

Die Verklärungen, Binsenweisheiten und Aperçus, wonach der verbale Zugriff aufs Musikalische eine Quadratur des Kreises versuche, sind mit der Geschichte des Sprechens und Schreibens über Musik untrennbar verbunden. Angefangen bei frühromantischen Lesarten, die die Tonkunst zur unübersetzbaren »Sprache der Engel«¹ erhoben, über die Trivialisierung der Musik als »universale Sprache«, die keiner Erläuterung bedürfe, bis hin zur lakonischen Einschätzung, die das Sprechen über Musik einem »Tanzen über Architektur« gleichstellt (»Talking about music is like dancing about architecture.«)², gehört derlei Skepsis zum Kollektivbewusstsein – selbst noch in Sphären, in denen man erwartungsgemäß die dezidierte Widerlegung einer solchen Auffassung vermuten würde: in der Musikwissenschaft. So bezeichnet etwa Hans Heinz Stuckenschmidt die Musik als eine »Materie, die eigentlich gar nicht beschrieben werden kann«³, Carl Dahlhaus spricht vom »unabweisbaren Gefühl, dass die Sprache unzulänglich bleibt«⁴ und Günter Kleinen stellt apodiktisch fest: »Musik ist, da sie kein Vokabular mit lexikalischer Bedeutung hat, unübersetzbar.«⁵

Musikwissenschaft

In der Tat scheint der Blick auf die Praxis der historischen Musikwissenschaft dergleichen Bedenken zu bestätigen, denn zweifellos ist dort, wo der Zugriff auf den Gegenstand sich weder an quellenkundlichen Systematisierungen noch an der Reduktion auf handwerkliche Faktoren abarbeiten kann, die Sprachlosigkeit enorm. Umso erstaunlicher nimmt sich daher die Indifferenz aus, mit der spätestens nach Ende des Zweiten Weltkriegs die Regression in Richtung eines materialfixierten Positivismus (vulgo: Stoffhuberei) vorangetrieben wurde; eine Entwicklung, die im Bereich der historischen und philologischen Wissenschaften beispiellos sein dürfte. Zum einen mit der obsessiven Konzentration auf die editorische Aufbereitung von Notentexten, zum anderen mit der Etablierung eines analytisch-methodischen Apparats, der die schiere Identifizierung innermusikalischer Sachverhalte zur Ultima ratio erklärt, hat sich die Musikologie isoliert: die gegenwärtigen Diskurspotenziale des Fachs könnten bescheidener kaum sein.

Die Warnungen vor einer solchen Degeneration blieben allerdings keineswegs aus. So monierte Walter Wiora bereits 1970 den »Ersatz des Denkens durch Edieren« und stellte klar, dass »über das Ermitteln hinaus [...] die Musikwissenschaft Methoden des Begründens, Verstehens und Erklärens, kurz: des Denkens

Michael Rebhahn

Welthaltigkeit

Zur notwendigen Revision musikpublizistischer Formen

auszubauen«⁶ habe. Hans Heinrich Eggebrecht wiederum bemerkte im gleichen Jahr, dass das Fach »in der Uferlosigkeit beliebiger Details endlose Fäden spinnt und der Gefahr erlegen ist, in unreflektierten Fragestellungen und Stoffbereichen im Schatten tradierter Motivationen geschäftig zu sein und in leerer Betriebsamkeit und Bürokratisierung Material zu häufen und zu verwalten.«⁷

Mahnungen dieser Art verhallen leider weitgehend ungehört, weshalb bis heute an musikwissenschaftlichen Instituten das Hauptaugenmerk darauf gerichtet ist, skrupulös nach Motiven, Themen und Perioden zu suchen, Klauselpläne zu erstellen und Zwölftonreihen auszuspähen oder, was den absurden Höhepunkt positivistischer Selbstreferenz markieren dürfte, Chiffren in Chiffren zu übersetzen, indem Notentexte durch die Beigabe abenteuerlicher Gebilde aus Buchstaben und Zahlen »analysiert« werden. Der Verzicht auf eine Sprache, die einen veritablen Diskurs in Gang setzen könnte, erscheint hierbei nur folgerichtig: Wozu über etwas spekulieren, was sich so trefflich »dingfest« machen lässt?

Womöglich mag ein Musikforscher, der seine Berufung darin erkennt, die Liqueszenzen im ostfränkischen Choraldialekt zu explorieren oder der Funktion des verkürzten Dominantseptnonenakkords in den Streichquartetten Felix Draeseke nachzuspüren, eine solche Wissenschaftspraxis nicht als defizitär erleben. Derjenige allerdings, der sein Berufsleben der publizistischen Betrachtung von Musik widmen möchte, der abseits akademischer Medien über Musik schreiben und sprechen will, wird rasch erkennen, dass der musikologische »Technikerjargon«⁸ sich allenfalls fürs gelehrte Tuning der ein oder anderen Parenthese anbietet, ansonsten aber kaum hilfreich ist. Während die methodisch-terminologischen Apparate anderer Geisteswissenschaften durchaus publizistisch adäquate »Nebenformen« zulassen (beispielsweise ikonografische Methoden der Kunstgeschichte), entziehen sich die tradierten Arbeitstechniken der Musikwissenschaft weitgehend einer Anwendung außerhalb ihres angestammten Kontexts.

1 Vgl. Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, *Phantasien über die Kunst* (1799), hrsg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart 1994, S. 67.

2 Die Autorschaft des Satzes ist ungesichert; u.a. werden Laurie Anderson, William S. Burroughs, Elvis Costello, Steve Martin, Thelonus Monk und Frank Zappa als mögliche Urheber angeführt.

3 Hans Heinz Stuckenschmidt, »Was ist Musikkritik?«, in: Peter Hamm (Hrsg.): *Kritik – von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung deutscher Kritiker*, München 1970, S. 79.

4 Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 68.

5 Günter Kleinen, *Zur Psychologie musikalischen Verhaltens*, Frankfurt am Main 1975, S. 67.

6 Vgl. Walter Wiora, »Methodik der Musikwissenschaft«, in: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, 6. Lieferung: *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft*, München/Wien 1970, S. 97.

7 Hans Heinrich Eggebrecht, »Konzeptionen«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, hrsg. v. Carl Dahlhaus u.a., Kassel 1971.

8 Carl Dahlhaus, a.a.O., S. 49.

Musikpublizistik

13 Man denke z.B. an die Scheußlichkeiten »stupend« und »fulminant«, die abseits musikbezogener Texte wohl ein Recht auf Artenschutz geltend machen könnten.

9 Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme« (1972), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt 1990, S. 269.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 270.

Wie ist es indessen um jene Sprache bestellt, die Musik jenseits eines selbstbezüglichen Positivismus, jenseits von Faktur und Historie zu fassen versucht? – »Wie stellt es nun die Sprache an, wenn sie die Musik interpretieren soll?«, fragt Roland Barthes in seinem Essay *Die Rauheit der Stimme* und liefert die lakonische Antwort umgehend nach: »Anscheinend leider sehr schlecht.«⁹ Schuld daran sei die Neigung zum Adjektiv, jener »ärmsten sprachlichen Kategorie«¹⁰, die im verbalen Zugriff aufs Musikalische obligat scheint: »Das Adjektiv ist unvermeidlich: Diese Musik ist dies, dieses Spiel ist jenes. Sobald wir eine Kunst zum Sujet (eines Artikels, eines Gesprächs) erheben, bleibt uns vermutlich nichts anderes übrig, als sie zu prädikatisieren [...].«¹¹ Folgt man Barthes, ist diese Zwangslage existenzieller Natur – lässt man die Attribute außen vor, drohe als Konsequenz das Schweigen: »Sind wir zum Adjektiv verurteilt? Sind wir wirklich in diesem Dilemma gefangen: Prädikation oder Unsagbarkeit?«¹²

Lässt man den Tonfall nicht weniger Kritiken, Rezensionen, Werkkommentare und Portraits auf sich wirken, kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass Barthes' düsteres Szenario in der Musikpublizistik seine Kreise gezogen hat und zu Höchstleistungen anspornt: dem Horror vacui wird mit einer Sprache begegnet, die, mit beherztem Willen zum Euphemismus, als »blumig« zu bezeichnen wäre. »Tänzerische Petitessen mit dem sublimen Gout des Amateurhaften. Evokationen einer proteushaft wandlungsfähigen Figur von harlekinesker Würde. Luftakte von lyrisierender Equilibristik über bodenloser Tonalität. Luzide Lamenti, die ihre Materialschichten in ätherisch ziselierter Gleitströme gießen. Am Ende bleiben Erinnerungsspuren – tastend, im geräuschhaft Unausgesprochenen haftend, obgleich von ephemeren Trauergesten angeweht: das Sfumato einer sich im Verlieren findenden Linearität.« Was wie eine Passage aus einem Lyrikband im Selbstverlag klingt, entstammt einem im Grunde recht prosaischen Genre: die attributgesättigten Zeilen sind ein Patchwork aus Kritiken neuer Musik, sämtlich renommierten deutschen Tageszeitungen entnommen und – zugegeben – vorsätzlich aus dem Zusammenhang gerissen. Zum Adjektiv verurteilt? Es sieht ganz danach aus. Und mehr noch: Über die Vorliebe zur üppigen Prädikation hinaus bedienen sich allzu viele musikpublizistische Arbeiten stilistischer Bizzarrieren, die bisweilen Verunsicherung darüber entstehen lassen, ob man es nun gerade mit einem seriösen Text oder mit einer virtuosen

Persiflage zu tun hat. Zum Fundus gehören hier unter anderem der Hang zu Alliterationen und angestaubten Qualitativen¹³ oder das Bemühen um eine möglichst »originelle« Syntax; dazu kommt der Einsatz auratischer Begriffshüllen, in die sich letztlich jeder beliebige Inhalt pressen lässt.

Immanente Kunstkritik

Vielleicht gelänge es ja, über die einschlägigen Schrollen und Nebelhaftigkeiten hinwegzusehen, käme dem Genre »Musiktext« das gleiche Rezeptionsverhalten zu wie etwa einem Gourmetreiseführer durch die Provence; wäre nicht ein wesentlicher Teil der Außenwahrnehmung einer Kunstform an das Schreiben und Sprechen über Musik geknüpft. Insoweit erweist sich die Kontingenz von Floskeln und Topoi, die eine diskursive Verständigung über den Gegenstand nachhaltig unterminieren, als besonders fatal – zumal dort, wo es nicht um die aus historischer Distanz erfolgende Bespiegelung eines kanonisierten Repertoires geht, sondern um die Beurteilung und Darstellung einer gegenwärtigen, einer im Entstehen begriffenen Kunst. Eine poetisierende Indifferenz, die Komponisten und Interpreten immerfort auf irgendwelchen »Gratwanderungen« antrifft oder sie in »Grenzbereichen« verortet, wo sie wahlweise »Tiefenschichten ausloten«, »innere Räume erschließen« oder »Hörgewohnheiten hinterfragen«, um mit solchem Tun am Ende »lyrisierend-equilibristische Sfumati« hervorzubringen, dürfte wohl kaum dazu beitragen, den Eindruck einer Kunst zu erwecken, deren Erleben einen nennenswerten Erfahrungszugewinn in Aussicht stellt.

Die Antithese zur »angewandten Dichtkunst« besteht in einem Schreiben über Musik, das explizit ästhetische Konzepte und Motivationen exploriert, das Sinnlichem mit Begrifflichem begegnet, anstatt akustische Oberflächen verbal zu doppeln versucht oder sich per terminologischer Dutzendware in die Vieldeutigkeit flüchtet. Herausgefordert von einer Gegenwartsmusik, deren Innovationsvermögen nicht länger in der Perpetuierung eines vermeintlichen »Materialfortschritts« bestehen kann, verwirkt ein sprachlicher Zugang, der sich mit Illustrierung bescheidet, seine Legitimation. Mit Blick auf das von Harry Lehmann eingeführte Theoriemodell der »gehaltsästhetischen Wende«¹⁴, demgemäß die Überbietungslogik einer kontinuierlichen Materialdifferenzierung zugunsten einer Emphase des konzeptuellen Entwurfs suspendiert wird, gerät die metaphorische Prädikation des Hörbaren, die bloße »Nacherzählung« des sinnlichen Erlebnisses vollends

14 Vgl. Harry Lehmann: »Avantgarde heute. Ein Theoriemodell der ästhetischen Moderne«, in: *Musik & Ästhetik*, Heft 38, Stuttgart 2006, S. 28ff.

trivial. Lehmann fordert daher eine Form der Reflexion über Kunst, die für die Kunst selbst konstitutiv ist – eine »immanente Kunstkritik«, deren Funktion darin besteht, ein Werk auf seine Welthaltigkeit hin zu befragen: »Der immanenten Kunstkritik geht es um die Erforschung möglicher Weltbezüge im Werk und nicht um eine direkte Beurteilung der jeweiligen Werke.«¹⁵

In diesem Sinne verlagert sich der Fokus von der Frage nach dem Wie der Faktur zum Wozu des ästhetischen Gehalts eines Werkes – zur Frage nach dessen Signifikanz außerhalb eines esoterischen Bezugssystems. Die Konsequenz ist eine Form des Qualitätsurteils, wonach ein innovatives Kunstwerk ein solches ist, das sich begrifflich weiterführen lässt, das einer Verbalisierung jenseits wohlfeiler Attribuierungen standhält: »Nur die Kunst, die kritisierbar ist, ist gelungene Kunst.«¹⁶ Ein Schreiben über (neue) Musik, das sein Sujet ernst nimmt, muss es sich demnach zur ersten Aufgabe machen, die Potenziale dieser Kunst – das Angebot alternativer Wirklichkeitswahrnehmungen – diskursrelevant zu kommunizieren. Es gilt, »eine sprachliche Brücke aus dem Zentrum des kulturellen Selbstverständnisses hin zu dem exzentrischen Beobachtungsposten zu schlagen, den ein Kunstwerk konstruiert.«¹⁷

Eine solche »Brücke«, die den Gehalten des künstlerischen Entwurfs Rechnung trägt, bedarf der Etablierung präziser begrifflicher Instrumente, anhand derer die jeweils konstitutiven Bedeutungen und Referenzen eines Werkes versprachlicht werden können. Eine connoisseurhafte Produktlyrik dürfte sich dabei kaum als tauglich erweisen; allenfalls in der Umwidmung ihrer Funktion läge womöglich ihre Zukunftsfähigkeit: Während Floskelcluster der Couleur »subkutane Sondierungen tönender Tiefenschichten« gegenwärtig noch den schaurigen Ritualen feuilletonistischen Brauchtums angehören, könnten sie im Zuge einer Revision musikpublizistischer Kommunikationsformen zu »Alarmcodes« avancieren, die unmissverständlich anzeigen, dass von einem Gegenstand die Rede ist, der – in punkto Welthaltigkeit – unbesorgt vernachlässigt werden kann. ■

(Der Text erschien unter dem Titel Zum Adjektiv verurteilt erstmals im Programmbuch der 45. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 2010. Wir danken dem Internationalen Musikinstitut Darmstadt für die Nachdruckgenehmigung.)

15 Harry Lehmann: »Zehn Thesen zur Kunstkritik«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 714, Stuttgart 2008, S. 991.

16 Ebd.

17 Ebd.

stéle 2010 - Zwei Konzerte zum 50. Geburtstag von Steffen Schleiermacher, 6. und 7. Dezember, 20 Uhr, Mendelssohn-Haus Leipzig, Goldschmidtstr. 12
www.neue-musik-in-leipzig.de, mail@mueller-knut.de, www.mendelssohn-haus.de, ims@mendelssohn-stiftung.de



FRAGE!

6. 12. - Steffen Schleiermacher (Klavier), Wolfgang Heisig (Phonola)
Lila, SiK2Cl2Mn und 5 Stücke für Phonola von Steffen Schleiermacher
 außerdem Werke von John Cage, Olivier Messiaen, Wolfgang Heisig, Ch. FP Kram und Conlon Nancarrow

7. 12. - Talea Ensemble
Gestalt ... gesplittert, Frage! an August Stramm und Quintett von Steffen Schleiermacher
 außerdem Werke von Siegfried Thiele und Knut Müller
 Komponistengespräch: Gesprächsleitung - Peter Korfmacher

konzert des deutschen musikrates
zeitgenössischemusik
 Kulturstiftung des Freistaates Sachsen