

Dass Musik immateriell ist und dass sie in ihrer klanglichen Entfaltung an die Zeit gebunden, das heißt ephemere ist, schien lange ihr größter Nachteil gegenüber den bildenden Künsten. Historisch gesehen war aber gerade die Immaterialität ihr Vorteil: Denn die Musik vermochte sich viel früher als ihre Schwesterkünste vom Prinzip der Mimesis, von der Nachahmung der Natur, zu lösen und damit zu einer »reinen« Kunst zu werden. Die in einem langen geschichtlichen Prozess sich vollziehende Ablösung der Musik vom Logos, mit dem sie im Musikbegriff bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert unauflöslich verbunden gewesen war, diese Emanzipation der reinen Instrumentalmusik verhalf ihr dazu, ein utopisches Potenzial zu entfalten. Die Dichter der Frühromantik um die Wende zum 19. Jahrhundert deuteten in ihrer Metaphysik der Instrumentalmusik die Musik um zu einer, wie man später sagen sollte, »absoluten Musik«.² Die Rede war damals von einer Sprache aus der »Geister-Welt« (Jean Paul),³ welche in der Lage sei, von Dingen zu »sprechen«, die der Wortsprache nicht zugänglich sind. Aufgrund ihrer Ungegenständlichkeit schien Musik geradezu prädestiniert, Gegenwelt oder Traumwelt zu sein, ein »Reich des Unendlichen« (E.T.A. Hoffmann),⁴ in das man sich nur zu gerne aus dem Alltag entführen lässt. Eine Musik allerdings, die ganz ohne Klangvorbild auskommt, ein Klangobjekt, das sich allein einer experimentellen Haltung zum Klang verdankt, sollte noch lange Zeit, nämlich bis ins 20. Jahrhundert hinein, außerhalb des Vorstellungshorizontes bleiben.

Die Emanzipation der Musik von der Sprache, die Möglichkeit, die Klangfantasie frei schweifen zu lassen, war – wie gut einhundert Jahre später in der bildenden Kunst die Preisgabe der Gegenständlichkeit beim Übergang zur Abstraktion und zu einer »reinen Malerei« bei Pablo Picasso oder Wassily Kandinsky – ein historisches Ereignis mit weitreichenden Konsequenzen. Damit entstand die Möglichkeit, musikalische Utopien zu entwerfen – in einem Beitrag zu dem Sammelband *Musique et utopies* spricht der französische Musikologe im Blick auf Arnold Schönberg mit einem Neologismus gar von »U-phonien«.⁵

Utopie ist ein relationaler Begriff: Der »Nicht-Ort« – im Englischen aufgrund gleicher Aussprache von »eu-topia« auch der »bessere Ort«⁶ – setzt einen Blickpunkt und damit einen Ort voraus, aus dessen Perspektive er eben Un-Ort ist. Schon die frühen literarischen Utopien, jene von Thomas Morus, der den Begriff geprägt hat, von Tommaso Campanella und Francis Bacon, sind nur dann wirklich zu verstehen, wenn man sie als Gegenentwürfe

Ulrich Mosch

Unerhörte Klangwelten

Utopie und Freiheit in der Musik heute¹

zu den jeweils bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen liest. Nicht nur die Utopie selbst muss also interessieren, sondern auch die jeweils implizite »Topie«, wie es Gustav Landauer ausdrückte,⁷ zu der sie jeweils Gegenentwurf war. Erst in einem relationalen Verständnis bekommt der Begriff den nötigen Biss. In solcher Fassung lässt er sich auf bestehende gesellschaftliche Verhältnisse ebenso beziehen wie auf Musik im allgemeinen, auf einen bestimmten Musikbegriff, auf soziale Konventionen der Begegnung mit Musik in der Öffentlichkeit wie in der Privatsphäre, auf Hörgewohnheiten, Darbietungsformen usw.

Jene Loslösung der Musik vom Logos, von der eben die Rede war, setzte die künstlerische Klangimagination frei und ermöglichte damit eine im Prinzip unbegrenzte Erweiterung der musikalischen Klangwelt, auch was die zeitlichen Dimensionen betrifft. Bei jedem Überschreiten des Herkömmlichen durch den Entwurf einer anderen, neuen, vielleicht völlig unbekanntem Welt handelt es sich, weil wir uns in einer allein der künstlerischen Fantasie zugänglichen Region bewegen, grundsätzlich um das Entwerfen einer musikalischen Utopie. Der utopische Überschuss bemisst sich dabei nach der Distanz zum bereits Existierenden, die sich meist erst aus der historischen Rückschau wirklich beurteilen lässt, und das utopische Potenzial danach, inwieweit eine Musik auch unter gewandelten historischen und ästhetischen Bedingungen den Hörern noch etwas zu sagen hat.

Musik

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts haben Komponisten immer wieder Werke geschaffen, die das jeweils herrschende Musikverständnis grundsätzlich in Frage, wenn nicht gar auf den Kopf stellten und völlig neue Maßstäbe setzten, gleichwohl indessen bei allen verbunden mit der Überzeugung und Behauptung, auch dieses Neue sei Musik, und mit der Hoffnung, es werde als solche wahrgenommen. Ob es sich um die ersten frei atonalen und dodekaphonen Werke Schönbergs handelt oder um die frühen vierteltönigen Stücke von Alois Hába oder Ivan Wyschnegradsky aus den zwanziger Jahren, ob um serielle Kompositionen der

1 Bei dem Text handelt es sich um eine stark gekürzte und eingreifend überarbeitete Fassung des gleichnamigen Vortrags am 17. September 2010 im Rahmen des vom Beethovenfest veranstalteten Symposiums *Utopie und Freiheit in der Musik*.

2 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978.

3 Vgl. Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, hrsg. von Norbert Miller, München: Hanser 1963, § 23, »Quelle der romantischen Poesie«, S. 93.

4 Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Rezension zu Ludwig van Beethovens Fünfter Symphonie*, in: ders., *Schriften zur Musik (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 9)*, Berlin: Aufbau 1988, S. 23.

5 Vgl. Martin Kaltenecker, *Schoenberg et l'uphonie*, in: *Musique et utopies*, hrsg. von Laurent Bayle, Paris: Cité de la musique 2010, S. 127–43.

6 Vgl. Hans-Edwin Friedrich, Artikel *Utopie*, in: *Realexikon der deutsche Literaturwissenschaft*, hrsg. von Jan-Dirk-Müller, Bd. 3, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 740.

8 Vgl. Émile Durkheim, *Die Regeln der soziologischen Methode*, hrsg. und eingeleitet von René König, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, insbesondere das Kapitel *Was ist ein soziologischer Tatbestand?* S. 105–14.

fünfziger Jahre, die nicht mehr auf konkreten musikalischen Gestalten beruhen, sondern aus Syntheseverfahren hervorgegangen sind, bei denen die Musik aus der Überlagerung von strukturellen Mustern für die verschiedenen Aspekte des Klangs – wie es Karlheinz Stockhausen ausgedrückt hat – »zusammenschießt«, ob um elektronische Musik oder um die Konzeptkunst eines John Cage, ob um das instrumentale Theater Maurizio Kagels und Dieter Schnebels oder die *musique concrète* instrumentale Helmut Lachenmanns – all diese Musik provozierte zwar teilweise heftige Debatten darüber, was Musik sei und sein könne. Letzten Endes führte der Gang der Geschichte aber immer wieder dazu, den Musikbegriff neu oder umzudefinieren.

Jedes einzelne solcher Werke war ein doppelter Wechsel auf die Zukunft: Nicht nur musste sich im Konzertleben erweisen, ob es tatsächlich auf Dauer ästhetisch tragfähig sein würde. Auch war keineswegs in jedem Falle von vornherein klar, ob die Musiker und das Publikum den Komponisten überhaupt zu folgen bereit sein würden. Jedenfalls, was das breite Publikum betrifft, erfüllten sich die Hoffnungen indes nicht selten auch gar nicht oder nur zum Teil. Die Gründe dafür sind vielfältig und komplex, ohne dass sie hier im Detail erörtert werden könnten.

Musiker

Als auf Reproduktion durch einen Interpreten angewiesene Kunst ist Musik zwangsläufig, da nur die wenigsten Menschen heute noch in der Lage sind, komplexe Stücke selbst zu spielen, eingebunden in die bestehenden Institutionen der Aufführung, sprich Orchester, Ensembles, Chöre und Solisten. Und sie ist eingebunden in die Institutionen beziehungsweise Medien der Begegnung mit Musik, sprich Theater, Konzert, Tonträger sowie Radio, Fernsehen und die neuen Medien.

Die Ausgestaltung neuer Klangwelten und die damit verbundenen musikalischen Neuerungen betreffen nicht allein die Hörer, sondern zuallererst die Musiker, die, vielleicht mit ungewohnten spieltechnischen Anforderungen konfrontiert, in jedem Falle aber in ihrem Selbstverständnis herausgefordert werden. Musiker benutzen Instrumente, die meist in einem langen Entstehungsprozess ihre heute bekannte Gestalt angenommen haben. Ähnliches gilt für die menschliche Stimme, jedenfalls in Bezug auf ihren Gebrauch. Schaut man in ein Handbuch der Musikinstrumente, werden Instrumente gemeinhin als physische Objekte mit bestimmten Eigenschaften und bestimmter

38 Funktionsweise beschrieben. Mindestens im

gleichen Maße ist ein Musikinstrument aber immer auch eine »soziale Tatsache« im Sinne des Soziologen Émile Durkheim,⁸ das heißt verbunden mit einem für eine bestimmte Zeit charakteristischen, sozial akzeptierten und vermittelten Gebrauch. Komponieren, das etwa die Grenzen der traditionellen »Topographie« eines Instruments überschreitet, stellt daher unweigerlich das Instrument als soziale Tatsache in Frage. Ein frühes Beispiel dafür wäre Henry Cowells Klavierstück *Aeolian Harp* (1923), bei dem der Pianist die Tastatur mit der einen Hand verlässt, um in den Flügel zu greifen und mit den Fingernägeln bei stumm gegriffenen Akkorden über die Saiten zu streifen und damit wechselnde Harmonien zum Klingen zu bringen. Solches Komponieren definiert nicht nur das Instrument über seinen veränderten Gebrauch neu, sondern auch, was es heißt, sich als Pianist oder Pianistin zu verstehen. Hier liegt, wie mancher Komponist gelegentlich leidvoll erfahren musste, einiges Konfliktpotenzial, auch wenn sich die Lage heute längst weitgehend entspannt hat durch das leidenschaftliche Engagement vieler Interpreten für das Neue und durch das Aufkommen von Spezialistenensembles, die eine große Virtuosität auch bei den ungewohntesten Spieltechniken und der Darstellung komplexer Musik entwickelt haben.

Was über die soziale Tatsache gesagt wurde, trifft aber nicht nur auf den Instrumentenbegriff und das Selbstverständnis der Musiker zu. Musikmachen zu mehreren, sei dies Kammermusik oder sei es Musizieren im Ensemble oder im Orchester, schließt unweigerlich soziale Strukturen ein, etwa bestimmte Hierarchien: den Primarius des Quartetts, die Stimmführerin einer Instrumentengruppe im Orchester, das Solohorn oder die Tuttigeige und natürlich auch den Dirigenten. Ohne solche soziale Differenzierung in einzelne Funktionsträger im Rahmen der Klangkörper wäre es nicht möglich, ein groß besetztes Orchesterstück oder ein heikles Kammermusikwerk adäquat aufzuführen. Und genau hier setzen manche ästhetische Konzepte an, indem sie in die Kommunikationsstrukturen der Musiker untereinander eingreifen, durchaus gelegentlich auch mit sozialreformerischem Impetus. Auf welche Schwierigkeiten solche Unterfangen stoßen, lässt sich mit zwei Beispielen illustrieren: Bei dem von Cornelius Cardew 1969 mitbegründeten *Scratch Orchestra* (zu deutsch wörtlich: »Kratz-Orchester«), das jedem Interessierten offenstand, ganz gleich, ob musikalisch ausgebildet oder nicht, war es – so erfüllend das Zusammenspiel für die Beteiligten sein mochte – nicht leicht, zu einem die Zuhörer ästhetisch befriedigenden Resultat zu

kommen. Bei Mathias Spahlingers, bei den Donaueschinger Musiktagen 2009 uraufgeführter »selbstorganisierenden« Etüde für Orchester ohne Dirigenten *doppelt bejaht* hingegen, dessen zweistündiger Verlauf sich aus den Interaktionen der Musikergruppen untereinander entwickeln soll, liegen die Schwierigkeiten woanders: Für die Orchestermitglieder ist es offensichtlich nicht einfach, sich in die neue Rolle, ohne Dirigenten selbstverantwortlich und zugleich mit allen Kolleginnen und Kollegen kommunizierend zu agieren, hineinzufinden. Selbst für ein improvisationserprobtes Orchester wie das Splitter Orchester scheint dies nicht durchaus schwierig zu sein, wie die Aufführung bei den Darmstädter Ferienkursen 2012 zeigte.

In der Tatsache, dass Musikmachen eine zutiefst sozial und historisch vermittelte Angelegenheit ist, liegt auch das Potenzial zu politischer Dissidenz. Unter totalitären politischen Verhältnissen wie etwa im faschistischen Deutschland, im franchistischen Spanien oder in der Sowjetunion konnte der Ausbruch aus gegebenen Formen, eben weil sich der Komponist nicht der auf eine eindeutige Bedeutung festlegbaren Wortsprache bedienen musste, politische Utopie implizieren oder als solche verstanden werden, konnte als »gegenwärts-überschreitendes« Moment aufgefasst werden und damit signalisieren, dass die Verhältnisse prinzipiell veränderbar sind.

Hörer

Musik mit utopischem Potenzial fordert unweigerlich das Aufnahmevermögen der Hörer heraus, überfordert es vielleicht sogar – jedenfalls eine Zeit lang. Das war schon bei Beethoven und vielfach auch im 19. und 20. Jahrhundert so, und es ist heute nicht anders. Musik entsteht nicht in einem luftleeren Raum, sondern jeweils in einem ganz bestimmten historischen und sozialen Kontext. Sie ist daher mit Bedingungen ihrer Existenz konfrontiert, die sich der Kontrolle durch den Künstler weitgehend entziehen. Und zu diesen Bedingungen gehört der historisch veränderliche Erfahrungsschatz der Hörer: Die von der kompositorischen Kreativität imaginierten Klangwelten treffen auf durch andere Musikerfahrungen und Klangerfahrungen im Allgemeinen geprägte Ohren.

Dass man von den Ursprungszeugnissen der Atonalität, von Arnold Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 oder von seinem *Pierrot lunaire* op. 21 auch nach hundert Jahren noch als *Neuer Musik* spricht, ist nicht nur eine unreflektierte Gewohnheit. Es ist auch ein Indiz dafür, dass diese Musik zumindest schwerer

zu hören ist als frühere. Von den Anfängen der neuen Musik, die sich noch vergleichsweise nahe an der Tradition bewegten, war es ein weiter Weg bis zur Musik der fünfziger und sechziger Jahre oder gar bis zu jener von heute, für die immer noch gilt, was Theodor W. Adorno Anfang der sechziger Jahre im Blick auf die damals zeitgenössische Musik feststellte: Künstler machen Dinge, von denen wir nicht wissen, was sie sind.⁹ Musik wird damit tendenziell zu einem Klanggegenstand, mit dem man Zeit verbringen, Erfahrungen sammeln, leben muss, ähnlich wie bei abstrakter Kunst. Und er setzt ein anderes Hören voraus: Hören als Prozess einer erfahrenden Aneignung. Bei Zeitgegenständen, wie es Musikwerke nun einmal sind, kann dies nur heißen: wiederholtes Hören – wie es übrigens seit jeher komplexe Musik erforderte.

Die Tatsache, dass die neue Musik bis heute für viele Hörer eine Herausforderung geblieben ist, hat verschiedentlich zu Versuchen veranlasst zu begründen, warum eine solche Musik utopisch im Sinne eines Nicht-Realisierbaren sei. Es gibt Autoren, die der Meinung sind, Musik ohne tonale Grundlage zu komponieren sei gescheitert.¹⁰ Bevor man solchen Behauptungen aber folgt, gilt es deren Prämissen anzuschauen. Stutzig machen sollte einen schon die Selbstverständlichkeit, mit der einst äußerst schwer zu spielende Stücke wie Karlheinz Stockhausens *Kontra-Punkte* von 1952/53, Brian Ferneyhoughs *Sonatas* für Streichquartett (1967) oder Luciano Berios *Sequenza VII* für Oboe (1969) heute aufgeführt werden. Und das kann nicht allein das Ergebnis bloßer Gewöhnung sein. Untersucht man die verschiedenen Versuche zu begründen, warum man solche Musik angeblich »nicht hören könne«, so zeigt sich, dass, was dagegen angeführt wird, durchweg nichts anderes als in unterschiedliche wissenschaftliche Mäntelchen verpackte ästhetische Postulate sind, die von Musik früherer Epochen abgezogen sind. Argumente wie jenes, die Musik dürfe eine bestimmte Komplexität nicht überschreiten, da sonst die »Kanalkapazität« der Wahrnehmung nicht ausreiche, oder sie müsse einen gewissen Grad an »Redundanz« aufweisen, um verständlich zu sein, beruhen – unschwer zu erkennen – auf dem Modell des Sprachverstehens im Alltag, das ja in der Regel auf dem einmaligen Hören beruht. Aber: Wer sagt denn, das müsse für alle ästhetischen Gegenstände gelten? Es kann ja gerade eine besondere ästhetische Eigenschaft sein, dass ein Werk hermetisch oder schwer zugänglich ist. Natürlich ist nicht zu leugnen, dass es Grenzen des Hörens gibt. Diese aber liegen woanders, als die Gegner dieser Musik meinen.

9 Vgl. Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: ders., *Musikalische Schriften I–III* (Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 540.

10 Vgl. zum Beispiel neuerdings Marcel Dobberstein, *Neue Musik: 100 Jahre Irrwege. Eine kritische Bilanz* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 154), Wilhelmshaven: Noetzel 2007.

13 Vgl. Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Frankfurt am Main: Klostermann 1995, S. 49–94.

14 Vgl. Helmut Lachenmann, *Zum Problem des musikalischen Schönen heute* [1976], in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995*, hrsg. von Josef Häusler, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004, S. 104–10.

11 Vgl. Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas. Patterns, and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago/London: University of Chicago Press 1967, S. 276–77.

15 Georg Lukács, *Ästhetik*, 4 Bde., Neuwied: Luchterhand 1972.

12 Vgl. David Stubbs, *Fear of Music? Why People Get Rothko but Don't Get Stockhausen*, Winchester: Zero Books 2009.

Dass sich, seit Musik zur neuen Musik wurde, etwas mit den ästhetischen Gegenständen verändert hat, lässt sich nicht bestreiten. Gegenüber allen Versuchen nachzuweisen, es handle sich bei solcher Musik um nicht realisierbare Utopien, gilt es jedoch die Universalität der Wahrnehmung zu betonen. Der amerikanische Musikwissenschaftler Leonard B. Meyer hat zu Recht darauf hingewiesen, Musik richte sich nicht an die Wahrnehmung, sondern *durch* die Wahrnehmung an den menschlichen Geist.¹¹ Natürlich gibt es physiologische Grenzen, Hörschwellen und so weiter. Aber die musikalische und ästhetische Wahrnehmung ist ein erfahrungsabhängiges, dynamisches Vermögen, kein Apparat mit fixen Eigenschaften. Jedes neue Hören, jede Wahrnehmung, und nicht nur jene von Musik, jede Begegnung mit Unbekanntem, Neuem verändert uns. Und das gilt für alle Menschen. Gerade heute, wo wir in einer hochkomplexen Lebenswelt leben, ist unser Wahrnehmungsvermögen für zeitliche akustische Prozesse an sich bestens gerüstet aufgrund unserer Alltagserfahrungen. Jede und jeder von uns ist, ohne dass dies immer bewusst wäre, ohne weiteres in der Lage, völlig verschiedene Klangverläufe gleichzeitig wahrzunehmen oder mit abrupten Wechseln, vergleichbar Filmschnitten, umzugehen, einfach deshalb, weil wir dies gewohnt sind, täglich zu tun. Und dies ist eine Quelle unseres Verständnisvermögens für Musik.

Die im Vergleich zur bildenden Kunst viel geringere Popularität der zeitgenössischen Musik lässt weniger auf eine grundsätzliche Wahrnehmungsproblematik schließen, die der britische Journalist David Stubbs in seinem Buch: *Fear of Music? Why do people get Rothko but don't get Stockhausen?*¹² zu ergründen suchte. Sie hat aber sicher damit zu tun, dass Musik erfordert, sich ihr auszusetzen, die ganze Konzentration über längere Zeit auf sie zu richten, und das vielleicht auch noch wiederholt. Letztlich handelt es sich um eine komplexe psychologische Frage, ohne dass diese hier näher erörtert werden könnte.

Künstlerisches Handeln

Die Freisetzung der Klangfantasie durch die Emanzipation der Musik vom Logos eröffnete nicht nur neue Klangwelten. Sie ermöglichte auch, eine experimentelle Haltung zum Klang einzunehmen, beim Komponieren gezielt Klangforschung zu betreiben, das heißt, das Herkömmliche bewusst aufzubrechen und nach dem ganz Anderen zu suchen. Darauf lässt sich ein Begriff von Utopie anwenden, wie ihn der Wissenssoziologe Karl Mannheim

hundert gefasst hatte. Er band nämlich den Gebrauch des Begriffes an ein ihrer Umsetzung dienendes Handeln; andernfalls wäre von Ideologie zu sprechen.¹³ Und es gibt Komponisten, deren künstlerisches Handeln sich in dieser Weise beschreiben lässt, unter anderen etwa Nikolaus A. Huber oder Helmut Lachenmann. In einer Zeit der Übermacht dessen, was letzterer den »ästhetischen Apparat«¹⁴ genannt hat, hätte solche Musik die Funktion, den Menschen daran zu erinnern, dass er ungenutzte Möglichkeiten in sich trägt, ein entwickelbares Potenzial. Lachenmann bezieht sich dabei auf Georg Lukács' Ästhetik¹⁵ und dessen Unterscheidung zwischen »dem ganzen Menschen« und »dem Menschen ganz«, will heißen, zwischen dem Menschen, wie er ist, und dem Menschen in all seinen, vielleicht erst noch zu entfaltenden Möglichkeiten. Hinter Lachenmanns kompositorischem Ansatz steht die Utopie einer von der Last der Konditionierungen durch unsere Klangumwelt befreiten Wahrnehmung. Komponierte Musik heute hätte demnach die Funktion: die Ohren zu öffnen und Erfahrungen zu ermöglichen, die in unserer von anderen akustischen Mächten dominierten Hörwelt sonst nicht möglich sind – angesichts der Allgegenwart von reproduzierter Musik eine allerdings schwerer denn je einzulösende Utopie. ■