

2. Musikalische Praxis

2.1 ANNÄHERUNG AN DEN BEGRIFF. BRENNPUNKTE, SCHNITTMENGEN

»Magische« Momente! (Vladimir Jankélévitch)

Vladimir Jankélévitch stellt dem »Sagen« das »Tun« gegenüber. Und »Tun« kann vieles umfassen: Komponieren, Interpretieren/Ausführen/Aufführen/Spielen/Singen wie auch Hören, Zuhören. Wenn Jankélévitch von »Sagen« spricht, meint er: Sprechen der Musik selbst, aber auch Sprechen über Musik. In Sprachlosigkeit entfaltet sich der Zauber des Musizierens und Hörens. Wichtig ist ihm die Prozesshaftigkeit des Musikalischen: Musik entsteht immer erst im Vollzug des Musikmachens. Flüchtigkeit macht das Wesen der Musik aus, begründet ihre ephemere Existenz im »magischen Vorgang« jeweils neu jetzt:

»Die Zauberwirkung, die von dem ausdruckslosen Espressivo ausgeht, ist kein Sagen, sondern ein Tun [...]. Das Tun gehört zu einer ganz anderen Ordnung als das Sagen! Wenn man Musik komponiert, wenn man sie spielt und dabei interpretiert, wenn man sie singt, oder selbst wenn man ihr zuhört und sie dabei neu schafft – sind das nicht drei Wirkungsweisen, drei weitaus eher drastische als gnostische Haltungen? Der Schöpfer, der Ausführende, der ein aktiver Neuschöpfer ist, und der Hörer, der ein fiktiver Neuschöpfer ist, alle drei beteiligen sich gewissermaßen an einem magischen Vorgang: Der Ausführende wirkt mit dem ersten Schöpfer zusammen, weil er das Werk während eines bestimmten Zeitraums tatsächlich in der vibrierenden Luft existieren lässt, und der Hörer, der dritte Neuschöpfer, wirkt mit den beiden ersten durch seine Phantasie oder allmähliche Gesten zusammen.«¹

Jankélévitch lässt hier mit der Nennung von Komponisten, Ausführenden und Hörern, die am »magischen Vorgang« Musik beteiligt sind, vor dem Auge des

¹ | V. Jankélévitch: Die Musik und das Unaussprechliche, S. 112.

Lesers das Bild einer verschworenen Gemeinschaft entstehen. Die am Prozess Beteiligten werden als »Schöpfer« bezeichnet, alle erschaffen »neu«.

Kein Sagen, vielmehr ein Tun: »[Die Musik] ist nicht dafür geschaffen, dass man über sie spricht, sie ist dafür geschaffen, dass man sie *ausführt*; sie ist nicht dafür geschaffen, dass man etwas von ihr sagt, sondern dass man sie *spielt*.²

»Musicking«? (Christopher Small)

Was ist Musik? Folgt man Christopher Small auf dem Weg durch sein inspirierendes Buch *Musicking*, lässt sich diese Frage so beantworten: »There is no such thing as music. Music is not a thing at all but an activity, something that people do.³ Auch nach Small ist Musik nur als Tätigkeit existent.

Small erklärt, eine einseitige Betrachtung westlicher Kunstmusik habe – im Verein mit der Etablierung des Werkbegriffs – dazu geführt, die Komposition mit Musik gleichzusetzen und nach deren Bedeutung zu fragen.⁴ Die Aufführung sei, vor allem im Umkreis von Historikern und Musikwissenschaftlern der 80er Jahre (hier bezieht sich Small dezidiert auf Carl Dahlhaus⁵), lediglich »Medium« geworden, durch welches das Werk zu den Hörern vordringe: je unaufdringlicher und durchsichtiger das Medium, desto besser (»the more transparent the medium the better«).⁶ Einige hielten sogar die Notation für das eigentlich Kostbare, da jede Aufführung ohnehin nur Annäherungswerte erreichen könne. Die Zuschreibung einer bestimmten Funktion verändere den Charakter von Ausführung; an dieser Stelle wird die Unterscheidung von Interpretation und Praxis deutlich: »[P]erformance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform.«

Die Frage nach der Bedeutung von Musik verknüpft Small mit dem Werkbegriff und der damit verbundenen Verschriftlichung von Musik: Im musikalischen Tun erübrige sich diese Frage, da hier kein bestimmtes Objekt (Werk) zur Diskussion stehe, sondern eine sinnerfüllte Tätigkeit ausgeübt werde:

»The fundamental nature and meaning of music lie not in objects, not in musical works at all, but in action, in what people do. It is only by understanding what people do as they

2 | Ebd., S. 114; Herv. i.O.

3 | Chr. Small: *Musicking*, S. 2.

4 | Ebd., S. 3.

5 | C. Dahlhaus: *Grundlagen der Musikgeschichte*; hier in der Übersetzung von J. B. Robinson, J. B.: *Foundations of Music History*, Cambridge and London: Cambridge University Press 1983.

6 | Chr. Small: *Musicking*, S. 4f.; das folgende Zitat ebd., S. 8.

take part in a musical act that we can hope to understand its nature and the function it fulfills in human life. Whatever that function may be, I am certain, first, that to take part in a music act is of central importance to our very humaneness, as important as taking part in the act of speech, which it so resembles (but from which it also differs in important ways), and second, that everyone, every normally endowed human being, is born with the gift of music no less than with the gift of speech.⁷

Zum Teilnehmenden zu werden: Das ist nach Small (über-)lebenswichtig, ist ganz eng mit dem menschlichen Leben verknüpft, ja Teil unserer Menschlichkeit – wie das Sprechen, von dem das Musikmachen aber deutlich zu unterscheiden ist.

Small geht nun so weit, vom Substantiv »music« herkommend das im Englischen mögliche Verbum »to music« zu präferieren, welches ihm aber im Allgemeinen zu schwach ist, um dann zur Partizip- oder Gerundium-Form zu kommen: »musicking«. Auch das Verb »to music« drückt für ihn mehr als Musik-Machen, Musizieren aus; es stellt, so wie er es verstehen will, einen umfassenden Zusammenhang in Aussicht: »To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing.⁸ Small erweitert die Gemeinschaft der am »Musicking« beteiligten Personen vom Kreis Komponisten – Ausführende – Hörer auf viele weitere Menschen, die an einer Aufführung beteiligt sind, bezieht Kartenverkäufer, Türöffner, Putzkolonnen ein. In diesem Sinne wird »Musicking« ein Politikum als öffentliches Ereignis,⁹ werden Ort, Zeit, Umstände der Aufführung wichtig für die Tätigkeiten der Menschen: »What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants? Or to put it more simply, we can ask of the performance, any performance anywhere and at any time: What's really going on here?¹⁰

Mit diesen Hinweisen auf Ausführung an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit, mit diesen und keinen anderen Teilnehmenden spricht Small implizit auch die besondere Art von Körperlichkeit an, die mit der Praxis verbunden ist. »What's really going on here?« Was passiert hier eigentlich? – was geschieht hier überhaupt? Ein weiterer wichtiger Aspekt: Jeder Teilnehmende ist nicht nur tätig, er ist auch in ein Geschehen involviert, selbst dann, wenn er bloß anwesend ist und (fast) nichts (äußerlich Sichtbares oder Hörbares) beeinflusst. Tun und Da-Sein, Tun und Geschehen-Lassen durchdringen einander,

⁷ | Ebd.

⁸ | Ebd., S. 9.

⁹ | Vgl. P. Uhden: Musik als Praxis, S. 94.

¹⁰ | Chr. Small: Musicking, S. 10; Herv. i.O.

können nur unzureichend über ein dualistisch aufgefasstes Begriffspaar (Aktivität – Passivität) umschrieben werden.

»Wirklichkeitscharakter« (Erika Fischer-Lichte, Judith Butler)

Erika Fischer-Lichte hebt den Wirklichkeitsbezug hervor, den performativen Akte herstellen:

»Nun traten die bisher weitgehend übersehenden performativen Züge von Kultur in den Blick, die eine eigenständige Weise der (praktischen) Bezugnahme auf bereits existierende oder für möglich gehaltene Wirklichkeiten begründen und den erzeugten kulturellen Handlungen und Ereignissen einen spezifischen, vom traditionellen Text-Modell nicht erfaßten Wirklichkeitscharakter verleihen.«¹¹

»Bezugnahme« auf Wirklichkeiten? »Wirklichkeitscharakter« performativer Akte selbst?

Anders als Fischer-Lichte, die sich deutlich auf ästhetische performativen Prozesse bezieht, konzentriert sich Judith Butler auf eher alltägliches Geschehen in der Lebenswelt. Fischer-Lichtes Einschätzung, Butler »[beziehe] sich kaum je auf im engeren Sinne ästhetische Vorgänge, sondern auf Alltagshandeln«, wird durch Studien Butlers wie »Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung« bestätigt. Durch einen Vergleich beider Ansätze kommt auf neue Weise eine Transparenz zwischen Kunst und Leben, zwischen musikalischer Aufführung und performativem Akt im Alltag in den Blick.

Jennifer Gebcke hat Berührungspunkte der »Performativitätskonzepte« von Erika Fischer-Lichte und Judith Butler herausgearbeitet, aber auch deren deutliche Differenzen dargestellt. Butler setze, so Gebcke, einen Akzent auf den »soziale[n] Prozess der gender performance«,¹² den sie außerhalb ästhetischer Akte ansiedelt. Sie nutze allerdings wie Fischer-Lichte auch die »Begriffe der Ausführung, Performance, Herstellung und Handlung in Verbindung mit Performativität.«¹³ Weitere Parallelen der Konzepte nach Gebcke: »Beide gehen von gemeinschaftlich produzierten Prozessen aus. Sie betrachten keine Zustände, sondern Entwicklungen. Ihnen geht es nicht um ein ›Sein‹, sondern um ein ›Werden.‹« Ergänzend sei hinzugefügt, dass Fischer-Lichte durchaus auch Prozesse einzelner Performer beispielhaft aufführt, während Butler sich vielleicht entschiedener noch an gemeinschaftlichen Handlungen im Lebensalltag orientiert. Am stärksten differenzierend: »Fischer-Lichte geht es im Gegensatz zu Butler nicht um alltägliche, soziale Vorgänge [...], sondern

11 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 36; das folgende Zitat ebd.

12 | J. Gebcke: Performativität zwischen Zitation und Ereignis, S. 48.

13 | Ebd., S. 49; die folgenden Zitate ebd.

um Aufführungen, die als ästhetische und kreative Vorgänge gekennzeichnet werden können. [...] Hier liegt ein Reibungspunkt zu Butlers Theorie«. Gerade dieser »Reibungspunkt« aber könnte die Diskussion einer Grenze zwischen Theater, Kunst, Aufführung, Musik einerseits und Lebensalltag andererseits beleben.

Körperlichkeit? (Wolfgang Rüdiger)

Die Besonderheit von Zeit und Ort, die Bezogenheit auf spezifische Prozesse und Situationen sowie die enge Beziehung von Tun und Geschehen(-Lassen) verweisen auf eine Art von Körperlichkeit, wie sie auch in Cages Komposition 4'33" durchlebt und erlebt werden kann.¹⁴ Wolfgang Rüdiger beschreibt 4'33" als »ein Stück intensivster Körpermusik«:

»Was erfährt der Spieler – und mit ihm der Hörer – beim Exerzitium des stillen Stücks? Zunächst einmal ist er völlig auf sich selbst zurückgeworfen. Das bloße Dasein, der eigene Körper in all seiner Schwere und Wärme, die ›innere Musik‹ seiner vegetativen Funktionen (Atem, Herzschlag, Blutkreislauf etc.) und die ›äußere Musik‹ seiner Haltung und Bewegung treten ins Zentrum der Aufmerksamkeit – ein Durchflutetwerden des gesamten Körpers mit Bewusstheit, gesteigerter Kinästhesie. [...] Denn dies ist es, was aus dem Quellgrund der Stille aufsteigt: zu sich selbst gekommener Körperlaut, sich selbst begegnende, ihrer selbst bewusst werdende musikalische Körperlichkeit im erfüllten Augenblick«.¹⁵

Dieser Augenblick (dieser einen Ausführung an diesem Ort zu dieser Zeit) ist singulär und zugleich auf Wiederholung ausgerichtet. Die Intensität des körperlichen Da-Seins, sogar die mögliche Abwesenheit eines Teilnehmenden, bestimmt die Praxis mit.¹⁶ Eine Ausführung von Cages 4'33" modifiziert auch den Charakter von Beziehungen: Beziehung muss sich nicht in einer Handlung niederschlagen, lässt sich auch im Stillen, ohne sichtbares oder hörbares Tun, durchleben und erleben: in der Gemeinsamkeit der Teilnehmenden, die Nehmende und Gebende¹⁷ zugleich werden. Kommunikation? Eine mögliche Antwort darauf, was Kommunikation in musikalischer Praxis sein kann, gibt an dieser Stelle ebenfalls Cages stilles Stück: Über den eigenen Körper ist jeder Einzelne, allein oder in der Gemeinschaft der Ausführenden, mit der Welt und mit allen verbunden.

¹⁴ | Vgl. M. Zenck/T. Fichte/K.-U. Kirchert: Gestisches Tempo, S. 353ff.

¹⁵ | W. Rüdiger: organische Identität?, S. 30.

¹⁶ | Vgl. E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 58ff.

¹⁷ | Vgl. H. E. Deckert: Mensch und Musik, S. 93ff.

»Lebensformen«? (John Cage, Karlheinz Stockhausen, István Zelenka)

Wiederholungsstrukturen entwickeln Zeithorizonte mit differenzierten Wirklichkeits- und Möglichkeitsfeldern – im alltäglichen Leben, aber auch in musikalischer Praxis. Kann musikalische Praxis durch ihre Wiederholungsstruktur Lebensform werden?¹⁸

Mit John Cage, Karlheinz Stockhausen und István Zelenka kommen Komponisten zu Wort, die musikalische Praxis als »Lebensform« kennen, wobei Cage und Stockhausen ausdrücklich auch diesen Begriff verwenden. Cage meint:

»Kunst ist eine Lebensform. Sie ist durchaus mit dergleichen wie einen Bus nehmen, Blumen pflücken, lieben, den Boden fegen, von einem Affen gebissen werden, ein Buch lesen usw. ad infinitum vergleichbar [...]. Kunst, wenn sie Kunst ist, wie Satie sie gelebt und gemacht hat, ist nicht vom Leben isoliert (ebenso wie das Tellerwaschen, so es in diesem Geiste ausgeübt wird).«¹⁹

Die Möglichkeit »künstlerischer Lebensform« spricht Karlheinz Stockhausen mit Blick auf die Aufführungspraxis von *Spiral* für einen Solisten (1968) an:

»Wäre es nicht für jeden eine künstlerische Lebensform, das Unvorhergesehene, das man aus einem Kurzwellenradio empfangen kann, in neue Musik zu verwandeln, das heißt, in einen bewußt gestalteten Klangprozeß, der alle intuitiven, denkerischen, sensiblen und gestalterischen Fähigkeiten wachruft und schöpferisch werden läßt, auf daß sich dieses Bewußtsein und diese Fähigkeiten spiralförmig steigern?!«²⁰

Stockhausen lässt mit dieser Frage Lebenswelt und künstlerische Praxis verschwimmen. Wiederholte Aufführungen, mehrmals täglich im Kugelauditorium Osaka, integrieren diese Praxis in den Lebensalltag der Ausführenden: werden Lebensform. Deutlich werden deren Prozesscharakter und Unabgeschlossenheit.

18 | Georg W. Bertram kennt den Begriff der »Lebensform« innerhalb philosophisch-ästhetischer Auseinandersetzung. Er bezieht sich angesichts des Pluralismus in der zeitgenössischen Kunst nicht speziell auf Musik, sondern eher auf Kunst allgemein und sucht die Diskussion von Kunst als »reflexive« und »kritische Praxis«. In diesen Diskurs einbezogen sind alle Teilnehmenden: Kunst kann in diesem Sinne »menschliche Lebensform« werden; vgl. G. W. Bertram: Kunst als menschliche Praxis.

19 | J. Cage: Noch mehr über Satie, S. 122f.

20 | K. Stockhausen: SPIRAL, S. 136.

István Zelenka zieht sich nicht explizit auf den Begriff »Lebensform« zurück. Sämtliche seiner Kompositionen sind aber Praktiken, die in den Alltag zu integrieren sind. Sie laden Musiker und Laien gleichermaßen zur Teilhabe, zur Begegnung, zum friedlichen Tun ein. Sie werden bei ihrer Einbindung in den Lebensalltag Lebensform. Nicht selten kann sich die Ausführungstätigkeit über mehrere Tage, sogar Wochen erstrecken, ohne ein Ergebnis anzustreben:

»Die Perfektion, Wunschbild einer klassischen Tradition, entspricht einer ›Handlung‹, die als eine unvergleichbare, allerbeste, eigentlich einzige bezeichnet wird. Daran kann nichts verändert werden, ohne die Perfektion zu verletzen, sie zum primus inter pares zu verwandeln, sie zu degradieren.«²¹

Praxis, wie sie hier verstanden wird, bewahrt den offenen Zeithorizont des Zukünftigen, während bei der Perfektion das Perfekte als abgeschlossen ad acta gelegt wird. Ein Ideal angestrebter Vollkommenheit würde diese befreiende Offenheit zerstören.

»Grenzen«, »Schwellen«? (Erika Fischer-Lichte)

Eine »Ästhetik des Performativen« (Fischer-Lichte) wird – je nach Fragestellung – nicht auf Aktionen, Performances, Happenings beschränkt bleiben. Sie findet immer dann Eingang in die musikalische Praxis, wenn danach gefragt wird, zu welchem Tun eine Komposition Anlass, Gelegenheit gibt; zu welcher Gelegenheit (an welchem Ort, zu welcher Zeit, mit welchen Teilnehmern) die Ausführung stattfindet. Diese Überlegungen betreffen durchaus nicht nur Kompositionen der zeitgenössischen Musik, klammern Werke nicht aus. Die Fragen, die von der Praxisperspektive ausgehen, richten sich an die Komposition selbst: Was tut man beim Einstudieren, beim Üben, beim Ausführen? Wie tut man es – und vor allem wozu? Nicht die Partitur ist Gegenstand der Betrachtung, sondern das Tun derjenigen, die sich mit diesem Angebot einer Partitur beschäftigen, auseinandersetzen.

Überlegungen zu einer Ästhetik des Performativen können Eingang finden in solche Auseinandersetzung, das Tun der Ausführenden trägt performativ Züge, kann als performativ angesehen werden. Eine Ästhetik des Performativen hat ihre Geburtsstunde im 20. Jahrhundert. Musikalische Praxis kann jede Komposition jeder historischen Epoche auf die ihr innewohnende Gelegenheit zum Tun der beteiligten Ausführenden heute befragen, kann auf diese Weise jede Komposition in die unmittelbare Zeitgenossenschaft holen – mit Fragen wie: Warum wollen wir diese Praxis (der Ausführung dieses Stücks) pflegen? Welchen Sinn ergibt es für uns, dieses Stück in unser Leben herein-

²¹ | I. Zelenka, in: E.-M. Houben/I. Zelenka: und/oder, S. 283.

zuholen und uns wiederholt zu treffen, dieser Praxis willen? Die Fragen nach musikalischer Praxis berühren eine »Ästhetik des Performativen«.

Die musikalische Praxis hat mit performativen Akten die Transparenz zwischen Kunst und Leben gemeinsam. Fischer-Lichte zieht es vor, statt von »Grenzen« von »Schwellen« zu sprechen²²: »Die Grenze wird zur Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet.« Mit der Rede von einer »Wiederverzauberung der Welt, die sich in dieser Verknüpfung von Kunst und Leben vollzieht und auf die eine Ästhetik des Performativen abzielt«²³, röhrt Fischer-Lichte an eben dies Charakteristikum musicalischer Praxis, das mit Hilfe von Metaphern im Umkreis des Stichworts »Magie« eingekreist werden könnte. Mit diesem Bild schweifen die Gedanken zum (musikalischen) Ritual, mit dem die musikalische Praxis sich wohl auch eine Schnittmenge teilt.

Noch einmal: Magie. – Ritual? (Helmut Lachenmann, Christopher Small)

»Irgendwo in Adornos ›Minima Moralia‹ steht die Definition: ›Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.‹ Was ist der Sinn von Kunst heute?« Auf diese Frage Heinz-Klaus Metzgers antwortet Helmut Lachenmann: »Der ist vielleicht der, den Menschen an sich zu erinnern, an Kräfte in ihm, die ungenutzt sind, während er verschlissen wird.«²⁴ Besser lässt sich der Sinn musicalischer Praxis kaum umschreiben: Erinnerung an unsere Kräfte. Mit anderen Worten: Beschwörung von Wirklichkeiten und Möglichkeiten; Vergegenwärtigung dessen, was ist und geschieht; Ausgriff, Übergriff auf Zukünftiges – über ein Tun, das durch seine Wiederholungsstruktur an ein magisches Ritual erinnern mag. Lachenmann nennt mehrere Beispiele für Augenblicke des Stillstands und Innehaltens aus unterschiedlichen Kompositionen, Augenblicke, die er auch als »magischen Zustand« beschreibt.²⁵

Erinnerung an unsere Kräfte – etwas andere, aber ebenso treffende Worte findet Small, wenn er das Ritual als soziales Geschehen und Verhalten darstellt:

»Ritual is a form of organized behavior in which humans use the language of gesture, or paralanguage, to affirm, to explore and to celebrate their ideas of how the relationships of the cosmos (or of a part of it), operate, and thus of how they themselves should relate to it and to one another. Through their gestures, those taking part in the ritual act ar-

22 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 356ff.; das folgende Zitat ebd., S. 356.

23 | Ebd., S. 360.

24 | H. Lachenmann: Fragen – Antworten, S. 201.

25 | Ebd., S. 199.

ticulate relationships among themselves that model the relationships of their world as they imagine them to be and as they think (or feel) that they ought to be. As the anthropologist Clifford Geerts (1973) puts it in a resounding formulation, when we take part in a ritual act ‚the lived-in order merges with the dreamed-of order.«²⁶

Im Ritual zeigt sich utopische Kraft, sobald die Grenze zwischen den Beziehungen, wie sie sind und wie sie (erfühlt) sein könnten, zwischen der erlebten und der erträumten Ordnung zur »Schwelle« (Fischer-Lichte) wird. Die Beziehungen – Small spricht von »relationships« – zwischen Menschen erfassen alle Dimensionen: Mit der Zweierbeziehung die Liebe, mit den zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb einer größeren Gruppe Politik und Öffentlichkeit.

»[Those relationships] may involve only one or two people, as in the rituals of courtship and lovemaking; a small and possibly exclusive group, as in rituals of family and of clubs and associations; or entire nations and even empires and major religious and secular faiths spanning or claiming to span the whole globe.«²⁷

Musik kann auf musikalische Weise und ohne Worte politisch wirksam werden. Für Small ist die körperliche Erfahrung entscheidend: Die besondere Art von Körperlichkeit, bei der gelernt und erfahren wird, enthebt die Teilnehmenden der Notwendigkeit von Versprachlichung. Im Ritual werden Beziehungen bestätigt, erforscht und gefeiert – auf eine Weise, die nicht verbalisiert werden muss. Es geht um Lernen und Erfahren über den Körper:

»In this way the participants not only *learn about* those relationships but actually *experience* them in their bodies. They explore the relationships, they affirm and they celebrate them, without having to articulate them in words; indeed, no words can adequately express the relationships as they are felt at that time.«²⁸

In ihrem Aufsatz »Ritualität und Grenze« kommt Erika Fischer-Lichte auf eine denkwürdige »Darstellung der Elektra« durch Gertrud Eysoldt (Hugo von Hofmannsthal, Elektra, Inszenierung von Max Reinhardt, Kleines Theater Berlin, 30. Oktober 1903) zu sprechen: Gänzlich irritierend sei die »[Überschreitung der] Grenze zwischen dem semiotischen und dem phänomenalen Körper« gewesen.²⁹ »Überschreitung« meint hier in Fischer-Lichtes Text nicht Aufhebung. Die »Grenze« bleibe – doch lasse sich wohl sagen, dass »Eysoldts Kör-

26 | Chr. Small: Musicking, S. 95.

27 | Ebd.

28 | Ebd., S. 96; Herv. i.O.

29 | E. Fischer-Lichte: Ritualität und Grenze, S. 14; die folgenden Zitate ebd.

perverwendung oszillierend zwischen dem semiotischen Körper und ihrem phänomenalen Leib hin- und herglitt, so daß sich der eine nicht vom anderen abgrenzen und unterscheiden ließ.« Konsequenz dieser Art von Darstellung war ein Verlust von Distanz, sodass »sich bei den Zuschauern keine Illusion mehr einstellen mochte«. Fischer-Lichte stellt drei »Phasen« dar, in denen es zu Grenzüberschreitungen kommt: die »Trennungsphase« (Ablösung vom Alltag, von gewohnten Mustern), die »Schwellen- oder Transformationsphase« (Ermöglichung neuer Erfahrungen), »Inkorporationsphase« (Rückkehr in die erste »Gesellschaft«, aber verwandelt): »In allen drei Phasen kommt offensichtlich Grenzen – dem Überschreiten bestehender Grenzen und dem Ziehen neuer Grenzen – eine große Bedeutung zu.«³⁰

Diese Ausführungen zum Ritual sind auf die musikalische Praxis übertragbar. Cornelius Cardews Komposition *The Great Learning* lässt sich zum Beispiel als ein komponiertes Ritual, eine ritualisierte Komposition betrachten. Bei der Erarbeitung wird gelernt und erfahren, auch gefeiert – aber nicht notwendigerweise gesprochen. Es geht nicht (nur) um eine Aufführung als Abschluss einer Phase der Arbeit und Auseinandersetzung mit dem Stück, sondern diese Phase der Auseinandersetzung selbst ist »Learning«, auch und gerade dann, wenn sie nicht auf ein mehr oder weniger perfektes Resultat ausgerichtet ist. Bei der Beschäftigung mit dem Stück verlassen wir als Musiker die gewohnte Welt, wir tauchen in eine andere ein, die vielfältige Erfahrungen und Überraschungen ermöglicht. Irgendwann erscheinen wir wieder im Alltag – verwandelt?

Die Rede von Ritual hinsichtlich musikalischer Praxis ist eine Metapher. Ein Bild allerdings, mit dem sich arbeiten lässt: Bei der Ausführung des Solostücks, der Komposition für Duo, Trio, Quartett, dann für kleinere und größere Ensembles, schließlich für Orchester usw. sind verschiedene Beziehungen zur Welt und zu anderen zu erleben und zu erfahren, sind politische Kräfte zu entdecken und zu erproben – auf musikalische Weise.

Erhalten bleibt in musikalischer Praxis die gemeinsame Erinnerung an das, was wir immer auch sind. Diese Erinnerung teilen wir; sie wiederholt zu beschwören, ist sicherlich eine Antwort auf die Frage: Was ist der Sinn von Musik heute?

Mitträumerischer Sicherheit berührt Dieter Schnebel diese Frage. Er fasst gleich jede Art von Musik als Ritual: »Ritual [...] ist beschwörend. Tatsächlich ist Musik ihrem Wesen nach Ritual, freilich ein abstraktes.«³¹

30 | Ebd., S. 17.

31 | D. Schnebel: Ritual – Musik, S. 17.

2.2 SINN UND BEDEUTUNG

Synonyme? Komplementäre Begriffe? (Vladimir Karbusicky)

Sinn und Bedeutung: Synonyme? Vladimir Karbusicky weist auf das »kaum noch durchschaubare terminologische Chaos« hin, das in der Nachfolge der Definition des Unterschiedes zwischen Sinn und Bedeutung durch Gottlob Frege (»Über Sinn und Bedeutung«, 1892) entstanden ist.³² In der Nachfolge Freges sei eine »verbindliche Übereinstimmung« darüber, wie die Termini voneinander abzugrenzen seien, in Vergessenheit geraten. Zudem: Bringt man zusätzlich den englischen Begriff »meaning« in die Diskussion ein, werde eine terminologische Klärung nicht eben erleichtert; »meaning« entspräche dem Frege'schen »Sinn«, werde aber »ins Deutsche als ›Bedeutung‹ übersetzt«. »Dagegen werden im musikästhetischen Sprachgebrauch gerade die Termini ›Sinn‹, ›Sinngehalt‹ und ›Sinnzusammenhang‹ bevorzugt«.

Karbusickys Vorschlag, die Begriffe in ihrer »Komplementarität«³³ zueinander in Beziehung zu setzen, tritt der Verwirrung entgegen. Der Terminus »Sinn« wäre dann auf die Strukturebene eines Musikstücks zu beziehen; diesem käme dann Sinn durch formale Prozesse, Beziehungsebenen, thematisch-motivische Querverweise, harmonische Entwicklungen und Bezüge zu. Der Terminus »Bedeutung« hingegen bliebe an ein »auf etwas verweisendes Zeichensystem« gebunden:

»J. S. Bachs Präludium C-Dur Nr. 1 aus dem ›Wohltemperierten Klavier‹ hat vornehmlich einen ›Sinn‹ als Struktur, als Fortspinnung harmonischer Spannungen, Modulationen und Lösungen, aber kaum eine ›Bedeutung‹ im Sinne eines auf etwas verweisenden Zeichensystems. Charles Gounod hat zu dieser Konstruktion nachträglich eine überaus gefühlvolle Melodie komponiert. Das Ganze unter dem Titel ›Meditation‹ hat jetzt eine vorher vermißte ›Bedeutung‹, aber der originelle ›Sinn‹ wurde – dies ist der Effekt der Komplementarität – in einen geringeren Anteil zusammengedrängt: das Bachsche Gewebe wird zur ›Begleitung‹ der Melodie, ihres ›Ausdrucks‹.«³⁴

In komplementärer Beziehung könnten also die Gewichtungen von »Sinn« und »Bedeutung« wechseln. Auch könnten demnach unterschiedlichen Kompositionen verschiedene große Anteile beider Elemente der komplementären Beziehung zugesprochen werden.

32 | V. Karbusicky, zitiert in: P. Faltin: Musikalische Syntax, S. 152, Anm. 1 (Erg. durch den Hg.); die folgenden Zitate ebd.

33 | V. Karbusicky: Einleitung: Sinn und Bedeutung in der Musik, S. 13; das Folgende ebd.

34 | Ebd.

Sinnzusammenhänge (Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht)

Für eine Analyse als Nachvollzug von Denkvorgängen³⁵ und für die Begründung der Qualität einer Komposition aus der »Notwendigkeit« der gelungenen Verknüpfungen heraus steht als einer der prominentesten Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus ein, der 1969 zur Verteidigung des »Kunstwerks in der neuesten Musik« schreibt:

»Analyse ist der niemals ganz gelingende Versuch zu begreifen und zu demonstrieren, daß sämtliche Teile eines Werkes sinnvoll aufeinander und auf das Ganze bezogen sind und daß jeder von ihnen in der Funktion aufgeht, die er erfüllt. Der Triumph der Analyse besteht in dem Nachweis, daß ein Werk, mindestens ein gegücktes, nicht anders sein kann, als es ist. Wo ein Komponist Möglichkeiten sieht, realisierte neben unterdrückten, sucht der Analysierende nach Notwendigkeit. Von Zufall oder Überschuß spricht er nur widerstrebend.«³⁶

»Sinn« ist hier durch den Strukturzusammenhang einer Komposition gegeben. Die Aufdeckung dieser strukturellen Beziehungen ist Aufgabe der musikalischen Analyse. In »Analyse und Werturteil« zieht Dahlhaus sich dementsprechend vornehmlich auf die Partituranalyse zurück; in mehreren kritischen Analysen dienen die Zuschreibungen von »Zwiespältigkeit« und »Widersprüchlichkeit« der Diskussionsbewegung, der Argumentationslogik. Die »Gattungs- und Formtradition«³⁷ einer Komposition sind wesentliche Grundlage einer kritischen Annäherung. Vollendetheit, Einheit und »Ausgleich« sind in der kritischen Partituranalyse wichtige Denkkategorien³⁸: »Der erste Satz der c-moll-Sonate [Franz Schubert, Klaviersonate c-moll, D 958] ist in sich zwiespältig. Züge, die an Beethoven erinnern, sind mit Eigenem verschrankt, ohne daß der Ausgleich restlos gelänge.«³⁹ Die Diskussion besteht darauf, dass »Ausgleich« zu »gelingen« habe. Eine ähnliche Denkkategorie ist die der Einheit oder des Ganzen. Dahlhaus' Analysen sind dem Ideal der äs-

35 | Dieser Begriff geht auf Wolfgang Rihm zurück, der den »Ort« eines Klanges als diesem unmittelbar zugehörig beschreibt: »Für das Handwerk hat das die Konsequenz, daß Klänge nicht mehr als hingenommene Folge von Denkvorgängen stehen können, worin man ja lange das besonders Intelligente an einer Musik ausmachen zu können glaubte. Die Klänge müssen ›wie für sich‹ entstanden sein, unverwechselbar, unauswechselbar.« W. Rihm: Spur, Faden, S. 74; Herv. i.O.

36 | C. Dahlhaus: Plädoyer für eine romantische Kategorie, S. 277; Untertitel: »Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik.«

37 | C. Dahlhaus: Analyse und Werturteil, S. 92; vgl. ebd., S. 70.

38 | Ebd., S. 92, 82.

39 | Ebd., S. 81f.

thetischen Autonomie, verbunden mit dem Werkbegriff, verpflichtet. Die Aufschlüsselung einer »sinnvollen Bezogenheit« der einzelnen »Teile« »aufeinander und auf das Ganze«⁴⁰ bezieht sich auf einen Denkvorgang, festgehalten in der Partitur, und stellt ihrerseits wieder einen Denkvorgang dar. Beide Denkvorgänge sind nicht kongruent, können sich aber einander annähern:

»Begreift man das Komponieren, das ›Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material‹ [Hanslick, 6, 35], als musikalisches ›Denken‹, so erscheint das Verstehen von Musik, der hörende und lesend-hörende Nachvollzug, als ›Denken des Gedachten‹.«⁴¹

Analyse, sofern sie gelungen ist, folgt den Denkvorgängen des Komponisten und deckt die durch Denkvorgänge hergestellten Beziehungsgefüge auf. Sprache muss nicht problematisiert werden, da die Analyse einerseits zwar dem hohen Anspruch eines sachgerechten (hier reflexiven) »Nachvollzugs« unterliegt, andererseits aber auch sich damit bescheidet: Sinn erfüllt sich als Beziehungsnetz, in dem die Teile einander zugeordnet sind und sich dabei an der übergeordneten Ganzheit ausrichten.

Der Partitur als zu entschlüsselndes »Sinngefüge« versucht auch Hans Heinrich Eggebrecht Sinn zu entnehmen:

»Zum Beispiel: Wir hören eine Musik von Bach. Daß diese Musik einen Sinn hat, ist vollkommen klar; es ist analytisch nachweisbar, zu erkennen und zu benennen, daß sie in ihren Bestandteilen, ihren Konstituenten, ein Sinngefüge ist, das sich als solches dem sinnlichen Wahrnehmen zu verstehen geben will. Und wir als Hörer sind hierfür prädisponiert: Wir haben – vornehmlich in Prozessen der ästhetischen Erfahrung – die Fähigkeit erworben und tragen sie in uns, Bachs Musik zu verstehen, das heißt sie als Sinngefüge zu erfassen, auch wenn der Sinn unbenannt und der Prozeß des Erfassens uns unbewußt bleibt.«⁴²

Das Verstehen des Hörers geschieht durchaus auch ohne Fachtermini, auch ohne verbale Be- und Umschreibungen des Gehörten, es gründet sich auf Erfahrung mit einer bestimmten Art von Musik. »Wie aber, so sei nun weiterhin gefragt, kommt der Sinn in die Musik hinein?«⁴³ Wenig später die Antwort:

40 | C. Dahlhaus: Plädoyer, S. 277.

41 | C. Dahlhaus: Das »Verstehen« von Musik, S. 46; Dahlhaus bezieht sich hier auf Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Reprographischer Nachdruck der 1. Auflage (Leipzig 1854), Darmstadt 1965, S. 6, 35.

42 | H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 26.

43 | Ebd., S. 27.

»Der Sinn einer Musik liegt in ihrer Formung beschlossen. Unter Formung verstehe ich das Formsein der Musik insgesamt, das Gefüge aus den die Musik konstituierenden Substanzen, angefangen von der ersten Ton- und Klangfolge bis hin zur Form des Ganzen. [...] Das Sinngefüge einer Musik ist ihr Formgefüge und umgekehrt.«⁴⁴

Das »Sinngefüge« ist die Bezogenheit der einzelnen Klangverbindungen auf einander und auf das Ganze hin. Der Musikwissenschaftler kann dieses Gefüge beschreiben, dem (mehr oder weniger erfahrenen) Hörer erschließt es sich auch ohne Worte: »unbewußt«.

Sinn ist eher an einer nachvollziehbaren Formung festzumachen, während Bedeutung innerhalb eines subjektiven Spielraums die Brücke zum Außermusikalischen schlägt. Der Nachvollzug des »Formgefüges« ist der erste Schritt, von hier aus kann sich dann die Deutung vollziehen: »[W]eiträumig sind die Möglichkeiten des von dem Formsinn ausgelösten Bedeutungsverständnisses, bei dem die subjektive Disposition des Hörers mitspielt.«⁴⁵ Die verbale Beschreibung der Komposition nimmt vom »Formgefüge« ihren Ausgang: »Zugleich bringt unser analytisches Beschreiben des Formsinns auch das ihm innenwohnende Bedeuten der Musik zur Sprache (ihren Gehalt)«. Der »Sinn« ist angebunden an das »Formgefüge«, das »Bedeuten« geht darüber hinaus. So lautet eine Empfehlung zur Analyse: »Unterscheide Sinn und Gehalt: Analyse des Formsinns und Interpretation der Aussage einer Musik.«

In der gemeinsam verfassten Publikation »Was ist Musik?« behandeln Dahlhaus und Eggebrecht verschiedene Themen zum Teil in abwechselnden Beiträgen, zum Teil im verschriftlichten Dialog. Im Dialog »Musikalischer Gehalt« kommt Eggebrechts Standpunkt zur Trennung der Form, welche er mit dem musikalischen »Sinn« verknüpft, vom musikalischen »Gehalt« zur Sprache:

»Wann immer ich Musik betrachte, versuche ich, indem ich ihre Form erkunde, zugleich ihren Gehalt zu erkennen und anzusprechen. In der Form, der Formung im weitesten Sinn, liegt der musikalische Sinn beschlossen, und ohne ihn ist musikalisch nichts. Der musikalische Sinn ist das spezifisch Musikalische; es gibt ihn nur als Musik, sonst nirgends. Der Gehalt indessen ist etwas, das stets auch außerhalb der Musik existiert. Er erscheint als Musik, indem er dem musikalischen Sinn innenwohnt, ohne mit ihm identisch zu sein.«⁴⁶

Dahlhaus folgt ihm nicht in dieser Entschiedenheit, er weicht einer Gegenüberstellung von Form und »Gehalt« aus, will sich eher vom »Denkzwang«

44 | Ebd., S. 28.

45 | Ebd., S. 131; die folgenden Zitate ebd., S. 131, 135.

46 | C. Dahlhaus/H. H. Eggebrecht: Was ist Musik?, S. 139.

lösen, »der von Dichotomien wie ›Form und Gehalt‹ ausgeht«.⁴⁷ Er vertritt den Anspruch des Werks, im Hinblick sowohl auf »Form« als auch auf »Gehalt« ästhetische Autonomie zu behaupten:

»Die ›musikalische Logik‹, die ein Streichquartett von Brahms realisiert, bildet ebenso eine Legitimation des Autonomiepostulats wie Liszts Ehrgeiz, in Symphonischen Dichtungen an der Weltliteratur musikalisch interpretierend gleichsam ›weiterzudichten.‹«⁴⁸

Diese Debatte in den 60er, 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts geschah vor dem Hintergrund einer ganz bestimmten ästhetischen und kunsttheoretischen Ausrichtung: der Orientierung am autonomen Kunstwerk. »Die Idee der absoluten Musik« – selbst Titel einer grundlegenden Schrift von Dahlhaus – bestimmte mit und seit der romantischen Musikästhetik musikphilosophisches und -ästhetisches Denken. Diese spezielle Ausrichtung muss keinen Mangel bedeuten, kann aber leicht die Ausblendung anderer Perspektiven mit sich führen.

Lebensvollzüge – (Über-)Lebensformen (John Blacking)

Etwa zeitgleich zu Dahlhaus' Publikation »Analyse und Werturteil« oder zu dessen Aufsatz »Plädoyer für eine romantische Kategorie« erschienen anthropologische und ethnowissenschaftliche Untersuchungen wie Allan P. Merriams »The Anthropology of Music« oder John Blackings »How musical is man?«.

»How musical is man?« In dieser 1973 veröffentlichten Studie setzt Blacking sich auch mit westlicher »Konzertmusik« (Besseler), so mit Werken von Gustav Mahler und Benjamin Britten (*War Requiem*), auseinander. Weil er keine distinkte Trennungslinie zwischen »Art Music« und »Folk Music« zieht, gewinnt er eine eigene Sicht auch auf Werke der europäischen Kunstmusik und widmet seine Forschung der Entstehung sozialer Kräfte beim Musizieren. Worin sieht Blacking Sinn oder Bedeutung? Vor dem Hintergrund einer eigenen klassischen musikalischen Ausbildung brachte ihn die Beschäftigung mit der Musik der Venda in Südafrika zu einer neuen Einschätzung der Musik Afrikas.⁴⁹ Für ihn löste sich die Entgegensetzung von »folk« and »art« music auf, alle Arten von Musik wurde für ihn »folk music, in the sense that music cannot be transmitted or have meaning without associations between people.« Diese Einsicht brachte für ihn auch eine ganz neue Einschätzung der eigenen

47 | Ebd., S. 145f.

48 | Ebd., S. 150; vgl. C. Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, S. 105ff.

49 | J. Blacking: How musical is man?, S. IX; das folgende Zitat ebd., S. X.

westlichen Musik mit sich. Sinn (»meaning«) bleibt für ihn an die Begegnung zwischen Menschen gebunden.

Blacking spricht über Musik als »Humanly Organized Sound« (so der Titel des ersten der vier Kapitel). Was ist Musik? Diese Frage beantworten unterschiedliche Kulturen und unterschiedliche soziale Gruppen unterschiedlich: »More important than any arbitrary, ethnocentric divisions between Music and Ethnic Music, or between Art Music and Folk Music, are the distinctions that different cultures and social groups make between music and nonmusic.«⁵⁰ Nicht eine Gegenüberstellung von Kunst- und Volksmusik ist also für ihn entscheidend; er setzt vielmehr auf Unterscheidungen, die verschiedene Kulturen und soziale Gruppen zwischen Musik und Nicht-Musik (»between music and nonmusic«) treffen. Ihm kommt es auf das Tun, auf die musikalische Aktivität der Musiker an: »[I]t is the activities of Man the Music Maker that are of more interest and consequence to humanity than the particular musical achievements of Western man.«⁵¹ Diese Aktivitäten sind bezogen auf eine musikalische »Situation« bzw. auf eine musikalische »Gelegenheit«:

»[I]f we take a world view of music, and if we consider social situations in musical traditions that have no notation, it is clear that the creation and performance of most music is generated first and foremost by the human capacity to discover patterns of sound and to identify them on subsequent occasions.«⁵²

Wiederholt kommt Blacking auf diese musikalische »Gelegenheit« (»occasion«) zu sprechen, durch die das Tun in direkte Lebensvollzüge eingebunden wird: »Much Venda music is occasional, and its performance is a sign of the activity of social groups.«⁵³ »(Musikalische) Situation« und »(Musikalische) Gelegenheit« sind Termini, die sich in die Diskussion der musikalischen Praxis transferieren lassen; grundlegend für die Praxis ist schließlich auch die von Blacking im vierten und letzten Kapitel aufgeworfene Frage nach dem Wozu musikalischer Tätigkeit. Im zweiten Kapitel »Music in Society and Culture« geht Blacking auf verschiedene Funktionen des Musizierens in unterschiedlichen Situationen, zu unterschiedlichen Anlässen ein, während er im dritten (»Culture and Society in Music«) über musikalische Analysen den umgekehrten Weg von der Musik zur Praxis einschlägt. Das letzte Kapitel trifft die Eszenz des Denkens über Musik als musikalische Praxis:

50 | Ebd., S. 3f.; das folgende Zitat ebd., S. 4.

51 | Ebd., S. 9.

52 | Ebd.

53 | Ebd., S. 38.

»In a world in which authoritarian power is maintained by means of superior technology, and the superior technology is supposed to indicate a monopoly of intellect, it is necessary to show that the real sources of technology, of all culture, are to be found in the human body and in cooperative interaction between human bodies.«⁵⁴

In einer Welt der überlegenen, dominierenden Technik sei es nötig, die wahren Quellen für Technik und Kultur in der Körperlichkeit und im Beziehungsgeschehen zwischen Menschen aufzudecken. Musikalische Praxis wird vor diesem Hintergrund Über-Lebensform:

»In a world such as ours, in this world of cruelty and exploitation in which the tawdry and the mediocre are proliferated endlessly for the sake of financial profit, it is necessary to understand why a madrigal by Gesualdo or a Bach Passion, a *sitar* melody from India or a song from Africa, Berg's *Wozzeck* or Britten's *War Requiem*, a Balinese gamelan or a Cantonese opera, or a symphony by Mozart, Beethoven, or Mahler, may be profoundly necessary for human survival, quite apart from any merit they may have as examples of creativity and technical progress.«⁵⁵

Menschen überleben mit Musik. Der Sinn von Musik? Musik ist notwendig für menschliches Überleben (»necessary for human survival«). Eine ganz andere Perspektive öffnet sich hier. Musik zum Überleben, um Verbindungen mit anderen einzugehen, zu Begegnungen zu finden. In musikalischer Praxis agieren wir als Körper – und wir tun es gemeinsam; auch bei der Ausführung eines Solostücks per se sind wir mit anderen verbunden. Angesichts einer Welt wie der unseren (»In a world such as ours«, wie Blacking sagt) möchten wir etwas tun, wobei dieses Tun in musikalischer Praxis uns in ein Geschehen zieht, das auf Zukünftiges aus ist, Hoffnung macht. Blacking spricht dieses Potential an (aus anthropologischer, ethnowissenschaftlicher Perspektive) und ermöglicht so den Einstieg in einen neu und anders gefassten Sinnbegriff, der sich gleichwohl auch für Werke der europäischen Tradition geltend machen lässt.

Im Folgenden werden die Ansätze von Lawrence Kramer und Nicholas Cook vorgestellt. Beide Wissenschaftler widmen sich den Aktivitäten und der Körperlichkeit der Ausführenden, beide untersuchen das Spannungsverhältnis zwischen Partitur und Ausführung, beide arbeiten mit ihren Forschungen der Auseinandersetzung mit musikalischer Praxis zu. Der sich anschließende Exkurs zum »Sichzeigen« (Dieter Mersch) lässt sich als Anstoß zur Sprachfindung lesen.

54 | Ebd., S. 116.

55 | Ebd., Herv. i.O.

»Text« und »Kontext« (Lawrence Kramer)

»Meaning, whether in music, image, or text, is a product of action rather than of structure.«⁵⁶ Bedeutung ist nicht gegeben, sondern entsteht in den »Kontexten« einer bestimmten Interpretation, ist Ergebnis einer »Verhandlung« (»negotiation«) zwischen »Text« und »Kontext« der Interpretation. In »Interpreting Music« geht Lawrence Kramer der Frage nach, inwiefern die Ausführung von Musik deren Bedeutungsebene mitbestimmt – über die Partitur hinaus. Bedeutung (»meaning«) ist nicht von vornherein gegeben, ist nicht in der Partitur verschlüsselt, die dann entsprechend zu dechiffrieren wäre, sondern entsteht; erscheint mit der Interpretation, mit deren »Kontext«: »It thrives, or not, on what might be termed the *contexture* of interpretation.« Die Anbindung an die Praxis und die Berücksichtigung der Fragen, inwiefern Situation, Umgebung, Publikum zur Interpretation von Musik beitragen, machen Kramers Ausführungen offen; Bedeutung ist nicht festgelegt: »The best justification for the critical interpretation of music is that music simply does make sense in this way as a practical fact. It is widely felt to be integrated with, not remote from, the general atmosphere of meaning in daily life.« Sinn der musikalischen Praxis und Sinn des alltäglichen Lebensvollzugs gehen ineinander über. Kramer besteht auf einer großen Vielfalt musikalischer Erfahrungen, die einer Komposition und deren Aufführungen anhängen.⁵⁷ Er geht darum von einer engen Bezogenheit von »musical meaning« und »musical performance« aufeinander aus, wobei die Aufführung mit Lebenssituationen, mit lebensweltlichen Zusammenhängen verbunden ist.

Dies wird auch in »Why Classical Music Still Matters« angesprochen, vor allem im dritten Kapitel »Score and Performance«: Kramer berichtet über ein grundlegendes Erlebnis anlässlich einer Aufführung von Beethovens *Streichquartett Nr. 12* Es-Dur op. 127 durch das Juilliard String Quartet. Er gesteht, dass er all das, was er bei dieser Aufführung in der Musik hörte, nicht eigentlich in der Musik hörte, sondern in der einen einzigen Aufführung an jenem Tag: »So what touched me more, the music or the performance?«⁵⁸ Angesprochen werden hier situationsbedingte, persönlich-individuelle Kontexte, welche die Bedeutung einer Komposition für den Einzelnen grundlegend prägen, beeinflussen, verändern.

In »Musical Meaning. Toward a Critical History« behandelt Kramer »meaning« in kulturhistorischen Kontexten, er bewegt sich dabei zwischen theoretischen Ausführungen und Fallstudien. In der Beispielsammlung werden vorwiegend Kompositionen des 19. Jahrhunderts berücksichtigt, ferner Mu-

56 | L. Kramer: *Interpreting Music*, S. 68; die folgenden Zitate ebd.; Herv. i.O.

57 | Ebd., S. 260; die folgenden Termini ebd., S. 261.

58 | L. Kramer: *Why Classical Music Still Matters*, S. 73.

sik der Marx Brothers, »Jazz and the Blues in Modern Concert Music« und Kompositionen von Weill und Schostakowitsch, schließlich Musik bis ins 20. Jahrhundert hinein (John Coltrane). Das Kapitel »Hands On, Lights Off. The «Moonlight» Sonata and the Birth of Sex at the Piano« zeigt exemplarisch, wie Kramer auch den Ausführenden in die Betrachtung einbezieht. Zum ersten Satz der *Sonate cis-moll* op. 27, 2 (Sonata quasi una fantasia) Beethovens (1801) gibt es den Ausführungshinweis: »delicatissimamente e senza sordino«, sehr zart und ohne Dämpfer, mit Pedal also. Kramer bringt diesen Hinweis mit der Körperlichkeit des Ausführenden in Verbindung:

»He [Beethoven] adds a headnote stating that the Adagio must be played throughout with the greatest delicacy and ›without dampers‹, that is, with the pedal in continuous use. (Performers on modern pianos cannot take this instruction literally, but the spirit is clear: sustain with the pedal.) The result is to foreground the sensibility of the performer's body, its receptiveness to the slightest sensation. The instruction combines delicacy, which must be produced by touch, with the continuity of sound produced by piano technology. The player's body becomes perceptible as the medium, a kind of rising channel from foot (or, with a fortepiano, knee) to hand, in which mechanically produced sound becomes feeling. To give this process both a tactile and a visual focal point, Beethoven sets the upper and middle voices within the compass of a ninth in the right hand, so that they emerge continuously from a kind of intimate, delicate touch. The hand moves in fluid, rhythmic strokes as if it were caressing the keys. It is at least possible that this way of engaging the body links the Adagio with the expressivity of the lover's serenade, and more generally with the sensitivity of the romantic body. The pianistic effects involved would have been reasonably apparent in an era that knew the music as much, if not more, by playing as by hearing it.«⁵⁹

Bezeichnenderweise schreibt Kramer diese Art von Körperlichkeit, die sich im Tasten und Berühren niederschlägt, einer Epoche zu, deren Zeitgenossen mit Musik eher über die Praxis als über das Hören Bekanntschaft machten. Solche Fallstudien, wie sie hier vorgelegt werden, fragen danach, was Ausführende tun und warum sie es tun. Kramer beschreibt nicht strukturelle Aspekte der Partitur, sondern antwortet mit seiner Beschreibung auf das, was sich ihm durch Beobachtung einer Ausführung (oder durch eigenes Spiel) gezeigt hat.

Kein Wunder, dass in Kramers Vorstellung Sinn (»sense«) und Bedeutung (»meaning«) in der Musik ohne Umweg an Sinn und Bedeutung im Leben angebunden werden: Die Schwelle zwischen Musik und Leben ist leichtfüßig zu überschreiten. Mit Bezug auf »mixed media« fragt er, was über musikalische Bedeutung zu lernen sei, und kommt zu dem Ergebnis:

59 | L. Kramer: Musical Meaning, S. 48.

»First of all that musical meaning is continuous with meaning in general [...]. We make sense of music as we make sense of life. And since we make sense of life only amid a dense network of social, cultural, and historical forces, musical meaning inevitably bears the traces, and sometimes the blazons, of those forces.«⁶⁰

Wir finden demnach musikalischen Sinn, wie wir auch Sinn in Lebensvollzügen finden. Und da alle Lebensvollzüge in sozialen, kulturellen und historischen Kontexten eingebunden sind, trägt das, was wir als musikalische Bedeutung erfahren, diese Spuren. Musik und Lebensform(en) sind ganz nah beieinander angesiedelt. Sinn in der Musik und Sinn im Leben: Beide Welten sind aufeinander bezogen, miteinander verknüpft.

»Beyond the score« (Nicholas Cook)

Mit der Betrachtung von Musik als Ausführung selbst kommt wiederum eine neue Bewegung in die Debatte. Nicholas Cook wählt den Titel eines seiner Beiträge »Music as Performance« mit Bedacht: Wenn man von Ausführung rede, so meine man in der Regel »etwas ausführen«; dies impliziere, mehr oder weniger gewollt oder nicht, die Vorstellung von zwei Bestandteilen, der Ausführung auf der einen Seite, der Musik auf der anderen Seite.

»You can ›just play‹, but it's odd to speak of ›just performing‹, because the basic grammar of performance is that you perform *something*, you give a performance ›of‹ something. In other words, language – and especially musicological language – leads us to construct the process of performance as supplementary to the product that occasions it, and it is this that leads us to talk quite naturally about music ›and‹ its performance«.⁶¹

Nicht der Musik und ihrer Ausführung also gilt Cooks Forschungsinteresse, sondern der Musik als Ausführung. Er akzentuiert die Frage nach den sozialen Beziehungen der Ausführenden und fasst Musik als »soziales Phänomen«: »To understand music as performance, then, means to see it as an irreducibly social phenomenon, even when only a single individual is involved.«⁶² In diesem Zusammenhang verweist er auf die Nähe zum Ritual. Wichtig wird dann eine begriffliche Differenzierung: Die Rede von der Partitur als »text« führt, so Cook, immer noch die strukturelle Dimension der Komposition mit sich, die auf Realisierung wartet, während die Rede von »script« (als einer Art Choreographie) die Interaktionen der Ausführenden bereits anklingen lässt: »Thinking of music as ›script‹ rather than ›text‹ implies a reorientation of the

60 | Ebd., S. 163.

61 | N. Cook: Music as Performance, S. 204; Herv. i.O.

62 | Ebd., S. 206.

relationship between notation and performance.«⁶³ Eine der zentralen Fragen bleibt die nach der Möglichkeit, soziale Interaktion (= soziale Bedeutung) analytisch zu dekodieren. »Music [...] becomes a resource for understanding society.«⁶⁴ Aber wie darüber reden?

»[T]he problem disappears if instead of seeing musical works as texts within which social structures are encoded, we see them as scripts in response to which social relationships are enacted: The object of analysis is now present and self-evident in the interactions between performers, and in the acoustic trace that they leave. To call music a performing art, then, is not just to say that we perform it; it is to say that through it we perform social meaning.«⁶⁵

An die Stelle von Versuchen, Partituren als Texte zu dekodieren, tritt die Entschlüsselung der Interaktionen der Ausführenden, welche »akustische Spuren« (»acoustic traces«) hinterlassen. Bedeutung (»meaning«) erschließt sich als »soziale Bedeutung« über eine Analyse der Interaktion.

»Beyond the Score. Music as Performance« (2013) ist die wohl umfangreichste inmitten einer Reihe von Veröffentlichungen, die Cooks Anliegen vertraten: Abkehr von textzentrierter Forschung, Hinwendung zur Analyse der Auf- und Ausführung. Bedeutung (»meaning«) wird im Vollzug der Ausführung geschaffen, sie entsteht im Prozess, wird hervorgebracht, ist also nicht *a priori* gegeben. Cook will beschreiben, »how performances afford the production of meaning«.⁶⁶ »Beyond the Score« widmet sich in den ersten Kapiteln der Analyse von Tonaufnahmen (zu einem größeren Teil von Klaviermusik); anschließend werden Ausführungen verglichen und einer kulturhistorischen Untersuchung unterzogen (anhand einer breit gestreuten Beispielsammlung); sodann wird die bereits angesprochene Frage nach den sozialen Interaktionen der Musiker in den Vordergrund gerückt. Die Frage lautet, wie Partituren dazu dienen, diese aufzuzeichnen (»how scores serve to script them«⁶⁷). Die nächsten Kapitel behandeln die Rolle des Körpers, konzentrieren sich auf Körpergeste, Körperbewegung beim Spiel. Cook gibt die Anbindung an die Partitur nicht auf, er definiert deren Rolle aber neu und sucht Bedeutung nicht in der Partitur als Text, sondern in der »real-time activity«. Aufführung: »a real-time activity through which meanings emerge that are not already deposited in the score«.⁶⁸ Bedeutungen (Sinnhaftigkeiten auch) sind also nicht (in einer Parti-

63 | Ebd.

64 | Ebd., S. 213.

65 | Ebd.

66 | N. Cook: Beyond the Score, S. 1.

67 | Ebd., S. 6.

68 | Ebd., S. 23.

tur verschlüsselt) gegeben, um als solche aufgespürt und sprachlich gefasst zu werden, sondern sie treten im Ausführungsprozess (live) zutage: Sie tauchen auf, entstehen, treten hervor, stellen sich heraus. Beobachtet wird ein prozesshaftes Geschehen.

In seinem Beitrag »Musikalische Bedeutung und Theorie« äußert Cook sich explizit zum Prozess der Bedeutungsgenese und zieht das Bild einer Reihe von »Spuren« heran, um seine Rede anschaulicher zu machen: »Was wir als ›ein Musikstück‹ betrachten, sollte daher als eine unendliche Reihe von Spuren aufgefaßt werden.«⁶⁹ Wichtig wird in diesem Zusammenhang Cooks Terminus der Emergenz: im Deutschen als Substantiv gefasst für diesen Zusammenhang vielleicht weniger zutreffend. Im Englischen heißt es: »meanings emerge«, Bedeutungen erscheinen, scheinen auf. »[Bedeutung] wird nicht produziert, sondern durch den Akt der Aufführung hervorgebracht.«⁷⁰ Bedeutung ist nicht festgeschrieben, sie verändert sich, schillert je nach historischem Kontext, unterschiedlichen Traditionslinien oder Aufführungsbedingungen: »Es ist demnach falsch zu sagen, daß Musik bestimmte Bedeutung *hat*; vielmehr hat sie das Potential dafür, daß bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen *emergieren*.« Diese Erweiterung um ein der musikalischen Ausführung (und auch der Partitur als »Skript«) innewohnendes »Potential« befreit von festen Zuschreibungen von Bedeutung.

Aufschlussreich ist Cooks Unterscheidung zwischen »potentieller« und »aktualisierter« Bedeutung: »[M]usikalische Werke sind, betrachtet man sie als Urheber von Bedeutung, instabile Aggregate potentieller Bedeutung.«⁷¹ – »Interpretieren heißt, potentielle Bedeutung in aktualisierte Bedeutung zu überführen.« – »Musik ist von musikkritischer Interpretation abhängig, um Bedeutung zu haben, und gleichzeitig unaussprechlich«. »Potentielle« Bedeutung soll als ein Strang, als utopischer Ausblick, erhalten bleiben; in diesem Sinne gelingt es Cook, den romantischen Topos des Unaussprechlichen zu retten.⁷² »Aktualisierte« Bedeutung ist weniger stark, dafür variabel, abhängig von Kontexten und lässt sich, als Provisorium gedacht, auch verbalisieren. Ein Kompromiss? Wie dem auch sei: Sinn und Bedeutung sind nicht gegeben, sondern erscheinen, werden gegeben im Erscheinen (»meanings emerge«⁷³).

69 | N. Cook: *Musikalische Bedeutung und Theorie*, S. 98.

70 | Ebd., S. 99; das folgende Zitat ebd., S. 101; Herv. i.O.

71 | Ebd., S. 114; die folgenden Zitate ebd., S. 101, 113.

72 | Vgl. ebd., S. 108ff.: »Die Rehabilitierung des Unaussprechlichen«.

73 | N. Cook: *Beyond the score*, S. 23.

»Sichzeigen« (Dieter Mersch)

»Überall regiert so ein Primat des Hermeneutischen, dominiert das Bedeutungsproblem, die Frage nach dem *Sinn*, nicht aber nach etwas, was sich selbst *ausstellen* oder *präsentieren* muß, um *erscheinen* zu können oder *vernehmbar* zu werden.«⁷⁴ Die Befreiung, die hier anklingt, betrifft musikalische Praxis unmittelbar: Nicht einmal mehr muss noch etwas gezeigt werden, Dieter Mersch geht es direkt um ein »Sichzeigen«. Er konzentriert die Rede über das, »was sich zeigt«, indem das Zeigen nicht länger als ein Zeigen auf etwas verstanden wird, sondern als ein »Sichzeigen«.⁷⁵ Damit ist eine Dichotomie zwischen Sagen und Zeigen überwunden, denn das »Sichzeigen« tritt nicht in Konkurrenz zum Sagen; ihm kommt ein Mehrwert zu, der sich nicht sagen lässt:

»Das *Sichzeigen* geht dem *Sagen* voraus, überformt es, lenkt es in ein anderes um. Kein Zeichen vermag sich zu artikulieren oder vor dem Hintergrund anderer Zeichen abzuzeichnen, ohne selbst etwas zu *sein*; ein ›Ereignis‹, das unbeherrschbar bleibt und beharrlich die Bedeutungsprozesse irritiert. Man könnte sagen: Jedes Zeichen ist stets *mehr* als es sagt, *zeigend* birgt es einen Überschuß, der nicht bedeutet und darum auch nicht wieder signifizierbar wäre.«⁷⁶

»Was sich zeigt«: Im ersten Teil geht Mersch auf Körpersprache, Kunst, Performativität der Stimme ein. Der zweite Teil setzt sich mit dem Zeichen in unterschiedlichen Zeichentheorien auseinander. Kernbegriffe sind Ereignis, Materialität, Präsenz. Als eine Grundlage wird Wittgensteins Sprachphilosophie genannt, wie sie im »Tractatus logico-philosophicus« dargelegt ist; sie »begründet«, so Mersch, die von ihm weiter ausgeführte »Duplizität von Sagen und Zeigen«: »Ihre spezifische Radikalität bildet die ›Mystik‹ des *Sichzeigens*, deren einzige Korrespondenz im Schweigen liegt.«⁷⁷ Im Weiteren wird das Ereignishafte entfaltet, dessen Begriff die gesamte Schrift prägt. »Wie aber davon überhaupt sprechen?« Mersch sieht einen Weg im »Antworten«, im Antworten auf das, was »widerfährt«: »Denken heißt weder bezeichnen noch unterscheiden oder bestimmen, sondern ›antworten‹. Das Antworten sucht dem Ereignis als *Widerfahrnis* zu entsprechen. Denken, oder auch Schreiben, Sprechen und Bedeuten, wird dann in die ›Aufgabe‹ einer Responsivität gestellt.«⁷⁸

74 | D. Mersch: Was sich zeigt, S. 16; Herv. i.O.

75 | Vgl. D. Mersch: Körper zeigen, S. 85f.

76 | D. Mersch: Was sich zeigt, S. 24; Herv. i.O.

77 | Ebd., das folgende Zitat ebd.; Herv. i.O.

78 | Ebd., S. 38; das folgende Zitat ebd.; Herv. i.O.

Reden wird ein Antworten auf die Ansprache, die von dem, was sich zeigt, ausgeht. In metaphorischer Rede kann das Sich-Zeigende im Redevollzug umkreist werden:

»Metaphern sind Wege, sie beschreiben Annäherungen ans Ungesagte. Darum verbleiben sie stets im Vorläufigen. An ihnen stellt sich weder die Frage nach ihrer Richtigkeit noch nach ihrem Zutreffen, ihrer Adäquanz: Ihre Redeform ist das *Weisen*, die ›Zeige‹. Dann handelt es sich um ein Sprechen, das nicht im strikten Sinne begrifflich verfährt, das vielmehr seine Analogien oder Übertragungen (*meta-phorá*) erzeugt, um anderes, *Unbegriffliches* anzudeuten.«⁷⁹

2.3 WIRKLICHKEITEN? – WELTEN?

»Zwei-Welten-Modell« (Hans Heinrich Eggebrecht)

Musikalisches Handeln, Da-Sein in einer musikalischen Situation, Tun und Geschehen-Lassen als Lebensform? – als Über-Lebensform sogar? Ist die musikalische Praxis leider (oder glücklicherweise?) lediglich Musik? Wird auf existentielle Fragen verwiesen, auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten hinausgewiesen? – oder finden wir uns inmitten aller erdenklichen Möglichkeiten und Wirklichkeiten wieder?

»...das Leben mit der Kunst gleichzusetzen...« John Cage: In dem so betitelten und als »Intermezzo III« ausgewiesenen Kapitel aus »Musik verstehen«⁸⁰ bezieht sich Hans Heinrich Eggebrecht auf ein Gespräch zwischen John Cage und Richard Kostelanetz. Cage erklärt hier: »Der Begriff der Flucht erscheint mir witzlos, wie mir auch der Begriff einer Kunst als Flucht vor dem Leben witzlos erscheinen würde.«⁸¹ Mit Bezug auf das »I Ging« führt er weiter aus, die Kunst könne die wirklich »wichtigen Fragen« nicht beantworten, »weil diese wichtigen Fragen in jenem Dunkel gestellt werden, in das die Kunst nicht mehr vordringt.« An dieser Stelle wirft Kostelanetz ein: »Heißt das, daß Sie von der Kunst wegzukommen suchen?«⁸² Und Cage antwortet: »Nein, das heißt, daß wir das Leben mit der Kunst gleichzusetzen suchen, und damit beginnen wir in der Dunkelheit.«⁸³

An eben dieser Stelle hakt Eggebrecht ein:

79 | Ebd., S. 40; Herv. i.O.

80 | H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 183-208.

81 | J. Cage: Gespräch mit John Cage. Richard Kostelanetz, S. 36; die folgenden Zitate ebd.

82 | Ebd.

83 | Ebd., S. 37.

»Diese Maxime [von John Cage] trifft dasjenige ins Herz, was ich an anderer Stelle das ›Zwei-Welten-Modell‹ genannt habe. Mit diesem Modell-Begriff ist gemeint, daß die wirkliche Welt, die Welt als Lebenswirklichkeit einerseits, und die Kunst, insbesondere die Musik andererseits, antithetisch sich gegenüberstehen: Die Welt als Wirklichkeit ist negativ gesetzt und erzeugt als Zuflucht, Ventil, Überlebenschance, Erlösung die Gegenwelt der Kunst – ein Fungieren der Kunst, das in der deutschen Romantik seit Wilhelm Heinrich Wackenroder dominierend in Erscheinung trat, das aber weit über jeden historischen Rahmen hinaus eine für das Verhältnis von Kunst und Leben fundamentale Bedeutung hat.«⁸⁴

Eggebrecht tritt eindringlich für Trennschärfe der »Welten« ein: Auf der einen Seite die »Lebenswirklichkeit«, auf der anderen Seite die »Gegenwelt« Kunst, speziell Musik, die zum Überleben verhelfen, »Überlebenschancen« bieten kann. Er verweist auf Cages Replik, in Cages »Silence« heißt es nämlich:

»Er [der Komponist] muß es besser tun, eindrucksvoller, schöner usw. als irgendwer sonst Und was hat, genaugenommen, dies, dieses schöne tiefe Objekt, dieses Meisterwerk, mit dem Leben zu tun? Es hat dies mit dem Leben zu tun: daß es davon getrennt ist. Jetzt sehn wir es und jetzt nicht. Wenn wir es sehn fühlen wir uns besser, und wenn wir fern davon sind, fühlen wir uns nicht so gut Das Leben scheint schäbig und chaotisch, in Unordnung, häßlich im Gegensatz dazu.«⁸⁵

Eggebrecht stellt in »Musik verstehen« die »Welt als Lebenswirklichkeit« neben die »Gegenwelt« der Kunst: ein antithetisches Verhältnis. Cage misstraut dem »Meisterwerk« und beruft sich mit einem Zitat aus dem »I Ging« auf Gedanken des Buddhismus.

Irritierend ist Eggebrechts Plädoyer für ein »Zwei-Welten-Modell«, dem er, es verabsolutierend, »weit über jeden historischen Rahmen hinaus eine für das Verhältnis von Kunst und Leben fundamentale Bedeutung« zuweist.⁸⁶ In »Die Musik und das Schöne« beschreibt er, ausgehend von Liedern Schuberts und Mahlers, die romantische Ästhetik als eine Ästhetik der Antithese. Lebenswirklichkeit und schöne Welt der Kunst, des Traums, der Phantasie treten einander unversöhnlich gegenüber: »Die Lebenssicht der deutschen Romantik ist gekennzeichnet durch eine Auffassung der Welt als Weltendualität.«⁸⁷ Diese »Zwei-Welten-Sicht«, die hier als genuin »romantische« Sicht klassifiziert wird, kann christlich orientiert sein, muss es aber nicht. Sie findet ihren Nie-

⁸⁴ | H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 203.

⁸⁵ | J. Cage: Silence, S. 40; vgl. H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 204.

⁸⁶ | H. H. Eggebrecht: Musik verstehen, S. 203.

⁸⁷ | H. H. Eggebrecht: Die Musik und das Schöne, S. 162; das folgende Zitat ebd., S. 168.

derschlag in Dualität, Spaltung, Trennung der Welten. Dem stellt Eggebrecht die christliche Sichtweise gegenüber: Auch hier gebe es zwei Welten, die irdische und die himmlische, aber sie seien nicht unversöhnlich nebeneinander gestellt, sondern, wie es Johann Sebastian Bachs Kantate *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* zeige, in Christus miteinander versöhnt.⁸⁸

Die Einbindung des »Zwei-Welten-Modells« in einen musikhistorischen Zusammenhang macht es als Erklärungsmodell für eine bestimmte ästhetische Orientierung in einer bestimmten historischen Epoche plausibel. Umso unverständlich tritt indes zunächst die Verabsolutierung des Modells auf. Sobald jedoch die Ausführenden mit ins Spiel kommen, erfährt die Grenze zwischen den Welten eine neue Deutung, die den Transfer des »Zwei-Welten-Modells« in die Gegenwart wiederum erklärlich macht. Eggebrecht führt nämlich die für ihn entschiedene Trennung der Welten auf den Spielcharakter der Musik zurück; Komponisten, Spieler und Hörer können es »genießen, in dieses Spiel, indem sie es spielen und mitspielen, hineingezogen und das heißt ihrer Wirklichkeitswelt enthoben zu werden.«⁸⁹ Das Festhalten an der Grenze zwischen den Welten, die Eggebrecht ausdrücklich thematisiert, indem er die Notwendigkeit eines »Rahmens« für die Ausführung, nämlich »Raum, Garderobe und Programmheft, das Hingehen und wieder Weggehen und so weiter«, anspricht, wird vor dem Hintergrund des notwendigen Übergangs von der einen Welt in die andere und wieder zurück verständlich. Unausgesprochen bleibt allerdings, ob der »Gegenwelt« der Musik in diesem Modell auch Wirklichkeitscharakter zukommt; unausgesprochen bleibt ferner, ob und inwieweit beide Welten in Kontakt zueinander treten, welcher Art das Miteinander-zutun-Haben (Cage) sein könnte, das über bloße Trennung hinausgehen könnte.

Performativität (Erika Fischer-Lichte)

Vom »Performativen« ist die Rede, wenn zu beschreiben ist, dass und wie Handlungen Wirklichkeit(en) entstehen lassen, hervorbringen, erschaffen können. Erika Fischer-Lichte bestimmt den »Begriff des Performativen« dementsprechend so:

»Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen. Sie entsteht, indem die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken.«⁹⁰

88 | Ebd., S. 168ff.

89 | Ebd., S. 205; das folgende Zitat ebd., S. 207.

90 | E. Fischer-Lichte: Performativität, S. 44.

Der Begriff der Performance, abgeleitet aus dem englischen Verb »to perform« (aufführen, ausführen, erfüllen, leisten, verrichten, ausüben, spielen, vollziehen, vollbringen, vorführen, vollführen, darbieten, wiedergeben), lässt sich differenziert auffassen: als »Aufführung« oder als »Ausführung/Leistung«.⁹¹ Fischer-Lichte unterscheidet zwischen »Aufführung« und »Ausführung«, indem sie »Ausführung« an »Leistung« bindet, »Aufführung« ist stärker als »Ausführung«. Dies wird daran deutlich, dass, so Fischer-Lichte, »sowohl Austin als auch Butler davon ausgehen, dass Sprechakte und performative körperliche Handlungen nicht nur ausgeführt, sondern auch aufgeführt werden.« Das »Performative« wäre ein Oberbegriff: »Aufführungen sind immer performativ, während nicht alles, was wir als performativ begreifen, in einer Aufführung in Erscheinung treten muss.«

Fischer-Lichte beschreibt Aspekte des Performativen vor dem Hintergrund der Entwicklungen, die seit etwa 1900 von der »Ritualforschung« und der »Theaterwissenschaft« ausgingen; im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert vollzogen sich, so Fischer-Lichte, in den Kulturwissenschaften eine Abkehr vom »Text« und eine Hinwendung zu Körper, Verkörperung, Wirklichkeit auf der Bühne selbst (anstelle einer Als-ob-Wirklichkeit, in die sich die Zuschauer über eine Phantasieleistung hineinzuversetzen hatten).⁹²

Die im Folgenden von Fischer-Lichte beschriebenen für Performativität wichtigen Aspekte sind gerade auch für musikalische Praxis konstitutiv: a) »Leibliche Ko-Präsenz«: Aufführung entspringt einer »Begegnung oder Konfrontation der Beteiligten«⁹³; wesentlich ist der Prozesscharakter. b) »Räumlichkeit«: Damit ist weniger der architektonische Raum gemeint, sondern eine ephemere Räumlichkeit, die erst »durch die Aufführung hervorgebracht«, »performativ erzeugt« wird.⁹⁴ c) »Körperlichkeit«: Hier betont Fischer-Lichte das Werden, akzentuiert das Werden viel stärker als das Sein, denn der menschliche Körper »[befinde] sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation«.⁹⁵ Das Werden widersetzt sich »vehement jeglicher Vorstellung von einem Werk«. d) »Lautlichkeit«: »paradigmatisch für die Flüchtigkeit von Aufführungen« – »Raumgefühl« erzeugend.⁹⁶ e) »Rhythmus«: nicht als Takt oder Metrum verstanden, sondern als »dynamisches Prinzip, das ›unterwegs ist und bleibt‹.⁹⁷ f) »Wahrnehmung/Erzeugung von Bedeutung«: Bedeutung entsteht prozesshaft; Wahrnehmung »erscheint [...] selbst

⁹¹ | Ebd., S. 53; die folgenden Zitate ebd.

⁹² | Ebd., S. 13.

⁹³ | Ebd., S. 54.

⁹⁴ | Ebd., S. 58.

⁹⁵ | Ebd., S. 60; das folgende Zitat ebd.

⁹⁶ | Ebd., S. 62.

⁹⁷ | Ebd., S. 64; Herv. i.O.; Fischer-Lichte bezieht sich hier auf James J. Sheehan: Ge-

als ein performativer Prozess«.⁹⁸ g) »Ereignishaftigkeit von Aufführungen«: Der Aufführung wesentlich sind Singularität und Unwiederholbarkeit. Die Aufführung ist durch ein »Zusammenfallen von Gegensätzen« gekennzeichnet, »dichotomische Begriffspaare« werden außer Kraft gesetzt; »Sowohl-als-auch« tritt an die Stelle eines »Entweder-oder«.⁹⁹

Der zuletzt genannte Hinweis lässt sich geradezu als Charakterisierung einer Situation musikalischer Praxis lesen, in der sich Ausführende zwischen Tun und Geschehen-Lassen wiederfinden, in einer Situation, in der sie selbst bestimmen, wie es weitergeht, in der ihnen aber auch etwas geschieht, etwas zufällt. Zum Aspekt der Unwiederholbarkeit sei ergänzt: Mit Blick auf die musikalische Praxis sind Ausführungen auf Wiederholung angelegt; unwiederholbar sind sie allerdings in ihrer jeweiligen singulären Ausprägung. An dieser Stelle bietet sich noch einmal ein Vergleich zwischen Fischer-Lichtes und Butlers Performativitätskonzept an. Butlers Konzept geht, so Gebiske, von der »Zitation« aus, welche das Alltagsleben und alltägliche soziale Prozesse kennzeichnet. Über die Wiederholung von bestimmten »Normen« und »Konventionen«¹⁰⁰ werden diese bestätigt oder auch destabilisiert; der Wiederholungsprozess ist unanfänglich und unendlich: »Der andauernde Prozess der Zitation, den Butler als performativ bezeichnet, hat keinen Anfang und wird nie abgeschlossen sein.«¹⁰¹ Fischer-Lichte hingegen bindet, wie Gebiske es sieht, Performativität an »Transitorik und Augenblickhaftigkeit«, ihr geht es um »Aufführungen, die sie als Ereignisse auffasst und die sich durch Flüchtigkeit auszeichnen.«

Die musikalische Praxis bewahrt die Unabgeschlossenheit des wiederholten Tuns und liefert sich zugleich – und vielleicht gerade dadurch – dem ephemeren Charakter der Aktionen und Aktivitäten aus. Wiederholung zeigt dann immer wieder neu, dass und auf welch vielfältige Weise es keine Wiederholung geben kann. Erneut hervorzuheben und für eine Studie zur musikalischen Praxis zu gewinnen seien Fischer-Lichtes Gedanken an die Flüchtigkeit der Ausführung, an deren Prozesscharakter sowie an die Oszillation zwischen Tun und Geschehen (auch: Geschehen-Lassen). Des Weiteren soll ein Aspekt nicht unerwähnt bleiben, der in musikalischer Praxis eine Antwort (von mehreren) auf die Frage »Warum auch?« geben kann, nämlich die Ausrichtung auf Zukünftiges:

schichte der deutschen Kunstmuseen. von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung, München: C. H. Beck 2002.

98 | Ebd., S. 65-67.

99 | Ebd., S. 67-68.

100 | J. Gebiske: Performativität, S. 52.

101 | Ebd., S. 53; das folgende Zitat ebd., S. 54.

»[P]erformative Prozesse [sind] *per definitionem* auf die Zukunft bezogen: Ganz gleich, ob es sich um Sprechakte, andere symbolische Praktiken, Rituale, Feste, Sportwettkämpfe, Gerichtsverhandlungen, politische Veranstaltungen, künstlerische Aufführungen u.a. handelt, verweisen sie alle unüberhörbar auf eben die Zukunft, die durch ihren Vollzug hervorgebracht wird. Aus ihnen geht Zukünftiges hervor, das häufig weder so intendiert und geplant noch vollständig dem Zufall überlassen ist.«¹⁰²

Skepsis an der »Minimaldefinition«¹⁰³ des Performativen, dass nämlich »Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, [...] diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst hervorbringen«¹⁰⁴, äußert Jörg Volbers: »Was heißt hier ›hervorbringen‹? Was heißt hier ›Wirklichkeit‹? Und wie nehmen Akte ›Bezug‹? Drei Fragen, die Grundprobleme der Sprachphilosophie, der Ontologie und der Metaphysik aufwerfen.«¹⁰⁵ Volbers schreckt vor dem Begriff der Wirklichkeit zurück, sofern damit eine Art Neuschöpfung von Wirklichkeit bzw. die Entstehung einer parallelen Wirklichkeit gemeint wäre. Aufmerken lässt an dieser Stelle sein Hinweis auf den Charakter des Performativen als »Wandel«:

»Die durch [performative Vollzüge] geschaffenen Wirklichkeiten – oder schwächer formuliert: die durch sie hervorgebrachten neuen Verständnisse – sind demnach nicht vollständig durch bereits gegebene Strukturen, Prinzipien oder Akteure zu erklären. Die *Vollzüge selbst*, die konkreten Ereignisse und Handlungen, bleiben unverzichtbar zur Erklärung des gesuchten Phänomens. Das ›Performativ‹ steht auf diese Weise für den Gedanken eines produktiven Wandels, der sich nicht einfach unter allgemeinen Prinzipien subsumieren lässt. Es bedarf immer auch des einzelnen, konkreten Vollzuges, der *sich selbst* die Wirklichkeit schafft, auf die er sich bezieht.«¹⁰⁶

Lässt sich diese Perspektive auf die musikalische Praxis übertragen? Führt auch eine Violinsonate Beethovens, ein Klaviertrio Schuberts Hoffnung auf »Wandel« mit sich?

Die Vorstellung von »Wandel«, der zu erhoffen ist, weil das Tun der Ausführenden nach Volbers »sich selbst die Wirklichkeit schafft, auf die es sich bezieht«, könnte von dichotomen Denkstrukturen befreien, in die man sich leicht verstrickt.

Unterschiedliche Formulierungen sind nach Fischer-Lichtes und Volbers' Ausführungen denkbar:

102 | E. Fischer-Lichte: Performativität, S. 85; Herv. i.O.

103 | J. Volbers: Performative Kultur, S. 1.

104 | E. Fischer-Lichte: Performativität, S. 44.

105 | J. Volbers: Performative Kultur, S. 1; das folgende Zitat ebd.

106 | Ebd., S. 2f.; Herv. i.O.

- a. Eine Studie zur musikalischen Praxis begibt sich dazwischen: zwischen eine durch das Tun der Ausführenden erschaffene Wirklichkeit und einer »Hinausweisung auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten«¹⁰⁷.
- b. Eine Studie zur musikalischen Praxis begibt sich mitten hinein in durch das Tun der Ausführenden erschaffene Wirklichkeiten und Möglichkeiten.

Muss eine Entscheidung getroffen werden?

2.4 SPRECHEN, REDE, REDEWEISE

Leihnahmen

Verzauberung hat mit Verwandlung zu tun. Auch mit Geheimnis, Unerklärlichkeit, Magie: Sprachlosigkeit. Was bedeutet es, wenn (in musikalischer Praxis) eine Begegnung stattfindet, die, wie die Liebe es tut, das persönliche Leben von heute auf morgen auf den Kopf stellt und umkreppt: »Being so deeply touched by the other person, that it changes one's life forever«¹⁰⁸? Was bedeutet es, wenn eine »Erinnerung an ungenutzte Kräfte in uns«¹⁰⁹ auftaucht? Wenn also individuelle und politische Verwandlungen möglich werden? Wir gehen dann aus einer Praxis des »Lernens und Erfahrens«¹¹⁰ anders heraus, als wir hineingegangen sind; es gab Verwandlung, die alle Beteiligten, Ausführende wie auch Hörer, betrifft.

Ein Zauberer berührt – und etwas wird anders. Die Zauberwirkung entsteht durch die Berühring. Indem ich berührt werde, spüre ich, dass das, was ich gerade erlebe, etwas mit meinem Leben zu tun hat. Aber ich finde keine Worte, die Berühring lässt mich sprachlos zurück. Eben diese Überschreitung der »Schwelle« (Fischer-Lichte) zwischen Kunst und Leben und diese Sprachlosigkeit verführen Jankélévitch dazu, auf die »Zauberwirkung, die von dem ausdruckslosen Espressivo ausgeht«¹¹¹, hinzuweisen, ermutigen Erika Fischer-Lichte, eine »Wiederverzauberung der Welt, die sich in [der] Verknüpfung von Kunst und Leben vollzieht«¹¹², ins Gespräch zu bringen.

Wie aber zum Sprechen gelangen? Eine Möglichkeit, sich dieser Magie anzunähern, ist die metaphorische Rede. Der Weg zur Sprache über die Metapher führt über ein Sich-Fallen-Lassen mitten hinein in die Praxis, führt über

107 | Nach H. Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, S. 62.

108 | A. Beuger/S. Vriezen: Asking questions, trying answers, S. 37.

109 | Nach H. Lachenmann: Fragen – Antworten, S. 201.

110 | Nach Chr. Small: Musicking, S. 96.

111 | V. Jankélévitch: Die Musik und das Unaussprechliche, S. 112.

112 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 360.

immer dieselben Fragen, die sich aber immer neu stellen: Was tun die Teilnehmenden jetzt? Wie tun sie es? Wozu tun sie es? Diese Fragen nach dem konkreten Tun führen weg von einem Denken in rein strukturellen Zusammenhängen. Notwendig wird dabei ein Fall: ein Sich-fallen-Lassen in Sprachlosigkeit. Erst dann geht es weiter: Versuche, wieder neu Sprache zu finden – vorsichtig und mutig über die Metapher. Und über die Sprache der anderen. »Warum auch?« Dieses Gedicht von Robert Walser macht Angebote, über »Geschehen« (auch über Werden) neu nachzudenken. Die Metapher »Arche des Augenblicks¹¹³ (Nelly Sachs) ist dazu angetan, Abschiede und (immer wieder neu provisorische, d.h. auf Zukünftiges ausgerichtete) Rettungen an sich herankommen zu lassen. Ich finde kein schöneres Wort und leide es aus.

Die Möglichkeiten zur Beschreibung einer Praxis werden häufig aus Publikationen abgeleitet, die mit dem betreffenden Werk in keinerlei Zusammenhang stehen, sich aber für das Sprechen und Schreiben als brauchbar erweisen. So ist der Begriff des »In-Erscheinung-Tretens« der Darstellung von Judith Butler »Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung« entnommen, ebenso der Begriff des »Aufeinander-Angewiesen-Seins«. »Paradiese auf Zeit«¹¹⁴: Mit diesem Bild beschreibt Helmut Lachenmann Situationen des Stillstands, der »Nicht-Musik«¹¹⁵ in seinen Werken. Ich versuche, dieses Bild aufzugreifen und damit umzugehen.

Ich leide Wörter aus. Von Erika Fischer-Lichte das Wort »Schwelle«¹¹⁶, von Mogens Heimann das Wort »Übung« – »Exercises«, von Alfred Schütz das ins Substantiv verwandelte Pronomen »Wir«¹¹⁷, von John Blacking das Substantiv »(musikalische) Gelegenheit«¹¹⁸, von Jürg Frey das Wort »Brauchbarkeit«, von Hans-Joachim Hespos die Wortkombinationen »SO IST« – »SO GESCHIEHT«¹¹⁹ und andere Wörter mehr. Solche Lehnnahmen helfen zu sprechen.

Suche nach Orten

Zusammenhänge meiden. Stattdessen an einzelne Orte einer Partitur gehen, sich dort aufzuhalten. Die Partitur wird als »Skript« (Cook) gelesen, nicht als Strukturzusammenhang, nicht als Niederschlag von »Denkvorgängen«¹²⁰.

113 | N. Sachs: Fahrt ins Staublose, S. 50-51.

114 | H. Lachenmann: Paradiese auf Zeit, S. 205ff.

115 | H. Lachenmann: Musik als existentielle Erfahrung, S. 219.

116 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 356.

117 | A. Schütz: Mozart und die Philosophen, S. 172.

118 | J. Blacking: How musical is man, S. 9.

119 | H.-J. Hespos: AUGEN DER WÖRTER, Partitur.

120 | W. Rihm: Offene Enden, S. 81.

Der Vergleich von einzelnen Orten aus der Partitur des »Harfenquartetts« von Beethoven mit Übungen aus Heimanns »Exercises« zeigt diese Arbeitsweise.

Ein Ort in der Partitur lässt sich befragen: Was tut man hier, wenn man das spielt? An Orte im Ausführungsraum gehen: Es ist beim Spiel eines Streichtrios wichtig, wo der Cellist, die Cellistin sitzt, mit dem Ort verändern sich die Stabilitätsverhältnisse. Es ist für die Ausführung eines bestimmten Streichquartetts überlegenswert, wie die Ausführenden einander zugeordnet werden. Eine Anordnung, die an ein vierblättriges Kleeblatt erinnert, ermöglicht gänzlich andere Gesten, Spielhaltungen, Körperhaltungen, Positionen und Zuwendungen als eine Sitzordnung, die eine gekrümmte Linie nachzeichnet. Eine Ausführung der 5. *Symphonie* Beethovens im Stehen, wobei vielleicht auch das Publikum steht, ist eine andere Aktivität als eine in gewohnter Sitzordnung.

Christopher Smalls Darstellung »Musicking« eröffnet neue Sichtweisen auch auf musikalische Strukturzusammenhänge. Er schlägt die Brücke zwischen klanglichen Strukturen und den Beziehungen zwischen den Ausführenden. Von der Analyse einer Partitur führt dieser Gedanke hin zum Entdecken von Handlungszusammenhängen, von Praktiken, von Beziehungen zwischen Tägigen, die diese Klänge ins Leben rufen. Zu finden sind Orte einer gelebten Beziehung. Small traut dabei dem »Musicking« den Entwurf »idealer Beziehungen« und Ermöglichung von »Welterkenntnis«¹²¹ zu – ein guter Grund auch für die Analyse der Partitur. Ausgangspunkt für ihn ist »a set of relationships«, also eine Reihe von Beziehungen, welche über die musikalische Tätigkeit durchlebt, ausgetestet und gefeiert werden, wobei Wirklichkeiten und auch Möglichkeiten erkannt werden.¹²² Musik als Erkenntnis also: als Erkenntnis, was ist, war, sein könnte.

Hilfreich dafür, Beziehungsgeschehen in Partituren aufzufinden und dann in der Praxis wiederzuentdecken, ist Smalls Unterscheidung von Beziehungen zwischen den Klängen, die von den Musikern gespielt werden, und solchen zwischen den Musikern selbst. Diese »Spirale« von Beziehungen sei zu komplex, als dass sie in Worte gefasst werden könne:

»The relationships that are created in a musical performance are of two kinds: first, those among the sounds that the musicians are making, whether on their own initiative or following directions, and second, those among the people who are taking part. As we shall see, these two sets of relationships themselves relate in an ever more complex spiral of relationships, which become too complex for words to articulate but which the musical performance itself is able to articulate clearly and precisely.«¹²³

121 | P. Uhden: *Musik als Praxis*, S. 94.

122 | Chr. Small: *Musicking*, S. 50.

123 | Ebd., S. 184.

Wenn die Sprache versagt, die Komplexität der Beziehungsgefüge zu erfassen – die Ausführung selbst kann nach Small diese Beziehungen klar und deutlich »artikulieren«, nämlich stattfinden lassen.

Die künstlerische Praxis als eine »künstlerische Lebensform« (Stockhausen) stiftet Sinn, baut auf Erfahrungen auf und ist auf Wiederholung angelegt. Klänge transportieren diese Praxis, transportieren damit bestimmte Lebensformen, Formen der Beschäftigung von Einzelnen, Formen des Zusammenwirkens, Zusammenlebens. Sie tragen die Art ihrer Hervorbringung, den Sinn, den die Ausführenden ihrer Praxis abgewonnen haben, die Situation der Ausführung, das besondere Miteinander der Ausführenden bei sich und geben Kunde davon – auf unbegriffliche Weise. Deshalb kann auch eine zugrundeliegende Praxis von einem Hörer, der sich berühren lässt, beim Hören einer CD (ohne Kenntnis der Partitur, ohne Kenntnis der Ausführungsmodalitäten) erlebt und erfahren werden. Die Betrachtung einer Partitur führt deshalb vorrangig zur Entdeckung von Orten der Interaktion, von Praktiken, Situationen, Handlungszusammenhängen, von Beziehungen zwischen den Teilnehmenden – und bleibt stets an der Frage orientiert: Wozu tun sie das? – tun wir das?

Noch einmal: Brauchbarkeit

Über eine »Schwelle, die nicht voneinander trennt, sondern miteinander verbindet«¹²⁴, werden musikalische Praxis und Leben transparent. Könnte eine musikalische Praxis, die in den Lebensalltag integriert wird, so etwas wie eine durchlässige Membran zwischen musikalischer Aktivität und alltäglicher Handlung entstehen lassen?

Ist ein solcher Umgang mit Musik ausschließlich mit musikalischen Angeboten, die den Werkbegriff preisgegeben haben, oder ausschließlich mit musikalischen Angeboten, die zeitlich nach der Formulierung einer Ästhetik des Performativen im weitesten Sinne entstanden sind, möglich? Die vorliegende Studie verneint beide Fragen und fragt nach der Brauchbarkeit einer Partita von Froberger, nach der Brauchbarkeit einer Symphonie von Beethoven, eines Streichquartetts von Lachenmann, eines Flötenstücks von Debussy, eines Streichtrios von Schönberg und vieler anderer Kompositionen. Die herangezogenen Beispiele sind entweder als am traditionellen Werkbegriff orientierte Kompositionen zu bezeichnen oder als solche, die die Frage nach dem Werkbegriff gar nicht stellen. Auch Epochengrenzen hindern nicht: Ein Werk der Tradition lässt sich durch eine Befragung auf seine Brauchbarkeit hin in Zeitgenossenschaft hereinholen. Die hier aufgeworfenen Fragen lauten darum auch ganz anders. Wenn es sich lohnt, Mozarts »Gran Partita« auszuführen: Wozu tun wir das? Welche Angebote zu welcher Praxis entnehmen wir der

124 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 356.

Partitur? Was können wir damit tun? Wie befinden wir uns im Aufführungsräum? Zu welcher Gelegenheit könnte man das tun? Warum ergibt das für uns Sinn? Warum möchten wir dieses Tun wiederholen? Könnte eine solche Komposition über die Schwelle in unser Leben gleiten? – die Praxis so in den Lebensalltag eingehen?

»Geschlossene Sinnbereiche« (Alfred Schütz)

Nach dem Hinübergleiten über die »Schwelle« vom Lebensalltag in die musikalische Praxis hinein: In welcher Wirklichkeit befnde ich mich dann? Die Frage, ob (performatives) Tun Wirklichkeit erschafft¹²⁵ oder »sich selbst die Wirklichkeit schafft, auf die [es] sich bezieht«¹²⁶, bleibt als offene im Raum.

Eine Perspektive entwickelt Alfred Schütz, der in engem Dialog mit Max Weber dessen Gedanken zur sozialen Handlung aufgreift und weiterführt und sich der Entstehung von Intersubjektivität im Alltagshandeln zuwendet. Er eröffnet mit seiner Vorstellung unterschiedlicher »Sinnbereiche« die Möglichkeit, sich von ontologischen Fragestellungen zu lösen. Der vorrangige Sinnbereich ist die Alltagswelt, daneben können weitere Sinnbereiche vorübergehend Priorität erlangen und verschiedene Welten erschließen. In Anlehnung an William James, der »Subuniversa« unterschied, spricht Schütz von »geschlossenen Sinnbereichen«. Vom »Sinn unserer Erfahrungen«¹²⁷ ausgehend findet er unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche; einer davon lässt sich als derjenige musikalischer Praxis betrachten. Es ist sicher kein Zufall, dass Schütz sich dem Thema des »Gemeinsamen Musizierens« widmet.

Metapherntheoretischer Ansatz (Simone Mahrenholz)

Die vorliegende Studie behandelt nicht die musikalische Praxis der Improvisation, klammert auch – abgesehen von der Komposition *Cantar del Alma* von Federico Mompou – Vokalmusik aus. Ebenfalls fehlen Beispiele aus der populären Musik (Jazz, Rock, Pop, Schlager). Die Konzentration auf Instrumentalmusik erlaubt die Ablösung von sprachlich vermittelten Bedeutungsfeldern und damit – bei breiter Streuung der Beispiele, die unterschiedlichen historischen Epochen, auch unterschiedlichen Gattungen entnommen sind – die Probe aufs Exempel, ob und inwiefern ein Zugang von der musikalischen Praxis her Perspektiven auf Kompositionen verändern könnte.

Worauf nimmt ein Präludium oder eine Fuge von Johann Sebastian Bach oder eine Klaviersonate Mozarts Bezug? Die Frage nach einer möglichen Be-

125 | E. Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen, S. 49.

126 | J. Volbers: Performative Kultur, S. 2f.; Herv. i.O.

127 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 264.

zugnahme einer Komposition auf Lebenswelt, auf (Alltags-)Wirklichkeit in der Praxis und durch die Praxis lässt sich durch den vorübergehenden Verzicht auf Text, Programmatik oder Zitat vielleicht zuspitzen. Simone Mahrenholz erweitert die Möglichkeiten der Bezugnahme (in Anlehnung an die Symboltheorie Nelson Goodmans) durch Bezugnahme über Exemplifikation, wodurch genau dieses Problem zur Diskussion gestellt wird: »Worauf und wie nimmt Beethovens Klaviersonate op. 111 Bezug [...]?«¹²⁸ Ihr metaphortheoretischer Ansatz und ihre Darstellung einer (möglichen) Bezugnahme von Musik auf (Lebens-)Wirklichkeit und umgekehrt zeigt Perspektiven für die metaphorische Rede auf.

Dass die Körperlichkeit der Ausführenden, ferner der Körper eines Trios, Quartetts, eines Ensemblekörpers allgemein für die Fragestellungen wichtig werden, verwundert nicht. Im Kapitel »Tasten« beispielsweise werden die Finger und Fingerspitzen, Hände und Arme als Verlängerungen des Körpers beim Klavierspiel betrachtet: unmittelbarer Kontakt des Ausführenden mit dem Instrument. Wenn ich das Trommeln auf dem Klavier in einer Klaviersonate Aurèle Stroës als »Hinken« eines »Geretteten« beschreibe, entleihe ich ein Bild aus der Literatur¹²⁹, das, wie Mahrenholz sagen würde, »fragil« und »alternativehaltig«¹³⁰ ist, das aber dem Sprechen auf die Sprünge hilft und sich als nützlich erweist, eine musikalische Praxis zu umschreiben. Bei solchem Reden geht es also darum, über die Metapher zu sprachlichen Wendungen zu kommen, die im jeweiligen Kontext brauchbar sind und dabei mehr oder weniger zutreffend sein mögen.

Vorläufiges Fazit

In dieser Studie versuche ich,

- den etablierten Sinn von Musik als »hingenommene Folge von Denkvorgängen«¹³¹ aufzugeben – und dabei doch und gerade an Sinn festzuhalten;
- Musik als »existentielle Erfahrung« (Lachenmann), als Begegnung und Teilhabe ernst zu nehmen – ohne notwendigerweise das Werk preiszugeben;
- die Sprachlosigkeit der Musik als Potential zu begreifen – und dabei der Musik zuzutrauen, auf musikalische Weise individuell und gesellschaftspolitisch wirksam zu werden;

128 | S. Mahrenholz: Musik und Erkenntnis, S. 48.

129 | U. Bail: »Die verzogene Sehnsucht hinkt an ihren Ort«, S. 136.

130 | S. Mahrenholz: Musik-Verstehen jenseits der Sprache, S. 219.

131 | W. Rihm: Offene Enden, S. 81.

- traditionelle und neue Musik als ein umfassendes Angebot zu musikalischer Praxis anzunehmen – dabei auf Zeitgenossenschaft zu bestehen: Zeitgenossenschaft verstanden als Teilhabe an einem sinnvollen Handeln, einer Praxis;
- mich darauf einzulassen, was sich uns in Musik zeigt – und dabei die Chance wahrzunehmen, so lange wie nur irgend möglich die Ablösung von der Wortsprache zu wagen.