

Sehen – Hören – Erinnern

Zum Gedenken an Karl Michael Komma

Beitrag zur Ausstellung in der Stadtbibliothek Reutlingen

Vieles wirkt zusammen in der Erinnerung an den Reutlinger Bürger Karl Michael Komma.

Wenden wir uns einem Kunstwerk zu, an welchem es in ungewöhnlicher Weise sichtbar und hörbar geworden ist!

Um die Tore einer feindlichen Stadt einzudrücken, benutzte man in früherer Zeit einen Sturmbock, einen mit Eisen beschlagenen, beweglichen Balken. 1247 misslang eine Belagerung Reutlingens, der aufgefundene, nutzlos gewordene Sturmbock wurde als Andenken in die Marienkirche verbracht, später ins Rathaus. Dort verbrannte er 1726, zusammen mit den allermeisten Häusern. Der Reutlinger Holzschneider HAP Grieshaber hat ihn 1966 nachgestaltet, als einen 12 Meter langen Stamm, mit eingeschnittenen Bildern aus der Stadtgeschichte. Nach den Papierabzügen hiervon entstand, zur 900-Jahrfeier der Stadt (1990), Karl Michael Kommas Klaviersuite „Chronicon“. Der Titel bezieht sich auf die Chronik des Reutlinger Musiktheoretikers Hugo Spechtshart aus dem Jahr 1349 (übersetzt und herausgegeben vom Reutlinger Musikologen Eberhard Stiefel). Weitere wichtige einschlägige Texte, hier in der Ausstellung zu sehen, stammen aus der Aldus-Presse Reicheneck, handgedruckt von Arno Piechorowski.

Hörbeispiel: „Schwörtag“ in einer Aufnahme mit dem Reutlinger Pianisten Friedemann Treutlein: eine Variation über Luthers Kirchenlied „Jesaja dem Propheten das geschah“, nach einem lateinischen „Sanctus“.

Kirchenlieder sollen, nach Luthers Vorstellung, in allen Strophen präsent sein, die Texte aber müssen nicht durchgängig realisiert werden. Ein Orgelchoral mit ausgezierter Gegenstimme bietet an, die Worte stumm mitzulesen oder an sie erinnert zu werden: So mag das Bild einer Gemeinschaft wieder erstehen wie beim Markteid von 1524. Damals zwangen die Bürger Reutlingens den Rat der Stadt, die Reformation und den Prediger Matthäus Alber zu schützen.

Begeben wir uns nun in Kommas Lebenszeit! Ein Jahr vor seiner Geburt sank auf ihrer Jungfernfahrt die Titanic. Merkwürdig, dass dieses Ereignis in unserer Erinnerung noch immer präsent ist, obwohl es doch durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts millionenfach überboten worden ist! Dies mag wohl der Grund sein: Der Glaube an den unaufhaltsamen Fortschritt auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit brach plötzlich zusammen. In der bürgerlichen Gesellschaft hatte er sich mit pathetisch beschworener Tradition verbrämt und war zusammen mit ihr ebenfalls unglaubwürdig geworden.

Ein Unbehagen freilich war vorher schon spürbar gewesen, wahrgenommen und mitgeteilt worden. Es sei erinnert an die Malerei und Graphik des Expressionismus, auch an die Lyrik dieser Zeit: aus Sorge und Zweifel hervorgegangen, skeptisch gegenüber einer Ästhetik der Beschwichtigung.

Zwischen 1908 und 1911 malte Arnold Schönberg ausdrucksstarke Porträts, die er „Blicke“ nannte. Kandinsky, der in vielem mit ihm übereinstimmte, schrieb: Er, Schönberg, habe „seine Gemütsbewegungen, die keine musikalische Form finden, zum Ausdruck bringen“ wollen – seine Seele, wie Schönberg ergänzt hätte.

Hier muss ein Exkurs eingefügt werden: Ein bruchloser Übergang einer Mitteilung in ein anderes Medium ist doch wohl eher ein der Romantik entsprechendes Anliegen, mithin antiquiert? Ich möchte dem widersprechen. Es ist die gleiche Hand, mit der auch Komma den Stift führt, dann den Pinsel, also ein dem inneren Bild und dem gewählten Untergrund jeweils angemessenes Werkzeug. Die lateinische Bezeichnung hierfür lautet *stilus*, und hat eine doppelte Bedeutung: Sie meint ursprünglich ein Schreibwerkzeug, unten spitz, um Schriftzeichen in eine wächserne Tafel einzudrücken, oben breit, um das Eingedrückte auch wieder ausstreichen zu können. Sodann bezeichnet „*stilus*“ die besondere Art der Abfassung, die Schreibweise, Schreibart, den Stil in der uns geläufigen Bedeutung: als unverwechselbare Eigentümlichkeit von Werken unterschiedlicher Gattung, die der gleichen Epoche angehören.

Die abfällige Redeweise vom Gänsemarsch der Stile und Epochen macht dabei auf eine Verlegenheit aufmerksam: Das Eingliedern von Kunstwerken in vorbereitete Karteikästen hat etwas Bürokratisches an sich.

1. Es zeigt sich als der nachträglich vorgenommene Versuch, eines künstlerischen Geschehens habhaft werden zu können: durch Reflexion sich eines schöpferischen Aktes zu bemächtigen, der doch ganz wesentlich auch eine handwerkliche Auseinandersetzung vorausgesetzt hatte.

2. Man stellt die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit heraus. Was zu ihr hingeführt hatte, und was ihr nachfolgt, das wird herablassend den Vorläufern und den Epigonen zugeschrieben.

3. Und es bleibt unausgemacht, ob die Zuordnung für den heutigen Hörer und seine vielleicht ganz anderen Erwartungen einen Gewinn erbringt.

Wer jedoch ein Kunstwerk „stilvoll“ findet, hat damit auch eine Wertung vorgenommen. Die mit-ausgesprochene Hochachtung gilt dem Urheber und sie gilt der Wieder-Erkennbarkeit seines Personalstils. Dabei bestätigt sich, dass die Abfolge verschiedener Epochenstile heutzutage abgelöst worden ist durch deren Gleichzeitigkeit.

Offensichtlich hat sie sich bereits damals abgezeichnet. Mit op. 23 und op.24, in den frühen zwanziger Jahren entstanden, entwickelte Schönberg seine Kompositionsweise mit (schließlich) 12 nur aufeinander bezogenen Tönen, ohne einen Grundton als Bezugspunkt. Reduktion des musikalischen Materials sollte dem bombastischen Überschwang des 19. Jahrhunderts entgegenwirken und der Wahrheit zur Geltung verhelfen. Das war so neu, dass es handfeste Skandale auslöste.

Schönbergs Technik der entwickelnden Variation berief sich jedoch ganz ausdrücklich auf Brahms, und führte damit eine nur scheinbar obsolet gewordene Tradition fort.

So fand dann auch Komma ein Material vor, das nicht schon durch problemfreie Eingängigkeit belastet war. Er machte es sich zu eigen, indem er Traditionen nachging (wie z. B. der des Orgelchorals) und etablierte Verfahren anwandte (wie z. B. die entwickelnde Variation). Ungewöhnliche Motive ergaben sich oft durch ein eher aleatorisches Verfahren. Es besteht darin, Buchstaben innerhalb eines Textes (a, b, c, ... bis h) als Tonbezeichnungen zu verwenden, und die Platzziffern der Buchstaben innerhalb des Alphabets, gelegentlich auch Jahreszahlen, in Tonhöhen und Intervalle umzudeuten. Hierzu zwei Beispiele aus der eingangs vorgestellten Sturmbock-Suite:

Vergeblich hatte der Landgraf die Stadt belagert. Dies war für Reutlingen aber nur eine von mehreren kriegerischen Auseinandersetzungen gewesen. Das Tonmaterial zu deren Darstellung gewinnt Komma aus

den Tonbuchstaben F-E-H-D-E: „Fehde“. Welch eine Fülle von Möglichkeiten ist darin enthalten! Die Tonfolge d-e-f klingt an das dorische Tongeschlecht an und ergibt charakteristische melodische Wendungen; f-h dagegen, drei ganze Töne ohne vermittelnden Halbton, weshalb das f nach unten strebt, das h nach oben und dadurch den Zusammenhalt gefährdet, das ist verborgener Sprengstoff! Schaudernd spricht schon die lateinische Musiklehre vom Tritonus als dem Diabolus in musica. Bach und seine Zeit hingegen nutzen die interne Spannung, um Klänge glaubhaft fortschreiten zu lassen (gelegentlich auch, um Worte wie „Tod“, „Schmerz“ oder „Sünde“ auszudeuten). Die Atonalität wiederum sieht im Tritonus wie in der Oktave die einzigen Intervalle, die bei der Umkehrung ihren Charakter nicht verändern. Mit ihnen könne man deshalb spielerisch umgehen, ohne von einem tonartlichen Zentrum ausgehen oder zu ihm hinführen zu müssen. Grieshabers Titel „Fehde“ könnte also, in Zusammenklängen und in der Linienführung, einen dichten Fortgang ergeben. Komma freilich hat sich dagegen verwahrt, den Anhängern der Atonalität zugerechnet zu werden. Mag also der Höreindruck darüber befinden, wie die dissonante Spannung des Tritonus sich gegen die vermeintliche Festigkeit des Dorischen durchsetzt!

2. Beispiel: Die Stadt. Aus den Jahreszahlen zur Geschichte der Stadt entstehen Intervalle. Aus ihnen werden Rufe, sodann Akkorde gebildet. Aus denen wiederum entwickelt sich eine choralartige Klangfolge. Sie wird dann in drei nachfolgenden Variationen bearbeitet, zunächst in ihren Linien, dann in ihren Klängen.

Solche und ähnliche Verfahren sind in der Geschichte der Musik durchaus geläufig. Der Name Bach z.B. besteht – Welch eine Fügung! – ausschließlich aus Notennamen. Ihre Platzziffern im Alphabet

$$1 + 2 + 3 + 8 = 14$$

werden immer wieder einmal herangezogen, manchmal auch nur verborgen als Zahl der Notenköpfe in einem bestimmten Abschnitt. (Welch eine Fügung, dass die Platzziffern von „J. S. B-A-C-H“ die Umkehrung von 14, also 41 ergeben!) Vielleicht scheint bereits hier etwas auf, was in späterer Zeit, in den Kompositionen des John Cage, „gelenkter Zufall“ heißen wird. Die Tonfolge selbst b, a, c, h ist, immer wieder einmal, auch zu hören. Sie konnte, ihm zu Ehren, auch zitiert und erneut bearbeitet werden. Es sei lediglich erinnert an „Fantasie und Fuge über B-A-C-H“, op. 46 (1900) des der Familie Komma verwandtschaftlich nahestehenden Max Reger.

Wichtiger als das Suchen und Finden war für Komma jedoch allemal, nach eigener Aussage, die Verarbeitung der den Motiven inwohnenden, satztechnisch nutzbaren Tendenzen. Was aber heißt „Verarbeiten“? Klangereignisse ergeben sich durch Übereinander- und Nebeneinanderstellen, dazu tritt das Spiel der Linien, die sich einander nähern, miteinander verschmelzen, sich voneinander abstoßen. So wird der Hörer in einen tragfähigen Zusammenhang hineingeleitet und begegnet nun Gestalten aus der Geschichte, der Literatur und dem kollektiven Gedächtnis. Humanistisches Gedankengut, oft durch Hölderlin vermittelt, wird als Heimat und als Herausforderung erfahren. „Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen.“ (Gerd Gigerenzer in der „ZEIT“ vom 31. Okt. 2013, in einem Interview zum Thema „Intuition“)

Den Umgang mit der Tradition sieht Komma als ein „ruhiges, besonnenes Werden“ an: „Mein Heute sollte vom Ewiggestrigen genauso weit wie vom Nie-Dagewesenen entfernt sein.“

(Zitat aus: -, Komponieren aus meiner Sicht, 1988). Überzeugende persönliche Aussage strebe er an statt „doktrinärer Nachbeterei“. (Das zielt wohl auf die Verfestigung der Dodakaphonie hin zu seriellen

Kompositionsweise.) Im Vertrauen auf das Entgegenkommen des Hörers setzt Komma auf „kritische Toleranz“ und „tolerante Kritik“. Die Resistenz des Materials und der Widerstand, den das Werk seiner Vereinnahmung entgegensetzt, gelten ihm gleichermaßen als Qualitätsgarantie.

„Das Altern der Neuen Musik“ lautet der Titel eines Aufsatzes von Theodor Adorno (-, Dissonanzen, 1956). Könnte ein solcher Titel auch die Zeit um die vorletzte Jahrhundertwende umfassen?

Im Gefolge der Pariser Weltausstellung 1889, um ganz anderer Ziele willen geplant, gelangt außer-europäische Musik ins Blickfeld. Viele fanden in ihr nicht nur ein neues, unverbrauchtes Material, sie wurden auch an eine bislang in den Hintergrund gedrängte Spielweise erinnert: die spontane Improvisation, „aus dem Stegreif“, faszinierend durch den Verzicht auf jedwede nachträgliche Korrektur, unter Preisgabe der herkömmlichen Vorstellung des abgeschlossenen, der Nachwelt überlassenen, denkmalgleichen Werkes. Komma war ein begnadeter, brillanter Pianist und Organist, als Interpret und als Begleiter, ganz besonders aber auch beim Improvisieren außerhalb der Schriftlichkeit. Improvisation: Der Künstler konzentriert sich auf immer nur eine Dimension des Wahrnehmbaren: auf die Klangfolgen oder auf die Linienführung, auf die Metrik oder auf die Wiederkehr rhythmischer Figuren. Die übrigen „Parameter“, auch die Form im ganzen, überlässt er seiner Geläufigkeit; sie gehören sowohl zu seinem eigenen Repertoire wie auch dem seiner Zuhörer. So entsteht der Schein des Bekannten inmitten des Spontanen und Unerhörten – und bleibt doch verständlich. Kommas Spieltechnik und Erfindungsgabe, das Freilegen von verborgenen Tendenzen in den vorgegebenen oder vorgefundenen Motiven, oft mit einem Schuss Ironie gewürzt, das waren Höhepunkte

abendlicher Geselligkeit: eine vorgelebte Synthese aus Intuition und Exaktheit, aus Musikantentum und satztechnischer Folgerichtigkeit. In der Hinwendung zum Hörer verwirklicht sich praktische Vernunft als ein ethisches Anliegen, ganz im Verständnis Immanuel Kants.

Das Material der komponierten Musik sei verbraucht, hätte Schönberg formulieren können – in dem Sinne, wie Adorno es getan hat. „Das Material ist tot“, dieser Satz stammt von Strawinsky; die Fortsetzung lautet: „Der Komponist erschafft die Tradition.“ Mit dem freien Verfügen über die Gestalten und die Stilmittel vergangener Epochen löst Strawinsky deren internen Zusammenhang auf. Ebenso setzt er sich über deren historische Abfolge hinweg. Er sieht sie als gleichzeitig vorhanden an und geht frei mit ihnen um. Seine Mittel sind Parodie und Konstruktion: das Wiederverwenden vorgefundener Musik und deren Einfügen in einen Rahmen aus rhythmischen Mustern.

Das ähnelt ein wenig Kommas „Logorhythmen“: Wortspiele sind damit bezeichnet, in denen die Wiederkehr der Elemente eine tänzerisch schwingende Bewegung auslöst – allerdings in ganz und gar individuellem und ausdrucksstarkem Sprachgebrauch. (Von Strawinsky hingegen stammt der schöne Satz: „Je déteste – ich verabscheue – l’Ausdruck“.) Von Parodie kann deshalb bei Komma nicht gesprochen werden, zumal das Wort heute einen negativen Beigeschmack hat, verursacht durch das immer noch maßgebliche Ideal der Originalität – aus klassischer Zeit. „Parodie“ erhielt dadurch die Nebenbedeutung der Persiflage als einer spöttischen Herabsetzung. Man muss schon auf Bachs Verständnis des Wiederverwendens zurückgreifen, um zu einer gerechten Beurteilung zu gelangen. Komma schloss sich hier ganz seinem hochgeschätzten Vorbild Hindemith an. (Immerhin war er fast

20 Jahre jünger als dieser.) Sich selbst bezeichnete Komma gern als Hinde-Mith-Läufer. Nur nebenbei bemerkt: Er blieb es auch, von seinem Doktorvater darin unterstützt in seiner Heidelberger Zeit 1934 – 1940, als die politischen und die persönlichen Anfeindungen Hindemiths sich bis ins Unerträgliche geseigert hatten. An ihm mag ihn auch die überlegene Beherrschung des musikalischen Handwerks überzeugt haben, ganz besonders dessen an Bach sich orientierende kontrapunktische Arbeit und Variationskunst.

Karl Michael Komma schreibt, er sei keinem Stil zugehörig, er kenne sie aber alle und habe von ihnen „gelernt“. Alle Ausprägungen zeitgenössischer Musik waren denn auch, in seiner Reutlinger Zeit, in der von ihm betreuten Veranstaltungsreihe musica nova beheimatet gewesen. Denn Komma vertrat darüber hinaus die Ansicht, die neue Musik ermögliche auch ein neues Verständnis der alten. Das Gegenwärtige erschließt das Vergangene, und es weist voraus auf das noch Ausstehende; anders ausgedrückt: Die Musik in ihrer Geschichte und ihrem Fortbestand besitzt ein Gedächtnis ihrer selbst. Das ist eine Grundüberzeugung der Heidelberger Musikwissenschaft. Ich bin ihr im gleichen Gebäude begegnet wie, eine Generation vor mir, KMK..

In seiner Musik treffe ich erneut diese zweifache Forderung an:

- das Bestreben, der Erinnerung standzuhalten;
- der Tragfähigkeit des gestalteten Materials zu vertrauen.

„Schönheit“ schreibt KMK – und Arno Piechorowski hat es anlässlich des 75. Geburtstages (1988) handgedruckt unter dem Titel „Komponieren aus meiner Sicht“ in 300 Exemplaren verbreitet, - „Schönheit muss sich ständig neuen Ansichten und Gesetzen unterwerfen“. „Klarheit und Wahrheit, nur diese können Beweggründe von Kunst sein“.

So erhält die Rede vom Gedächtnis einen eigentümlichen Sinn: Sie schließt die Erinnerung ein auch an den Duft der Wälder Korsikas, an das Licht über den Bergen Südtirols, hervorgeholt in geselliger Runde, festgehalten in Skizzen und Gedichten. In Aquarellen klingt es, behutsam angedeutet, an.

Ich schliesse mit einer Aufnahme der „Abendphantasie“ aus dem Jahr 2006. Dazu Karl Michael Komma selbst:

„ Seit meiner Studentenzeit (das sind jetzt siebzig Jahre) stehe ich im Banne Friedrich Hölderlins. Zahlreiche Kompositionen (Kantaten, Lieder) in verschiedenen Besetzungen sind die Frucht dieser geistigen Beziehung. Als der 80. Geburtstag herankam, folgte ich einem Auftrag der Württembergischen Philharmonie, der ich seit einem halben Jahrhundert verbunden bin. So entstand ein fünfteiliges sinfonisches Werk für großes Orchester, zu dem ich durch Hölderlins Gedicht „Abendphantasie“ angeregt wurde. Nicht etwa so etwas wie Programm – Musik, sondern eine Folge kontrastierender Teile, die durch motivische Verwandtschaft miteinander zusammenhängen.“

Abendphantasie

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
 Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
 Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
 Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

Wohl kehren itzt die Schiffer zum Hafen auch,
 In fernen Städten fröhlich verrauscht des Markts
 Geschäftger Lärm; in stiller Laube
 Glänzt das gesellige Mahl den Freunden.

Wohin denn ich? Es leben die Sterblichen
 Von Lohn und Arbeit; wechselnd in Müh und Ruh
 Ist alles freudig; warum schläft denn
 Nimmer nur mir in der Brust der Stachel?

Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf;
 Unzählig blühen die Rosen und ruhig scheint
 Die goldne Welt; o dorthin nimm mich,
 Purpurne Wolken! Und möge droben

In Licht und Luft zerrinnen mir Lieb und Leid! -
 Doch, wie verscheucht von törichter Bitte, flieht
 der Zauber; dunkel wirds und einsam
 Unter dem Himmel, wie immer, bin ich. -

Komm du nun, sanfter Schlummer! Zu viel begehrt
 Das Herz; doch endlich, Jugend! Verglühst du ja,
 Du ruhelose, träumerische!
 Friedlich und heiter ist dann das Alter.

Auch der Umgang mit dem sprachlichen Material rechtfertigt sich durch seine geschichtliche Kontinuität. Personale Bedeutsamkeit löst sodann unmittelbare Resonanz aus. Ein Leitbild zum Verständnis wird mitgegeben durch die Zweiteilung in Lohn und Arbeit einerseits, Frieden verheißender Abendglocke andererseits. Darüber wölbt sich die vorgeordnete Dreiteiligkeit aus der Nativität, dem plötzlich spürbaren Stachel in der Brust und der Mortalität. Dies zu akzeptieren bleibt dem Lebensabend vorbehalten.

Karl Michael Komma kommentiert seine Komposition wie folgt:
 Hölderlins sechsstrophiges Gedicht ist gerahmt durch die den Anfang und den Schluss bestimmende Friedensruhe. Dazwischen dringt aber Unruhe herauf, es wird an den geschäftigen Lärm des Alltags erinnert, und mit der Frage „Wohin denn ich?“ der dritten Strophe, der weiteren Frage nach Ursprung und Sinn innerster Unruhe ist eine dramatische Mitte gezeichnet, deren Beben mit dem Hinweis auf das einbrechende Dunkel und die Einsamkeit (wie immer-) noch einmal spürbar wird, bis

sich die verglühende Jugend, die „ruhelose“, ins Träumerische wandelt und das Alter „friedlich und heiter“ eintritt.

Nicht Programm aber psychologischer Prozess entstand so aus der Vertrautheit mit dem Gedicht. Die Friedensruhe des Beginns wird nach fragender Unrast schließlich als thematisches Zitat wieder erreicht.“

Das Wissen um die Endlichkeit und dessen Hinnahme setzen heitere Gelassenheit frei. Daraus erwachsen Vertrauen und verständnisvolle Zuwendung.

Hartmut Flechsig

24. Januar 2014

© Mit freundlicher Genehmigung von [Prof. Dr. Hartmut Flechsig](#) auf <http://kmmomma.de> veröffentlicht.