

## Eine kleine Blume. Gedanken zur Ästhetik der Mandoline

Karl-Heinz Zarius

### Hintergrund

Als Komponist und Liebhaber der Mandoline erlebe ich seit Jahrzehnten zwei korrespondierende Missdeutungen dieses Instruments. Zum einen erscheint die Mandoline vielen Musikern und Musikinteressierten als Instrument minderen Ranges, dessen Randexistenz in der Laienszene durch die Almosen Mozarts, Beethovens und Mahlers eher bestätigt als in Frage gestellt wird. Indem viele Spielerinnen und Spieler andererseits versuchen, diese Deklassierung durch auftrumpfende, vermeintlich expressive Klanggestik zu widerlegen, bestärken sie das Vorurteil. Dass beide Positionen der Mandoline und ihren künstlerischen Möglichkeiten nicht gerecht werden, soll im folgenden Essay bisweilen subjektiv zugespitzt und pointiert dargestellt werden.<sup>1</sup>

### Physiognomie

Wenn Gidon Kremer seinerzeit sinngemäß sagte, man solle auf der Geige nicht singen, sondern geigen, dann markiert diese zunächst irritierende These ein zentrales Problem des Instrumentalspiels: den Zusammenhang gestalterischer Metaphern und der spezifischen künstlerischen und klanglichen Möglichkeiten und Bedingtheiten des jeweiligen Instruments. Die Registerunterschiede beim Hammerflügel des frühen 19. Jahrhunderts oder die dynamischen Ressourcen des modernen Steinway lassen an die klangliche Vielfalt und Fülle des symphonischen Orchesters denken, das Violoncello kann dunklen, baritonalen Purpur verströmen und die Querflöte lässt die sommerlichen Lerchen Eichendorffs jublieren. Indes: Klavier, Cello und Flöte behalten ihre Identität, ihren Geist, ihre individuelle Sprache, die zwar vielfältige Anregungen aufnehmen, aber letztlich nur aus der Differenzierung ihres je eigenen

---

<sup>1</sup> Einige Thesen meiner Ausführungen berühren kritische Positionen innerhalb des Mandolinendiskurses. Ich möchte auf zwei Beiträge hier ausdrücklich verweisen: zur Thematik Geige – Mandoline: Harris 2010; zur Thematik Plektron und Tremolo: Wagner 2010.

charakteristischen Potentials schöpfen und nur in diesem ihren Ausdruck voll entfalten kann.

Die neapolitanische Mandoline<sup>2</sup> hat trotz gleicher Stimmung und Oktavlage klanglich keine Verbindung zur – gestrichenen – Geige. Dieser Tatbestand relativiert die Annahme, Violinliteratur sei prinzipiell gut auf der Mandoline darstellbar. Grifftechnische Analogien korrespondieren mit zum Teil unüberbrückbaren Klangdifferenzen. Näher stehen der Mandoline die Laute, zu deren Familie sie ja gehört, die Gitarre oder das Cembalo. Verglichen mit diesen Verwandten verschiedenen Grades ist der Klang der Mandoline aber zarter, heller, kühler und vergeht schneller. Durch den akzentartigen, pointierten Einschwingvorgang haben die Töne Präsenz und eine gewisse Leuchtkraft, sind aber doch durch Fragilität und eine intime Empfindlichkeit charakterisiert.

Der vordergründige Vergleich mit verwandten Instrumenten verfehlt die eigentlichen Qualitäten der Mandoline. Hier sei als erstes auf die Vielfalt der Klangfarben verwiesen. Die Skala der Anschlagstellen eröffnet eine Fülle von klanglichen Nuancen und Schattierungen, die nur den exponiertesten Streichquartetten von Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann und Luigi Nono ihr subtiles Kolorit am Rande der Wahrnehmbarkeit geben. Beschaffenheit, Haltung und Bewegung des Plektrons und verschiedene Formen des Anschlags mit den Fingern differenzieren weiter den Klang. Sensible Varianten des Tremolos und des Fingersatzes ergänzen das Farbspektrum der Mandoline. Und all dies erscheint nicht erst im Anforderungsprofil avancierter Werke der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, es entfaltet seine Feinheiten in den *Preludes* von Raffaele Calace und gibt der Interpretation älterer Kompositionen den changierenden Glanz geschliffener Steine. Aber vergleichbar dem Clavichord verlangen das Spiel wie das Hören der Mandoline eine geschärfte Sensibilität für das Detail, das erst in einem intimen räumlichen Aufführungskontext voll zum Tragen kommt. Die Ästhetik der Mandoline ist eine Ästhetik der feinsten Nuance, deren Kenntnis Rainer Maria Rilke für den Dichter fordert:

[M]an muß fühlen, wie die Vögel fliegen, und die Gebärde wissen, mit welcher die kleinen Blumen sich aufturn am Morgen.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Die folgenden Ausführungen betreffen insbesondere die neapolitanische Mandoline. Eine Übertragung auf die Mandola oder die sogenannte Barockmandoline bedürfte eigener Studien.

<sup>3</sup> Rilke 1962, S. 17.

## Gestaltungsparameter

Gemeinsam mit ihren Verwandten aus der Lauten- und Gitarrenfamilie, aber diesen an klanglicher Feinstruktur zum Teil überlegen, verfügt die Mandoline über differenzierte Register, abhängig von der Anschlagstelle des Plektrons: Nat. – *naturale* – in der Umgebung des Schalllochs, met. – *metallico* – in der Stegnähe und s.t. – *sul tasto* – auf dem Griffbrett bis in die Nähe der greifenden Finger der linken Hand bilden grobe Orientierungspunkte, die terrassierte Wechsel oder fließende Übergänge ermöglichen und damit der Verdeutlichung der Form ebenso dienen wie der klanglichen Nuancierung melodischer Gestalten oder kontinuierlicher modulatorischer und affektiver Veränderungen. Offene oder latente Polyphonie und motivische Ziselierung erlangen durch die Farbvaleurs der Register räumliche Mehrdimensionalität. Dabei ist es von der Klangphysiognomie des jeweiligen Instruments, seiner Besaitung sowie der Dynamik und dem klanglichen Kontext im Ensemble abhängig, welche Farbe die interpretative Gestaltungsabsicht am besten zum Ausdruck bringt.

Der Klangcharakter des Instruments wird deutlich beeinflusst durch das Plektron. Seine Materialität, Elastizität und Oberflächenstruktur formen den Klang der Mandoline wie die Beschaffenheit des Bogens den Klang der Geige. Den Stricharten und ihrer individuellen Gestaltung entsprechen die klassischen Anschlagstechniken und ihre je eigene künstlerische Ausführung. Gerade die scheinbare Sprödigkeit des Plättchens fordert und fördert eine äußerste Verfeinerung des Klangwillens, des Ohrs und einer geradezu mikroskopischen Motorik, die sich im Anschlag mit den Fingern der rechten und linken Hand organisch fortsetzt. Eine besondere Rolle spielt diese Anschlagkultur beim mehrstimmigen Spiel von der tatsächlichen oder suggerierten Gleichzeitigkeit bis zu rhythmisch, dynamisch und klangfarblich unterschiedlichen Formen des Arpeggios. Polyphone oder harmonisch-energetische Prozesse können auf diese Weise plastisch differenziert entfaltet und phrasiert oder im Gegenzug, wie bei den charakteristischen langen Harfenarpeggio-Passagen bei Calace, in flimmernde oder schimmernde, quasi monochrome Flächen aufgelöst werden.

Eine spezielle Anschlagstechnik bestimmt häufig die Vorstellung des Mandolinenklangs, obwohl sie erst im 19. Jahrhundert an Bedeutung gewann: das Tremolo. Die Tonverlängerung durch möglichst schnelle Repetition ist eine Klangmöglichkeit der Mandoline, kann aber den langen gestrichenen Violinklang ebenso wenig imitieren, wie das Geigentremolo mit dem kontinuierli-

chen Ton identisch ist. Auf der Mandoline ist wie auf den anderen Zupfinstrumenten, dem Cembalo und dem Clavichord, ein kontinuierlicher langer Ton nicht realisierbar. Das Tremolo verlängert zwar den Ton, gibt ihm aber gleichzeitig einen eigenen Charakter. Ähnlich wie beim Violintremolo bekommt der Klang eine spezielle nervöse Unruhe, deren Ausdrucksvielfalt der Mandoline ein weiteres Klangrepertoire eröffnet. Die Palette reicht vom unmerklichen Einschweben über Flüstern, Murmeln und Wispern, über verschiedene Stufen der emotionalen Erregung bis zu expressiven Grenzwerten, wo sich die Heftigkeit der Spielbewegung mit der extremen Beanspruchung des zerbrechlichen Instruments zu Klängen am Rande des Ausdrucksspektrums der Mandoline verbindet. Diese Bandbreite des Tremolos erfordert, fernab vom rein mechanischen Repetitionstempo, eine äußerst differenzierte Gestaltungsfähigkeit und Technik, die Dichte, Dynamik und Farbe als Teil der künstlerischen Darstellung nuanciert einsetzen und variieren kann. Nur so sind z.B. die ausgedehnten Tremolostrecken in den *Preludes* von Calace in ihrer ganzen Ausdrucksvielfalt angemessen zu realisieren.

Genau wie bei der Violine kommt dem Fingersatz über die korrekte Reproduktion der notierten Tonhöhen hinaus eine zentrale Bedeutung als Klangträger zu. Das Timbre der einzelnen Saiten und seine Varianten in den verschiedenen Lagen eröffnen klangliche Spielräume, die melodische Gestalten, polyphone Gewebe und motivische Strukturen differenziert beleuchten und ihren kompositorischen Sinn verdeutlichen helfen. Dur-Moll-Wechsel können expressiv getönt, Bariolage-Figurationen zum brillanten Feuerwerk werden.

Flageolett, Vibrato, Portamento und Glissando komplettieren die Anteile der linken Hand an der Nuancierung des Mandolinentons.

## Metaphern

Die musikalische Bedeutung der Artikulation und Phrasierung stellt eine Verbindung her zwischen der Gestaltung der Einzelklänge und ihrer Abfolge und der Sprache. Diese Korrespondenz ist seit Jahrhunderten Teil des Diskurses über Musik.<sup>4</sup> Rhetorik, Syntax, Semantik, Klangrede, Sprachmelodie, Cantabilität bezeichnen angenommene Struktur-, Bedeutungs- und Klanganalogien instrumentaler und gesprochener oder gesungener musikalischer Informationen. Die wechselseitige Übernahme genuiner Beschreibungskategorien unter-

---

<sup>4</sup> Vgl. Harnoncourt 1982; Karbusicky 1986; Wellmer 2000.

stellt die sachliche Angemessenheit von Metaphern für die begriffliche Fassung schwer benennbarer Klangphänomene. Dies gilt nicht nur für die Gegenüberstellung von Musik und Sprache oder Gesang, auch in anderen Ausdrucksbereichen werden Bilder als Anregung, Modell oder Präzisierung sowohl für das Instrumentalspiel als auch für ein interpretatives Verstehen herangezogen. Dieses assoziative Repertoire sei in sechs Komplexen umrisshaft angedeutet, die unendlich nuanciert und erweitert werden können:

- vokale Äußerung:
  - flüstern, murmeln, erzählen, stammeln, deklamieren, beschwören, rufen, lachen ...
  - summen, trällern, singen in verschiedenen Ausprägungen vom Lied über Rezitativ und Arie bis zu Hymnus und Schlager ...
- musikalische Allusionen:
  - Tanz, Lied, Choral, Charakterstück, Marsch, Notturmo, Etüde ...
  - tatsächliche oder scheinbare Zitate diverser Gattungen, Stile, Epochen, Regionen ...
  - instrumentale Klang- und Ausdruckscharaktere wie Flöte, Oboe, Horn, Dudelsack, Glockenspiel ...
  - kammermusikalischer oder orchestraler Klang ...
- Klänge der Natur und der Technik:
  - Rufe und Melodien der Vögel ...
  - Tröpfeln, Murmeln, Plätschern, Tosen des Wassers ...
  - Säuseln, Schmeicheln, Rauschen des Windes ...
  - Sirren der Ähren, Rascheln der Blätter, Knacken der Äste ...
  - Sausen, Rattern und Stampfen der Maschinen, Ticken der Uhren, Piepen elektronischer Geräte ...
- Bewegungs- und Ausdrucksmuster:
  - gehen, schlendern, schleichen, hasten, trippeln, hüpfen, marschieren ...
  - traben, galoppieren, flattern, schweben ...
  - graziös, elegant, geschmeidig, schwerfällig, gemächlich ...
- optische Eindrücke:
  - Farben, Helligkeitsgrade, Materialien, Texturen, Punkte, Linien, Flächen, geometrische Figuren ...
- Empfindungs- und Haltungstypen:

- schüchtern, ängstlich, mutig, wild, ungestüm, majestätisch, bedrückt, behäbig, sinnend, grüblerisch ...

Während die ersten drei Komplexe akustische Vorstellungen definieren, beschreiben die letzten drei kinetisch-motorische, optische und psychische Bilder. Alle sind musikalisch transformierbar, zum Teil in italienischen oder deutschen Ausdrucks- und Tempobezeichnungen gefasst und differenzieren im Verein mit analoger Dynamik und Agogik das unabsehbare Spektrum nuancierter Gestaltungsmerkmale, die von überprüfbaren Parametern wie Artikulation und Phrasierung über Feinheiten der Klangfarbe bis zu schwer bestimmbar atmosphärischen und psychisch-expressiven Tönungen reichen.

### Die kleine Blume

Das Archiv möglicher Metaphern erscheint ebenso vielfältig und präzise wie unspezifisch, wenn es auf ein bestimmtes Instrument bezogen wird. Wie der Atem als Quelle der Klangproduktion und -gestaltung die Blasinstrumente prinzipiell in die Nähe von Stimme und Gesang rückt, so bietet die Möglichkeit des geformten Legatospiels den Streichinstrumenten zumindest eine offenkundige Analogie zur vokalen Tonerzeugung. Gezupfte und geschlagene Instrumente müssen das Legato, d.h. eine cantable melodische Darstellung, einen singenden, beseelten, warmen Ton durch eine jeweils instrumenteneigene Klangformung ersetzen. Dabei fehlt allen genannten Instrumentengruppen grundsätzlich die für jede gesungene Sprache typische Klangdifferenzierung der Vokale und Konsonanten und damit das sprachbedingte Repertoire der Farben und Artikulationen, das jede Gesangslinie unverwechselbar und unnachahmlich moduliert. Instrumentales Musizieren muss also auf Möglichkeiten der Vokalität entweder verzichten oder diese durch je eigene Gestaltungsdetails ersetzen. Diese Notwendigkeit einer kreativen Transformation betrifft auch alle anderen oben beschriebenen Assoziationsfelder. Die tendenziell unendliche Fülle der klanglichen Möglichkeiten der Mandoline beantwortet dialektisch die Defizite des Instruments. Alle Metaphern bringen Bilder und Vorstellungen ins Spiel, die die Klangphantasie bereichern, ohne in der Umsetzung unmittelbar narrativ hörbar zu werden. An die Stelle eines womöglich misslingenden Versuchs der identischen Abbildung tritt das Als-ob einer individualisierten mimetischen Annäherung. In der ihr eigenen fragilen Sensibilität kann die Mandoline einen Hauch der inneren Bilder vermitteln, ohne ihre charakteristische Distanz zu leugnen. In der Andeutung des Versprechens ist die Fülle der Metaphern prägnanter als im Trug der Unmittelbar-

keit. Auf der Suche nach dem Geistigen in der Musik werden nur in dieser ästhetischen Abstraktion abgründige und spirituelle Räume ahnbar<sup>5</sup>, und wir können „berührt werden vom Jenseits, vom Höheren in uns und außerhalb, [...] vom Kuß des Engels.“<sup>6</sup>

### Nachbemerkung

Ich danke Marga Wilden-Hüsgen, die vor fünfunddreißig Jahren meine Liebe zur Mandoline weckte und durch ihre unermüdliche künstlerische, wissenschaftliche und pädagogische Arbeit vertiefte, sowie meiner Enkelin Lotte Nuria Adler, die schon als Siebenjährige auf ihrer Mandoline von den morgendlichen Gebärden der kleinen Blumen zu erzählen verstand.

### Literatur:

#### Primärwerk:

Rilke, Rainer Maria (1962): Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. München 1962

#### Sekundärwerke:

Harnoncourt, Nikolaus (1982): Musik als Klangrede. Salzburg 1982

Harris, Keith David (2010): Die Mandoline und die Violine – Äpfel und Birnen? In: Phoibos 1/2010, S. 149-167

Karbusicky, Vladimir (1986): Grundriß der musikalischen Semantik. Darmstadt 1986

Möller, Hartmut (1995): Die Musik als Abbild göttlicher Ordnungen. In: de la Motte-Haber, Helga [Hg.]: Musik und Religion. Laaber 1995, S. 33-60

Stockhausen, Karlheinz (1998): Freiheit – Das Neue – Das Geistig-Geistliche. In: Neue Zeitschrift für Musik 4/1998, S. 18-25 (online unter [http://schott-campus.com/wp-content/uploads/2015/05/Stockhausen\\_Freiheit.pdf](http://schott-campus.com/wp-content/uploads/2015/05/Stockhausen_Freiheit.pdf), eingesehen am 18.08.2015)

Wagner, Silvan (2013): Schildpatt-Tremolo und Roland-Abschlag: Die beiden klangästhetischen Paradigmenwechsel im Zupforchester des 20. Jahrhunderts. In: Phoibos 2/2013, S. 7-41

Wellmer, Albrecht (2000): Versuch über Musik und Sprache. München 2000

---

<sup>5</sup> Vgl. Möller 1995, vor allem S. 45.

<sup>6</sup> Stockhausen 1998, S. 25.

