

Klingend ist Musik unabkömlich an das Ver-
rinnen der Zeit gebunden. Sie lässt sich
nicht festhalten, entfaltet sich unaufhaltsam
weiter, bis sie zum Ende kommt und damit
unwiederbringlich vorüber ist. Jedes Sprechen
und Schreiben über Musik steht also vor der
Schwierigkeit, etwas zu thematisieren, das
bestenfalls in unserer Vorstellung oder Er-
innerung mehr oder weniger deutlich als, wie
Roman Ingarden es ausgedrückt hat, »quasi-
zeitlicher«¹ Gegenstand existiert.

Versucht man, zur Sprache zu bringen,
was man gehört hat, so sieht man sich einer
weiteren Schwierigkeit gegenüber: Wo Musik
»reine« Musik ist, sich also von der Sprache
und überhaupt jeder dienenden Funktion
vollständig emanzipiert hat, sind wir, da die
musikalische Klangwelt in unserer Alltags-
welt in der Regel kein Pendant kennt, zu ihrer
Beschreibung zwangsläufig auf Metaphern
aus letzterer angewiesen – man denke dies-
bezüglich an Begriffe wie Schichtung, Textur,
Oberfläche, Konsistenz, Dichte usw. Vor ein
ähnliches Problem sieht sich gestellt, wer über
abstrakte Kunst reden möchte, die sich vom
Nachahmungsprinzip vollständig gelöst hat
und entsprechend nicht mehr Realität abbildet,
sondern selbst Wirklichkeit ist: das Problem
nämlich, dass die Lebenswelt, das heißt die
alltäglichen Dinge und ihre Verhältnisse zu-
einander, nicht mehr als Referenzsystem der
Beschreibungen taugt. Nicht selten behilft man
sich zunächst damit, eine Kunst oder Musik
über ihre Genese zu fassen. Wie das Beispiel
der dodekaphonen und der seriellen Musik
zeigt, dauert es allerdings dann manchmal
lange, bis es gelingt, die Brücke zu schlagen
von der Beschreibung dessen, wie es gemacht
ist, zu dem, was es ist.

Nun könnte man meinen, Musik sei doch
primär dazu da, gespielt oder gehört zu
werden. Warum darüber reden? Gerade in
jüngster Zeit haben Autoren wie Hans Ulrich
Gumbrecht und vor ihm George Steiner zu
Recht Bedeutung und Eigenrecht der Präsenz
des Werkes gegenüber sekundären Diskursen
betont.² Das Überhandnehmen des Sekundären
und die Gefahr, dass es den Zugang zur
Kunst und die Erfahrung verstellt, ist auch bei
Musik nicht selten ein Problem. Dennoch ist
das Sprechen über Musik unumgänglich. Wer
sich nicht bloß mit subjektiven Eindrücken, die
immer als solche bestritten werden können,
begnügen und sich nicht auf das jeweilige
persönliche Geschmacksurteil zurückziehen
möchte, braucht die Sprache zur Verständigung.
Und die Sprache ist das Medium der
kritischen Reflexion. Ein ästhetisches Urteil
rational zu begründen ist nur in diskursiver
Form möglich.

Ulrich Mosch

Musik zur Sprache bringen

Einige Schwierigkeiten angesichts der heutigen Welt

Dasselbe gilt für eine Bestimmung des sich
wandelnden Stellenwertes der Musik und im
Besonderen jenes der musikalischen Kunst in
der Gesellschaft. Nur wenn man benennen
kann, was Musik zur Kunst macht, auch die
mit ihr verbundenen Erfahrungsmöglichkeiten,
lässt sich ihre gesellschaftliche Bedeutung
erörtern und vielleicht auch ihre Notwendigkeit
begründen. Beschreibung und kategoriales
Ordnen ermöglichen darüber hinaus Orientie-
rungen innerhalb einer unübersichtlichen
Musiklandschaft, die, was die zeitgenössische
Musik heute betrifft, geprägt ist durch eine
außerordentliche Vielfalt unterschiedlichster
Arten von Musikwerken und Klangobjekten
und dazu noch durch einen raschen Wandel.
Sprache ist aber nicht nur Medium der Kom-
munikation, Reflexion und Orientierung. Sie
hat auch eine die Lebenswelt mitkonstituie-
rende Bedeutung. Seit der Aufklärung ist die
Sprachphilosophie in wechselnder Akzentui-
erung durch den Gedanken bestimmt, dass
Worte nicht einfach willkürliche Zeichen für
präexistente »Ideen« sind, sondern selbst als
Kategorien die Welt mitkonstituieren. Musik
zur Sprache zu bringen verändert die Wahr-
nehmung des Gegenstandes, indem es uns die
Sachverhalte voll bewusst macht. Die Art und
Weise, wie sie zur Sprache kommen, wandelt
sich indessen und damit auch, was »musikali-
sche Tatsache« ist.³

Nun leben wir, was Musik betrifft, heute
in einer paradoxen Situation. In einer Zeit,
die mehr denn je von der grenzenlosen Ver-
fügbarkeit musikalischer Klänge ebenso wie
von ihrem ausufernden Gebrauch geprägt ist,
scheint das differenzierte Sprechen über Mu-
sik als Kunstform auf dem Rückzug. Einerseits
ist Musik oder – wenn man vorsichtiger
sein möchte – sind musikalische Klänge, auf
Grund der technischen Reproduzierbarkeit
durchaus vergleichbar zur Omnipräsenz der
Bilder, ubiquitär geworden wie nie zuvor,
verfügbar zu jeder Zeit und an jedem Ort:
im Kaufhaus, in der Bahnhofspassage, im
Restaurant, in der Warteschleife am Telefon,
in Film- und Fernsehen, aus dem Mobiltele-
fon, und, und, und. Dem gegenüber steht
ein im Verhältnis dazu wenig entwickeltes
Vermögen der Menschen, mit Musik kritisch
sich auseinanderzusetzen.

1 Vgl. Roman Ingarden,
*Untersuchungen zur Ontologie der
Kunst*, Niemeyer: Tübingen 1962,
S. 27ff.

3 Vgl. dazu Carl Dahlhaus,
»Was ist eine musikalische Tatsa-
che?«, in: *Schweizerische Musikzei-
tung*, 115 (1975), H. 3, S. 113–116.

2 Vgl. George Steiner, *Von
realer Gegenwart*, Hanser: Mün-
chen 1990, und Hans Ulrich Gum-
brecht, *Diesseits der Hermeneutik.
Die Produktion von Präsenz*, Suhr-
kamp: Frankfurt am Main 2004.

Die Gründe dafür sind unterschiedlicher Natur: Zunächst verstehen sich das konzentrierte Hören und die einlässliche Auseinandersetzung mit Musik, auch das Nachdenken und Sprechen über sie keineswegs von selbst; sie sind stark abhängig von Bildung und Sozialisation. Des Weiteren scheinen die eingangs bereits angesprochenen gegenstandsbezogenen Bedingungen, genauso aber auch die gesellschaftlichen Bedingungen heute für eine breitere reflektierende Beschäftigung mit Musik als Kunst prohibitiv. Musik ist ephemeral, sie vergeht mit der Zeit. Und jedes Hören eines umfangreicheren Stücks braucht Zeit, viel Zeit. Wer würde schon in einer Kunstausstellung ein Bild von Georg Baselitz oder Neo Rauch oder einen Rothko zwanzig oder dreißig Minuten lang betrachten? Bei Kunst-Musik ist das die Regel. Man muss sich ihr aussetzen, kann sich weder abwenden noch die Ohren schließen. Um das einzelne Werk als Zeitgegenstand zu konstituieren, bedarf es des Sich-darauf-Einlassens, der Konzentration, auch der Ungestörtheit, Tugenden und Umstände, die – und damit wären wir bei den gesellschaftlichen Bedingungen – in unserem Zeitalter der enormen Beschleunigung und des bewussten oder unbewussten Zappings, der schnellen, abrupten Wechsel, fast utopisch anmuten. Das beliebige Ein und Aus ohne Rücksicht auf und ohne jedes Gefühl für Form und Verlauf einerseits, das unseren Umgang mit reproduzierter Musik kennzeichnet, und der im Alltag wie in den audiovisuellen Medien dominante Gebrauch der Musik als atmosphärisches Accessoire andererseits prägen die Wahrnehmungsgewohnheiten. Anders geartete Musik, die erfordert, sich darauf einzulassen, hat es daher schwer. Und Sprechen über zeitgenössische Musik bedarf, wo man nicht bloss mit wohlfeilen Schlagworten hantieren oder einzelne Stücke schnell in Schubladen verstauen möchte, der hartnäckigen Auseinandersetzung mit dem klingenden Gegenstand, bedarf des wiederholten Hörens, des Versuches, sich genau Rechenschaft darüber abzulegen, was in der Musik vorgeht beziehungsweise was sie ist, auch ohne dass man zum Strohhalm der Eigenkommentare von Komponisten greift. Das gilt in besonderem Maße für ästhetische Gegenstände, von denen – wie Theodor W. Adorno es Anfang der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts auf den *Darmstädter Ferienkursen* ausgedrückt hat – wir nicht wissen, was sie sind,⁴ eine Aussage, die auf viele Stücke der Musik unserer Gegenwart zutrifft. In einer Welt des raschen Wandels, der überbordenden Vielfalt und der unendlichen Differenzierung wie der heutigen

ist es allerdings schwer geworden, sich auf das einzelne genügend weit einzulassen.

Zu den Kennzeichen der jüngsten Zeit gehört das weitgehende Verschwinden des öffentlichen Diskurses über die Musik unserer Zeit aus den Print- ebenso wie aus den audiovisuellen Medien, und dies sagt etwas aus über ihren Stellenwert in der heutigen Gesellschaft. Warum schweigt man gerade zu dieser Musik, wo doch unsere Alltagswelt insgesamt mehr denn je von musikalischen Klängen durchsetzt ist? Woran liegt es, dass alle Musik konsumieren, kaum jemand sich aber für eine kritische Diskussion der Funktion von Musik und die Folgen des ausufernden Musikkonsums interessiert, ein Zusammenhang, in dem das Potenzial der Musik der Gegenwart als Wahrnehmungsangebot zu diskutieren wäre? Die manipulative Kraft vermag sich gerade deshalb zu entfalten, weil die Musik unreflektiert bleibt. In den Feuilletons der großen Tageszeitungen wird alles verhandelt: bildende Kunst, Literatur, Architektur, Film, Genforschung, Neurophysiologie, Hirnforschung, religiöse Toleranz – alles scheint hier seinen Platz zu haben, nur zeitgenössische Musik als Kunst nicht (mehr). Kaum dass es noch einzelne Aufführungen, vielleicht auch einzelne Festivals in ihre Spalten schaffen. Große Debatten darum, was Musik sei und sein könne – wie im Verlauf des 20. Jahrhunderts um Tonalität und Atonalität, um Zeitordnung und Zufallsfolge oder um natürliches (instrumentales/vokales) versus synthetisches (elektronisches) Klangmaterial –, vermag das zeitgenössische Schaffen heute offenbar nicht mehr auszulösen.

Das dürfte mit mindestens vier Sachverhalten zusammenhängen: zunächst mit dem nicht sehr entwickelten durchschnittlichen musikalischen Wahrnehmungsvermögen; des weiteren mit der Entwertung des einzelnen Musikereignisses aufgrund der Allgegenwart der Musik, dazu kommt die Marginalisierung der zeitgenössischen Musik, seit die Medien (Schallplatte, Radio, Fernsehen, CD, Internet) zum dominanten Begegnungsort mit Musik – und das heißt für die meisten mit nicht-zeitgenössischer Musik – geworden sind; und schließlich dass der Diskurs über Musik unserer Zeit es offenbar bisher nicht vermochte, eine Brücke zu schlagen zur Lebenswelt der Menschen von heute. Viele können offensichtlich keine über die Untermalung des Alltags hinausgehende existenzielle Bedeutung von Musik, und schon gar nicht von zeitgenössischer Musik, erkennen. Und hier hätte das Nachdenken und Schreiben über diese Musik anzusetzen. ■

⁴ Vgl. Theodor W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in: ders., *Musikalische Schriften I-III* (*Gesammelte Schriften*, Bd. 16), Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978, S. 540.