensiviert, die Realität fast traumhaft punktuell zu reflektieren, bei dieser Reflexion sehr verschiedenartige Dinge frei zu assoziieren, einen logisch vereinheitlichenden Rahmen den so konfigurierenden Begebenheiten (die eigentlich keine echten Ereignisse sind) unabhängig von gewöhnlichen kausalen Verbindungen zu geben usw.

Es wäre durchaus möglich, analoge und ähnlich determinierte Eigenschaften auch in jener Musik zu finden, die Martinů zu seinen verbalisierten Bühnenprojekten hinzufügte, bzw. in der seine Auffassung des Theatralischen zum komplexen kreativen Ausdruck kam. Seine individuelle, stilistisch sich fließend entwickelnde Musiksprache war immer insofern semantisch offen, ja vielleicht sogar merkmallös, daß sie — sozusagen als universaler Code — mit allen potentiellen Bedeutungen des beabsichtigten szenisch-dramatischen Geschehens korrespondieren konnte. Martinů wollte nicht um jeden Preis alle Momente der Handlung, einzelne Situationen oder Personen musikalisch illustrieren. Seine Musik, die sich auf diese partiellen Entitäten beziehen soll, tritt vielmehr als Zeit-Raum-Kontinuum auf, in dessen Rahmen die Einzelheiten überraschend konfigurieren, unbestimmt verschwimmen u. ä. Sobald aber in der Handlung eine besondere Situation auftaucht (z. B. ein merkmalthaltiges Element, aber auch ein subtiler Bruch, ja ein Sachverhalt, der normalerweise als bloßes Requisit angesehen werden könnte), ist Martinů bereit, das angewandte musikalische Grundparadigma mit einem scharfen Schnitt ganz plötzlich zu verändern. Sicherlich handelt es sich um einen „technologischen“ Vorgang, der im Musiktheater jener Zeit öfter vorkam und z. T. auch mit den auf dem Gebiet der Filmtechnik und der Filmmusik gewonnenen Erfahrungen zusammenhing. Bei Martinů erfüllt er nichtsdestoweniger ganz spezifische Funktionen. Die plötzliche Veränderung des musikalischen Paradigmas verweist nämlich unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die entsprechende neue partielle Bühnensituation, sondern auch auf eine andere Achse des szenischen Raums, der wiederum als Repräsentation des gesamten, im gegebenen Theaterstück verkörperten Zeit-Raum-Kontinuums auftritt. Wenn wir z. B. in der Oper „Julietta“ den Gesang der weiblichen Hauptfigur oder die damit zusammenhängende instrumentale Ausstattung hören, geraten wir buchstäblich in ein tieferes Stockwerk der traumhaft fiktiven Welt, der Klang des als Requisit ausgenützten Akkordeons signalisiert uns wieder, daß sich die Stimmung der dramatischen Personen und darüber hinaus auch deren Zeiterleben wesentlich verändert hat usw.

Betonen wir noch die Tatsache, daß Martinů die in seiner Frühzeit erworbene Beobachtungs- und Erlebensstrategie auch als erwachsener Mann und reifer Künstler geltend machte. Dies passierte besonders in den bei diesem migrierenden Komponisten so häufigen Momenten der Auseinandersetzung mit neuen Ländern oder Städten. Manchmal schilderte er dann solche Auseinandersetzungen mit einem gewissen Zeitabstand. Im Jahre 1943 hat er z. B. Paris, bzw. den Pariser Kai, als Raum charakterisiert, wo man mittels der Beobachtungen differenter Objekte ganze Schichten

historischer Zusammenhänge entdeckt; die einzelnen Gebäude und weitere Objekte schwebten ihm sozusagen als versteinerte oder „verzauberte“ Geschehnisse vor.¹⁰ Merkwürdig ist da seine Bestrebung, die Details einer Gesamtheit unterzuordnen, die man wieder aus einer subjektiven „Vogelperspektive“ sehen muß, um die Gestalten des Einzelnen in ihrer Zeitgebundenheit und Bedeutungsmäßigkeit zu begreifen. Völlig anders waren dann Eindrücke, die in ihm das amerikanische urbanisierte Leben erweckt hat. Martinů meinte, daß da Geschehnisse und intersubjektive Beziehungen irgendwo unten (d. h. zwischen den hohen Gebäuden) heranreifen, was bei den sich adaptierenden Menschen das Entfremdungsgefühl hervorrufen kann. Offensichtlich war Martinů vor allem dadurch schockiert, daß er die konkreten „oben“ liegenden Objekte von „unten“ zu beobachten hatte.¹¹ Derartige Aussagen zeigen, daß das für Martinů so typische, bereits in der Kindheit erworbene Weltbild zu einer stabilen Anschauungsform wurde, die auch weiterhin (manchmal sogar bewußt und zugunsten der kreativen künstlerischen Arbeit) verwendet werden konnte.

Es fragt sich jedoch immer noch danach, wie Martinůs spezifische Erfahrungen mit dem Raum und mit der Zeitinterpretation des Räumlichen zur Genesis der „puren“ Musikstrukturen beitragen konnten (sicherlich muß es anders als im Falle der Theatermusik gewesen sein, die sozusagen sekundär zu konkreten dramatisch-szenischen Auffassungen hinzugefügt wurde, in denen schon Martinů jene Erfahrungen geltend gemacht hat). In seiner „Erinnerung“ formulierte Martinů dieses Problem nur ganz pauschal (bzw. hypothetisch), viel konkretere Aussagen und Ergebnisse einer tieferen Selbstreflexion finden wir jedoch in seinen weiteren Texten, die sich speziell mit den Fragen der Musik und Kultur befaßen. Zu den ältesten Texten dieser Art gehört sein Aufsatz „O současné hudbě“ (Über die zeitgenössische Musik, 1925), sehr wichtig sind dann die Texte wie „Sešit z Darien“ a „Ridgefieldský deník“ (Heft aus Darien, Ridgefielder Tagebuch, 1943—44), bzw. auch einige Aufzeichnungen aus den Jahren 1945—47.¹² In allen diesen Texten versuchte Martinů, seine schöpferische Erfahrungen theoretisch zu verallgemeinern, wobei er oft seine Behauptungen mit den aus der wissenschaftlichen und philosophischen Literatur übernommenen Argumenten unterstützt hat. Martinůs Leitideen (in unseren weiteren Ausführungen versuchen wir sie zu paraphrasieren oder zu zitieren) lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfaßen und thematisch einordnen:

a) Martinů behauptet, er bemühe sich, die Situation, die Form, den Ausdruck und die Emotion zu beherrschen (die hier angeführte Reihenfolge

¹⁰ Der Aufsatz *Pařížské nábřeží* (Pariser Kai) ist in der Zeitschrift *Newyorské listy* am 28. 10. 1943 erschienen (siehe auch die Edition „*Domov, hudba a svět*“, S. 115 — 117).

¹¹ Vgl. den Aufsatz *Dojmy z Ameriky* (Eindrücke aus Amerika), der in der Exil-Publikation „*Sborník čs. spisovatelů za hranicemi*“ 3, New York 1944, erschienen ist (siehe auch „*Domov, hudba a svět*“, S. 117 — 122).

¹² Die erwähnten Schriften sind in der Edition „*Domov, hudba a svět*“ veröffentlicht worden.

entspricht ungefähr seiner frühen Aneignung und Deutung des wahrgenommenen Raumes). Beim Komponieren ist man sich zuerst des gesamten „sichtbaren“ Raumes bewußt, effektiv behandelt man allerdings nur jene Teile, denen man die Aufmerksamkeit widmet; das Übrigbleibende wird sozusagen „mitgemeint“. Die Suche nach einem Motiv gleicht daher dem Herausgreifen eines Teils, der jedoch dem empfundenen Ganzen entsprechen soll. „Ich sehe die Musik, ich fühle und berühre sie.“ Die gesamte musikalische Vorstellung soll plastisch sein und ähnelt dem Licht.

b) Gleichzeitig mit der Assimilation des Ganzen und mit der Aneignung der räumlichen Distanzen kommt es auch zum Bewußtwerden der Zeitdimensionen. Jede musikalische Vorstellung des Komponisten betrifft daher letzten Endes die beiden Grundkategorien. In der Musikgeschichte entstanden dank der konsequenten Lösungen der Raum-Zeit-Wechselbeziehung sehr komplexe Gestalten wie z. B. die Sonatensatzform. Bei der Analyse blockieren wir künstlich die Bewegung der Klangmaterie in der Zeit (aus diesen Gründen ist es auch nicht möglich, die musikalische Form und deren Gestalt oder Ausmaß adäquat zu beschreiben, indem man da nur verdinglichte Momente erörtert), beim Komponieren fördern wir demgegenüber die temporalen Zusammenhänge mittels eines spezifischen Dynamismus. Die bloße thematische Arbeit ähnelt einem „Leporellospiel“, sobald man aber die Motive phrasiert, kommt es zur frontalen Geltendmachung des oben erwähnten spezifischen Fühlens des Komponisten. Der eigentliche Ansatz des schöpferischen Prozesses bleibt geheimnisvoll: Martinů ist allerdings davon überzeugt, daß man ihn vielleicht vom Standpunkt der Gestaltpsychologie untersuchen kann, weil es sich da um die dialektische Wechselbeziehung „Teil — Ganzes“ handelt.

c) Auch die Musikgeschichte und -entwicklung als Bewegung von einem Werk (oder Stil) zu dem anderen läßt sich als Prozeß auffassen, in dem sich das „Fühlen“ des musikalischen Ganzen ständig umwandelt. Wenn sich aber unsere Gegenwart verändert, kommt es gleichzeitig zur Veränderung unseres Vergangenheit-Bildes: die Vergangenheit wird also fließend der Gegenwart angepaßt. Auch in der historischen Dimension spielt daher das Verstehen des Musikalisch-Ganzen eine Schlüsselrolle, wobei das Ganze für uns einen neuen Sinn dadurch bekommen kann, daß wir die Details ständig umdeuten.

Das von uns arrangierte Defilee zitierter oder paraphrasierter Gedanken des Komponisten, die als schöpferische Selbstreflexion und zugleich als Deutung allgemeiner Musikprobleme anzusehen sind, entspricht zweifellos in manchen Hinsichten jenen Vorstellungen, die bereits zum Bewußtseinsinhalt des Kindes Martinů wurden. Offensichtlich hat also Martinů doch genug präzise die Transformation seiner spezifischen Raum-Zeit-Vorstellungen ins Musikstrukturelle beschrieben. Im Lichte jener Selbstcharakteristiken und unserer bisherigen Ausführungen können wir uns die Formulation folgender Schlußfolgerungen erlauben:

1. Martinů erlebt und begreift den schöpferischen Akt anhand seiner einmaligen Autopsie als Prozeß, der zwar geheimnisvoll und schwierig eruierbar ist, dessen Phasen aber doch mittels permanenter Selbstreflexionen entdeckt werden können. Am Anfang des kreativen Vorgangs be-

findet sich die Exposition des gesamten Blicks auf die angeeignete Welt (einschließlich der verinnerlichteten Umwelt). Da aber die Strukturierung auch in dieser individuell angeeigneten Welt nur durch die Exposition, Deutung und Kombination einzelner Bestandteile (Details) erreicht werden kann, muß sich die Aufmerksamkeit just jenen partiellen Sachverhalten zuwenden. Die Auswahl und Komposition der Details wird dennoch durch die Vorstellung des Ganzen determiniert; eine optimale Zusammensetzung jener Bestandteile darf nicht mechanisch sein, sondern soll dynamisch verlaufen. Die Details selbst können, allerdings müssen nicht unbedingt als dynamische Begebenheiten oder Geschehnisse angesehen werden. Die Zeitdimension der angeeigneten Welt und darüber hinaus auch der sich herauskristallisierenden Musikstruktur beruht daher nur teilweise auf der „Handlungsdynamik“ der Einzelheiten: viel relevanter scheint da die subjektive Verschiebung der Aufmerksamkeit von einem Detail zu dem anderen zu sein, bzw. die kreative dynamische Verquickung der Details im Rahmen des geahnten und nach und nach bewußt werdenden Ganzen. Semantische Aspekte dieses Geschehens erscheinen erst sekundär als Folgen durchgeführter Zeitoperationen bei der Gliederung oder beim Komponieren der Gesamtheit. Das eigentliche Formgeschehen ist aber trotzdem nicht völlig asemantisch: mindestens vertritt da immer ein Teil die Gesamtheit (und auch umgekehrt). Martinůs musikalische Äußerungen neigen also ständig dazu, die Welt in ihrer Gesamtheit und „Komponierbarkeit“ zu modellieren.

2. Martinů erlebt die Transformation seiner Vorstellungen in musikalisch sinnvolle Strukturen mit solch einer brennenden Intensität, daß er davon überzeugt ist, die Musik zu sehen, ja antasten zu können usw. Seine primär visuelle Raumvorstellung wandelt sich synästhetisch in innerlich hörbare musikalische Gebilde um. Da seine Vorstellung der zwischen der Gesamtheit und den Teilen bestehenden Wechselbeziehung ziemlich konstant ist, garantiert sie offensichtlich auch die Stabilität seines individuellen Kompositionsstils (besonders auf dem Gebiet der Instrumentalmusik), was selbstverständlich partielle Stilumwandlungen seiner Ausdrucksweise oder die Suche nach neuen Klangmitteln nicht ausschließt. Es kann aber kein Zufall sein, daß in verschiedenen Werken fast dieselben oder eng verwandte Motive und Wendungen so oft vorkommen, die die Funktion spezieller individuierter Figuren erfüllen. Sie werden üblicherweise für typische Autoren-Chiffren gehalten, vor allem geht es aber um Zeichen, die den konstanten Zutritt des Komponisten zur Welt repräsentieren. Martinůs Bemühung, sich musikalisch individuell zu äußern, ähnelt daher einer Oszillation zwischen merkmalthaltigen und merkmalloren Ausdrucksmitteln und stellt einen Prozeß dar, der die Redundanz der Aussage durch das Verschaffen der Ordnung beseitigt, wobei die Ordnung auf der Organisation der Teile im Rahmen einer konkret gesuchten Werkgesamtheit basiert.

3. Dank seiner früh erworbenen Fähigkeit, den Raum als potentiellen Schauplatz der Zeitoperationen mit konkreten Sachverhalten (bzw. der Übergänge von einer Sache zu der anderen) aufzufassen, war Martinů imstande, in seine Bewußtseinsinhalte auch sehr breite Komple-

xe intellektuell angeeigneter kultureller und musikalischer Entitäten zu intergrieren. Sehr oft befaßte sich auch Martinů mit der Frage, welche Bedeutung die Musikgeschichte für den heutigen Komponisten haben mag, und außerdem versuchte er, seine eigene individuelle Rolle in der Musikentwicklung zu bestimmen. Intensiver als seine Vorgänger und Zeitgenossen setzte er sich daher mit zahlreichen historischen Typen des Musikschaffens auseinander. Aktuell waren für ihn nicht nur Idiome der böhmischen und mährischen Musikfolklore und der Stil von Smetana und Dvořák als Hauptquelle der tschechischen Musiktradition, sondern auch die seit dem 19. Jahrhundert in diesem Terrain eingebürgerten Gattungen der volkstümlichen und trivialen Musik, ferner der Madrigalstil, die konzertanten Urtypen und der Jazz, in seiner letzten Entwicklungsstufe dann die gesamte Tradition des symphonischen Klangstrukturierens.¹³ Diese Mannigfaltigkeit, ja Komplexität des Herangehens an die bewußt gewordene Tradition läßt sich dabei kaum mit analogen historisierenden Tendenzen vergleichen, wie sie in der Musik dieser Zeit vorkamen. Wir haben da beispielsweise kaum mit dem echten Neuklassizismus zu tun, weil Martinů keine direkte Konfrontation mit der Klassik (bzw. Vor- und Frühklassik) unternommen hat, indem er vielmehr eine tief motivierte Auswahl sehr differenter, jedoch miteinander kombinierbarer Stile und Prinzipien durchführte. Sein Historismus stellt also ein Instrument der aktuellen Umwertung des Gewesenen dar. Die Art, in der Martinů unterschiedliche Impulse miteinander verknüpft, scheint vielmehr synkretisch als synthetisch zu sein, da die „Teile“ oder „Einzelheiten“ zwar ihren echten Sinn in Bezug auf die individuell geschaffene Gesamtheit gewinnen, dabei aber ihre Identität beibehalten sollen. In Martinůs Werken figurieren also Werte, die sich der Komponist emotionell und intellektuell zu eigen machen konnte, als Repräsentanten des musikgeschichtlichen Universums, zu den man gerade anhand der durchgeführten Auswahl von „Elementen“ seine eigene Stellung nimmt. Während Igor Strawinski die seiner Generation zugänglich gewordene musikgeschichtliche Universalität immer aufs Neue und auch immer anders auszunützen wußte, was eben zur stilistischen Vielfalt seiner Musiksprache beitrug, verhielt sich Martinů (mindestens seit seiner mittleren Entwicklungsperiode) gegenüber diesem Wertesystem fast konstant, also im vollen Einklang mit seinem erworbenen Zutritt zur Welt. Auf diese harmonisierende, jedweden diskursiven Vorgang vermeidende Ausgeglichenheit seiner schöpferischen Bestrebungen hat übrigens Martinů mehrmals aufmerksam gemacht: so unterstrich er z. B. das „lateinische“ Element seines Schaffens¹⁴ und in diesem

¹³ Es ist kennzeichnend, daß als Kern oder Zentralgebiet jener Mannigfaltigkeit vor allem solche Musikgattungen bzw. -idiome auftreten, die sich in der böhmisch-mährischen Musikproduktion und Rezeption bewährten und nun in Martinůs Musik synthetisiert als Zeichen seines musikalisch manifestierten „Tschechentums“ auftreten: anstatt national-ideeller Momente, die den Inhalt der Werke außermusikalisch konstituieren könnten, wird hier allerdings zum Vermittler jener Identifizierung eine komplexe Verweisung auf die Musiktradition des böhmisch-mährischen Kulturraumes. Siehe J. Fukač, *La tchèquité de Bohuslav Martinů* (Mouvement Janáček. Actes du Colloque Martinů Erno Octobre 1990. Nr. 13 — 14. Avril 1991.

Sinne könnte auch seine überraschende, sachlich strittige, allerdings typologisch dennoch triftige Aussage „Nie war ich ein Avantgardist“ verstanden werden.¹⁵ Ganz klar wird dann die universalistische und ihrem Wesen nach nicht-avantgardistische Beschaffenheit der Kreativität Martinůs, wenn wir dessen stabile Auffassung der Raum-Zeit-Dialektik mit jenen zahlreichen Neuerungen vergleichen, die bei der kreativen Bewältigung dieses Spannungsfeldes von den der Bewegung „Der Blaue Reiter“ angehörenden bildenden Künstlern und Musikern erreicht wurden.¹⁶ Zwar ist es auch Martinů gelungen, sehr findige kompositionstechnische und semantische Lösungen des gegebenen Problems durchzusetzen, es handelte sich aber immer um bloße Variierungen eines und desselben Gedankenparadigmas, weil diese Dialektik in Martinůs Bewußtsein der Vorstellung eines als konstante Ganzheit bestehenden und die Mannigfaltigkeit des Daseins vereinheitlichenden Raums untergeordnet war.

4. Letzten Endes gelangen wir zur Ansicht, daß Martinů als Künstler, der mit zahlreichen Kulturmilieus und historischen Umbrüchen konfrontiert wurde, immer nach einem festen Standpunkt suchte, von dem er ganz individuell und relativ unabhängig von manchen Zeittendenzen die Gestaltung der Umgebung und der Geschichte als Aspekte der universalen Zeit-Raum-Gesamtheit beobachten konnte. Zu Instrumenten seiner Aneignung der als Gesamtheit empfundenen Welt wurden seine Migrationsbewegungen, konsequente Selbstreflexionen und während seiner amerikanischen Periode auch zunehmende denkerische Auseinandersetzungen mit dem breiten Spektrum der bestehenden Musik, Philosophie und Wissenschaft. Und seine mannigfaltige, jedoch ihrem Wesen nach strukturell und semantisch ausgeglichene Musik hat diese spezifisch beobachtende Beziehung zum Universum sehr überzeugend modelliert.

¹⁴ Vgl. *Domov, hudba a svět*, S. 266. Eine indirekte Analogie zu diesem „lateinischen Element“ stellt vielleicht Busonis Ideal der „Jungen Klassizität“ dar (vgl. F. Busoni, *Von der Macht der Töne*, Leipzig 1983, S. 115 — 118), das jedoch wesentlich anderen Kunstansichten und Kulturbedürfnissen entsprungen ist.

¹⁵ Siehe *Bilance vlastní tvorby do r. 1935* (in: *Domov, hudba a svět*, S. 329).

¹⁶ Vgl. „Der Blaue Reiter. Dokumente einer geistigen Bewegung“ (Leipzig 1989).