

3. Sprachfindungen

3.1 INTERSUBJEKTIVE SINN Gebungen – SINN ZUSAMMENHÄNGE (ALFRED SCHÜTZ)

Gemeinsam als »Wir«

Das berühmte erste Finale am Ende des zweiten Akts aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*. Opera buffa in vier Akten (KV 492), Nr. 16, beginnend mit der sechsten Szene: Der Graf und die Gräfin allein, zwei Personen. Nach dem Geständnis der Gräfin befiehlt der Graf dem Pagen Cherubino, aus dem Kabinett herauszutreten, damit die Wahrheit ans Licht komme. Als sich die Tür öffnet, tritt Susanna hervor, worüber die Gräfin ebenso erstaunt ist wie der Graf: drei Personen. Nun erscheint Figaro, berichtet, dass die Hochzeitsgäste versammelt seien. Er bedrängt den Grafen, die Einwilligung zur Hochzeit zu geben – vier Personen. Sogleich tritt der Gärtner Antonio auf, empört über die zertretenen Blumen vor dem Fenster: fünf Personen. Endlich eilen Marcellina, Bartolo und Basilio herbei, um den Einspruch gegen die Hochzeit zu erheben. Acht Personen auf der Bühne.

Wie Alfred Schütz es beschreibt, handeln diese unterschiedlichen Personen auf der Bühne »als ein Wir«: »[Mozart] verwendet dieses besondere Mittel der Opernform [die simultane Darstellung], um die intersubjektiven Beziehungen unmittelbar hervortreten zu lassen, in die seine Charaktere verwickelt sind.«¹ Bei aller Verschiedenheit der »Reaktionen auf die gemeinsame Situation«, bei allen »individuellen Charakteristiken« der handelnden Personen »handeln sie gemeinsam, fühlen sie gemeinsam, wollen sie gemeinsam als Gemeinschaft, als ein Wir.« Schütz weiter:

»Das heißt natürlich nicht, daß sie dasselbe mit der gleichen Intensität tun, fühlen oder wollen. Im Gegenteil, Ensembles, wie das im bewunderten ersten Finale des *Figaro*, zeigen deutlich die vielfältigen Gruppierungen im Miteinander und Gegeneinander der

¹ | A. Schütz: Mozart und die Philosophen, S. 172; das folgende Zitat ebd.

Personae dramatis. Aber selbst im Gegeneinander sind sie in einer gemeinsamen inter-subjektiven Situation, in einem *Wir*, einander verbunden.«²

Alfred Schütz (geb. 1899 in Wien, gest. 1959 in New York) bewegte sich als Wissenschaftler »an der Grenze zwischen Philosophie und Soziologie«³; sein erstes großes Werk war »Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt« (1932). »Strukturen der Lebenswelt« (zwei Bände) konnte er nicht mehr vollenden; das Werk wurde von seinem Schüler Thomas Luckmann weitergeführt und vervollständigt. Nach der Veröffentlichung seines ersten Buches begegnete er Edmund Husserl, von dem er in seinem weiteren Leben stark geprägt werden sollte. 1939 emigrierte Schütz in die USA; dort begann er in New York zu lehren, und zwar an der Graduate Faculty der New School for Social Research, wo er ab 1952 eine Professur innehatte. Von großem Einfluss auf Schütz war neben der Forschung Husserls auch diejenige Max Webers.

Für die Diskussion der musikalischen Praxis sind vor allem Schütz' Ausführungen über »geschlossene Sinnbereiche« sowie seine Aufsätze »Gemeinsam musizieren« und »Mozart und die Philosophen« weiterführend. Zudem stehen die Begriffe Sinn, Erfahrung, Handlung, Wirklichkeit, die bei der Erörterung musikalischer Praxis wiederkehren, in Schütz' Schriften in einem Bedeutungskontext, der eine Übertragung auf Beschreibungen musikalischer Praxis erlaubt.

Sinn und Erfahrung

Schütz' Ausgangsfrage ist die Frage nach der »alltäglichen Lebenswelt«:

»Unter alltäglicher Lebenswelt soll jener Wirklichkeitsbereich verstanden werden, den der wache und normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet. Mit schlicht gegeben bezeichnen wir alles, was wir als fraglos erleben, jeden Sachverhalt, der uns bis auf weiteres unproblematisch ist.«⁴

Er bestreitet nicht, dass das »Fraglose in Frage gestellt werden kann«; dennoch gilt für ihn: »In der natürlichen Einstellung finde ich mich immer in einer Welt, die für mich fraglos und selbstverständlich ›wirklich‹ ist.« In dieser Welt gibt es Probleme, die zu lösen sind, hier leben andere Menschen – »mit einem Bewusstsein begabt, das im wesentlichen dem meinen gleich ist. So ist meine

2 | Ebd.; Herv. i.O.

3 | Die kurzen biografischen Notizen an dieser Stelle nach Th. Luckmann: Vorwort, in: A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 11-22.

4 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 25; die folgenden Zitate ebd., S. 26.

Lebenswelt von Anfang an nicht meine Privatwelt, sondern intersubjektiv; die Grundstruktur ihrer Wirklichkeit ist uns gemeinsam.« Von hier aus gelangt Schütz zur Frage nach Intersubjektivität, die er nicht phänomenologisch begründet, sondern von der »natürlichen Einstellung des Alltags« her entwickelt; »Natur« wie auch »Sozial- bzw. Kulturwelt« sind in die »alltägliche Wirklichkeit der Lebenswelt« integriert⁵:

»Da wir auf das phänomenologische Problem der Konstitution der Intersubjektivität hier nicht eingehen können, müssen wir uns mit der Feststellung begnügen, daß ich in der natürlichen Einstellung des Alltags folgendes als fraglos gegeben hinnehme: a) die körperliche Existenz von anderen Menschen; b) daß diese Körper mit einem Bewußtsein ausgestattet sind, das dem meinen prinzipiell ähnlich ist; c) daß die Außenweltdinge in meiner Umwelt und der meiner Mitmenschen für uns die gleichen sind und grundsätzlich die gleiche Bedeutung haben; d) daß ich mit meinen Mitmenschen in Wechselbeziehung und Wechselwirkung treten kann; e) daß ich mich – dies folgt aus den vorangegangenen Annahmen – mit ihnen verständigen kann; f) daß eine gegliederte Sozial- und Kulturwelt als Bezugsrahmen für mich und meinen Mitmenschen historisch vorgegeben ist, und zwar in einer ebenso fraglosen Weise wie die ›Naturwelt‹; g) daß also die Situation, in der ich mich jeweils befinde, nur zu einem geringen Teil eine rein von mir geschaffene ist.«⁶

Wichtig ist Schütz das »Tun« in der Alltagswelt, die von ihm als selbstverständlich und fraglos hingenommene »Lebenswelt« angenommen wird:

»Die Lebenswelt ist der Inbegriff einer Wirklichkeit, die erlebt, erfahren und erlitten wird. Sie ist aber auch eine Wirklichkeit, die im Tun bewältigt wird, und die Wirklichkeit, in welcher – und an welcher – unser Tun scheitert.«⁷

Von hier aus, vom Tun in der Lebenswelt, kommt Schütz zu einer Unterscheidung zwischen Erlebnis, Erfahrung und Handlung, eine Unterscheidung, die eine genauere Bestimmung des Sinnbegriffs und des Begriffs der Wirklichkeit erlaubt. Erlebnisse, denen keine weitere »Aufmerksamkeit« geschenkt wird, »[treten] scheinbar schlicht im Erlebnisablauf [auf]«; aber es gibt andere Erlebnisse, »denen das Ich seine Aufmerksamkeit zuwendet«. »Solche Erlebnisse, in denen sich das Ich sozusagen fest engagiert, wollen wir *Erfahrungen* nennen. Kurz: Erlebnisse heben sich im Bewußtseinsstrom ab; Erfahrungen sind durch Aufmerksamkeit ausgezeichnete Erlebnisse.« Und von der Erfahrung

5 | Ebd., S. 27.

6 | Ebd.; vgl. A. Schütz: *Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft*, S. 361.

7 | A. Schütz/Th. Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt II*, S. 11; die folgenden Zitate ebd., S. 12, 13; Herv. i.O.

her findet Schütz einen Sinnbegriff, der auch musikalische Erfahrung fassen kann:

»Als aktuelle Bewußtseinsvorgänge haben Erfahrungen von sich aus noch keinen eigentlichen Sinn. Den erhalten sie erst in reflexiven, nachträglichen Bewußtseinsleistungen. [...] Erst wenn ich wohlumschriebene Erlebnisse, also Erfahrungen, über ihre Aktualität hinaus reflexiv erfasse, werden sie erinnerungsfähig, auf ihre Konstitution hin befragbar, sinnvoll. Wenn das Ich auf seine eigenen Erfahrungen hinblickt, genauer: zurückblickt, hebt es sie aus der schlichten Aktualität des ursprünglichen Erfahrungsablaufs heraus und setzt sie in einen über diesen Ablauf hinausgehenden Zusammenhang. Dieser weist notwendig über das schlichte Engagement des Ich in seinen Erfahrungen hinaus. Ein solcher Zusammenhang ist ein Sinnzusammenhang; Sinn ist eine im Bewußtsein gestiftete Bezugsgröße, *nicht* eine besondere Erfahrung oder eine der Erfahrung selbst zukommende Eigenschaft. Es geht vielmehr um die Beziehung zwischen einer Erfahrung und etwas anderem. Im einfachsten Fall ist dieses andere eine andere als die aktuelle, so z.B. eine erinnerte Erfahrung.«⁸

Schütz' Erfahrungs begriff ist die Grundlage für seine Erschließung unterschiedlicher Wirklichkeitsbereiche, Schütz spricht auch von »Wirklichkeitsordnungen«⁹, zu denen neben der für ihn vorrangigen der Alltagswelt auch die Wirklichkeit ästhetischer Erfahrung zählt.

Die ausgezeichnete Wirklichkeit

Schütz nennt die »alltägliche Lebenswelt« auch »ausgezeichnete Wirklichkeit«; es ist die Welt des »schlicht Gegebenen«, »fraglos« Hingenommenen.¹⁰ Was heißt »schlicht gegeben«? – »fraglos« hingenommen? Schütz führt diese zunächst fraglose Annahme der Lebenswelt des Alltags auf die allen gemeinsame Körperlichkeit, auf das allen gemeinsame, mit dieser Körperlichkeit verbundene »Bewußtsein«, auf die mit anderen geteilte »Bedeutung« der »Außendinge«, auf die möglichen »Wechselbeziehungen« zwischen den Menschen, auf die Möglichkeit von Verständigung, auf die Funktion einer für alle »gegliederte[n] Sozial- und Kulturwelt« als »Bezugsrahmen« (vergleichbar der Funktion der »Naturwelt« als Rahmen) sowie auf die Einlassung eines jeden auf die nicht persönlich herbeigeführte, sondern eher vorgefundene »Situation«, in der sich alle befinden, zurück.¹¹

8 | Ebd., S. 13; Herv. i.O.

9 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 49.

10 | Ebd., S. 25.

11 | Ebd., S. 27.

»Die Außenwelt des Alltags ist eine ausgezeichnete Wirklichkeit: a) Weil wir immer durch unseren Leib, der selbst ein Gegenstand der Außenwelt ist, an ihr teilnehmen, sogar während wir träumen; b) Weil Gegenstände der Außenwelt die Möglichkeiten unseres freien Handelns einschränken, indem sie Widerstand leisten, der nur durch besondere Anstrengung oder gar nicht überwunden werden kann; c) Weil es der Bereich ist, in den wir uns durch unsere körperlichen Tätigkeiten einschalten können und den wir somit verändern oder umgestalten können; d) Weil wir uns mit unseren Mitmenschen innerhalb dieses Bereichs – und nur da – verständigen [...] können.«¹²

Wenn Schütz von »Gegeben[heiten]« spricht, so heißt das nicht, dass es kein Verstehen, kein Handeln, keine Modifikation des Handelns gibt:

»Die Lebenswelt ist [...] eine Wirklichkeit, die wir durch unsere Handlungen modifizieren und die andererseits unsere Handlungen modifiziert. [...] [Schon] in der natürlichen Einstellung ist mir die Welt zur Auslegung aufgegeben. Ich muss meine Lebenswelt zu jenem Grad verstehen, der nötig ist, um in ihr handeln und auf sie wirken zu können.«¹³

Mannigfaltige Wirklichkeiten

Schütz' Aufsatz »Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten« zeigt nun auf Welten und Wirklichkeiten neben der alltäglichen Lebenswelt. Gleich zu Beginn schlägt er eine Brücke zur Philosophie von William James:

»Wirklichkeit, stellt [James] fest, bedeutet ganz einfach ein Verhältnis zu unserem emotionalen und tätigen Leben. Der Ursprung aller Wirklichkeit ist subjektiv; was immer unser Interesse erweckt und anregt, ist wirklich. Ein Ding als wirklich zu bezeichnen bedeutet, daß dieses Ding in einer bestimmten Beziehung zu uns steht.«¹⁴

Und er zitiert James: »Das Wort ›wirklich‹ ist kurzum ein Sinnhorizont.«¹⁵ Ausgehend von einem solchen Sinn konstituierenden »Sinnhorizont« wird ein Gegenstand oder ein Sachverhalt wirklich durch das Interesse, das ihm entgegengebracht wird.

Schütz veranschaulicht die Fantasiewelt in seinem Aufsatz »Don Quixote und das Problem der Realität«, ausgehend von »verschiedenen Realitätsbereichen, jede [Realität] mit ihrem eigenen speziellen und besonderen Existenzstil, welche [William] James ›Subuniversa‹ nennt«.¹⁶ Vor diesem Hintergrund

12 | A. Schütz: Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft, S. 395.

13 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 28.

14 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 238.

15 | Ebd.; vgl. W. James: The Principles of Psychology II, S. 320.

16 | A. Schütz: Don Quixote, S. 102; das folgende Zitat ebd., S. 103.

untersucht er die Abenteuer des Don Quixote, der sich in eine Ritterwelt hineingeträumt hat: »ein Subuniversum der Wirklichkeit, das mit der ausgezeichneten Wirklichkeit des Alltagslebens unvereinbar ist«. In dieser Wirklichkeitsordnung gerät Don Quixote mit der Wirklichkeit des Alltags ständig in Konflikt. Don Quixote erteilt der Fantasiewelt (und eben nicht der Alltagswelt) den »Wirklichkeitsakzent«¹⁷ oder »Realitätsakzent«¹⁸, sodass die Wirklichkeit der Fantasie die Oberhand gewinnt, was zu den bekannten Verwirrungen führt.

Schütz zieht es vor, statt von »Subuniversa« von »geschlossenen Sinnbereichen (finite provinces of meaning)« (auch: »Sinngebieten«) zu sprechen:

»Einem jeden dieser Bereiche können wir den Wirklichkeitsakzent erteilen. Wir sprechen von Sinnbereichen und nicht von ›sub-universa‹, weil nicht die ontologische Struktur der Gegenstände, sondern der Sinn unserer Erfahrungen die Wirklichkeit konstituiert.«¹⁹

Die Alltagswelt ist die ausgezeichnete Wirklichkeit. Andere »geschlossene Sinnbereiche«: die »verschiedenen Welten der Phantasievorstellungen«, die »Traumwelt«, die »Welt der wissenschaftlichen Theorie«, auch Kunst und Spiel, das Theater, viele Bereiche mehr. Jeder dieser »Sinnbereiche« hat einen eigenen »Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil«, der für sich einheitlich ist, aber nicht so ohne Weiteres auf einen anderen Bereich übertragen werden kann:

»Die Geschlossenheit eines Sinngebietes – der alltäglichen Lebenswelt, der Traumwelt, der Welt der Wissenschaft, der Welt religiöser Erfahrung – beruht auf der Einheitlichkeit des ihm eigenen Erlebnis- bzw. Erkenntnisstils. Einstimmigkeit und Verträglichkeit hinsichtlich dieses Stils sind demnach auf ein gegebenes Sinngebiet beschränkt.«²⁰

Ein Wechsel zwischen einem und einem anderen »Sinnbereich« kann nur im »Sprung« geschehen, wird als »Schock« erfahren:

»[Die] Geschlossenheit bedeutet, daß es an Transformationsregeln fehlt, mit denen man die verschiedenen Sinnbereiche in wechselseitigen Bezug setzen könnte. Der Übergang von einem zum anderen kann nur durch einen ›Sprung‹, wie Kierkegaard es nennt, geleistet werden. Dieser offenbart sich in der subjektiven Erfahrung als ein Schock.«²¹

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

18 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 48.

19 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 264; Herv. i.O.; die Ausführungen zu den genannten Sinnbereichen ebd., S. 169ff., 276ff., 281ff.

20 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 49.

21 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 267.

Ein solcher »Schock« kann sich beim Erwachen einstellen, wenn man aus dem Traum in die Alltagswelt zurückkehrt und dann, nach einem Albtraum etwa, mit Erleichterung feststellt, dass man geträumt hat. Auch der »Sinnbereich« des Witzes kann einladen, für eine gewisse Zeit aus der Alltagswelt in die Wirklichkeit des Witzes und des erlösten Lachens zu fallen, bis, schockhaft, der Alltag sich wieder geltend macht. Peter Berger macht am Beispiel des Witzes klar, wie Grenzen zwischen »Wirklichkeitsbereichen« überschritten werden können. Wenn ein Witz verletzend war und die Person getroffen hat, die dann empört reagiert, macht die Einlassung, es sei doch nur Spaß gewesen, gerade deutlich, dass hier eine Schwelle zur Alltagswelt überschritten wurde. »Der Witz, mit dem man ›zu weit gegangen ist‹, hat eine sehr empfindliche Realität berührt und ist deshalb weit mehr als ›nur‹ ein Witz.«²²

Was sagt vor diesem Hintergrund die Rede aus, eine bestimmte musikalische Ausführung sei schließlich nur Musik?

Exkurs: William James' »sub-universes«

»Any object which remains uncontradicted is *ipso facto* believed and posited as absolute reality.«²³ Auch das geflügelte Pferd im Traum behauptet sich so lange in einer (Traum-)Wirklichkeit, bis ihm nicht widersprochen wird. William James geht von einer Unterscheidung von Räumen aus: Ein Objekt im selben Raum wie andere Realien muss sich der Prüfung stellen, ob es hier seinen Platz finden kann.²⁴ Er unterscheidet Sub-Uniwersen (»sub-universes«), die alle eigene Wirklichkeitsbereiche oder -räume ausmachen sowie eine je eigene Existenzform ermöglichen (»each with its own special and separate style of existence«): die Welt der Sinne, die physikalischen Dinge (mit bestimmten Qualitäten wie Hitze, Farbe etc.) und die Welt der Kräfte (Elektrizität); die Welt der Wissenschaften; die Welt der idealen Beziehungen oder abstrakten Wahrheiten (etwa Mathematik); die Welt der Götzen (»idols of the tribe«), Illusionen und Vorurteile; die verschiedenen übernatürlichen Welten (zu ihnen zählt er den christlichen Himmel und die Hölle, die Hindu-Mythologie, Swedenborgs Welt etc.); die Welt der individuellen Meinung (so vielfältig wie Menschen sind); die Welt der Verrücktheit (»sheer madness«) – seiner Meinung nach in vielen Facetten vertreten.²⁵

James selbst betrachtet diese Liste nicht als abgeschlossen und umfassend. All diese »Welten« sind die vielen Welten (»The Many Worlds«). Davon zu unterscheiden ist die Welt praktischer Belange, James spricht von »the world

22 | P. L. Berger: Erlösendes Lachen, S. 8.

23 | W. James: The Principles of Psychology II, S. 918; Herv. i.O.

24 | Ebd., S. 919.

25 | Ebd., S. 921-922; die folgenden Zitate ebd., S. 924; Herv. i.O.

of ›practical‹ realities. In dieser Welt erwirbt sich ein Ding, ein Gegenstand Wirklichkeits-Qualität durch die Bedeutung für uns, durch das Interesse, das in uns geweckt wird: »[A]n object must not only appear, but it must appear both *interesting* and *important*. The worlds whose objects are neither interesting nor important we treat simply negatively, we brand them as *unreal*.« Was wirklich ist, bestimmen wir durch Interesse, Aufmerksamkeit und Zuwendung:

»[R]eality means simply relation to our emotional and active life. This is the only sense which the word ever has in the mouths of practical men. In this sense, whatever excites and stimulates our interest is *real*; whenever an object so appeals to us that we turn to it, accept it, fill our mind with it, or practically take account of it, so far it is real for us, and we believe it.«²⁶

»Gemeinsam musizieren«

Der Untertitel zu Schütz' Aufsatz »Gemeinsam musizieren« lautet: »Die Studie einer sozialen Beziehung«. Schütz stellt mit diesen Gedanken eine direkte Verbindung zur Alltagswelt her:

»Das Hauptinteresse unserer Analyse richtet sich auf den besonderen Charakter aller sozialen Interaktionen, die sich mit dem Musikprozeß verbinden: Zweifellos sind sie für den Handelnden ebenso wie für den Adressaten sinnvoll, aber diese Sinnstruktur kann nicht in der Begriffssprache ausgedrückt werden; sie gründen sich auf Kommunikation, aber primär nicht auf ein semantisches System, das vom Kommunikator als Ausdrucks- und von seinem Partner als Auslegungsschema verwendet wird.«²⁷

Mit Rekurs auf Max Weber: »Handlungen müssen sich in ihrem Verlauf durch Bezug aufeinander orientieren.«²⁸ Über die (offen gelassene) Frage nach dem Stellenwert von »sozialer Interaktion« und »Kommunikation« kommt Schütz zu seiner Grundannahme, dass sich Kommunikation auf das »Sich-aufeinander-Einstimmen« gründet: »Es ist genau diese wechselseitige Beziehung des Sich-aufeinander-Einstimmens, durch die das ›Ich‹ und das ›Du‹ von beiden, die an der Beziehung teilhaben, als ein ›Wir‹ in lebendiger Gegenwart erlebt werden.«²⁹ Mit der Erwähnung der sinnhaften Handlung, des »Sich-aufeinander-Einstimmens« an einem bestimmten Ort, mit der Verwirklichung einer Beziehung und dem Durchleben einer gemeinsamen Zeit charakterisiert Schütz musikalische Praxis. Etwas später kommt er darauf zu sprechen, dass

26 | Ebd., S. 924; Herv. i.O.

27 | A. Schütz: Gemeinsam musizieren, S. 129.

28 | Ebd., S. 130.

29 | Ebd., S. 132; das folgende Zitat ebd., S. 146.

alle, Ausführende wie Hörer, »miteinander älter« werden, »solange der Musikprozeß dauert«. Das gemeinsame Da-Sein an einem bestimmten Ort und das gemeinsame Durchleben dieser Zeit lassen aus den Beteiligten eine Gemeinschaft werden. Die Verbindung zur Alltagswelt ist nicht die Sprache, sondern die »Wir-Beziehung«, die sowohl die Alltagswelt als auch die musikalische Situation prägt:

»Wir müssen jetzt in Betracht ziehen, daß jenes Phänomen in der Außenwelt, nämlich die Rede des Mitteilenden, während ihres Ablaufs ein gemeinsames Element seiner und meiner lebendigen Gegenwart ist, die somit miteinander gleichzeitig sind. Gleichzeitig nehme ich am Ablauf der Mitteilung des Anderen teil und so wird eine neue Zeitdimension konstituiert. Er und ich, *wir* teilen während der Dauer des Kommunikationsprozesses eine gemeinsame lebendige Gegenwart, nämlich *unsere* lebendige Gegenwart, die uns gestattet zu sagen: ›Wir haben diesen Vorgang gemeinsam erlebt.‹ In der Wir-Beziehung, die hiermit konstituiert wurde, leben wir beide in unserer gegenseitigen lebendigen Gegenwart – er, indem er mich anspricht, und ich, indem ich ihm zuhöre. Wir sind dabei auf jenen Gedanken ausgerichtet, der in und durch den Kommunikationsprozess verwirklicht werden soll. *Wir altern zusammen.*«³⁰

Ein solches »gemeinsames Erleben« verbindet die »Alltagswelt« und die Welt der musikalischen Praxis. Dort, in der Alltagswelt, entsteht die »Wir-Beziehung« vorrangig über die gemeinsam »erlebte« oder durchlebte Rede (oder durch die erlebten Gesten), beim Musizieren durch Klänge, Gesten, Körpereinstellungen, Positionen im Raum, Ortsbestimmungen, Beziehungen der einzelnen Beteiligten zueinander.

»Gemeinsam musizieren«: In einem ersten Schritt erörtert Schütz das »Gewebe sozialer Beziehungen«, in dem sich selbst ein einsamer Musiker bewegt, der für sich eine ihm fremde Komposition studiert: Dass dieser überhaupt in der Lage ist, sich mit diesem bestimmten Musikstück zu befassen, verdankt er unzähligen »Erfahrungen«, die er in seinem individuellen Leben sowie in seiner eigenen singulären »Musikkultur« machen konnte. Musikalisches »Wissen«, so Schütz, ist wie ein jedes »sozial abgeleitet«.³¹ Mit einem Hinweis auf Edmund Husserls Untersuchungen zur »Struktur unserer Erfahrungen« im Allgemeinen verknüpft Schütz an dieser Stelle seine Darlegung zur Situation des ausübenden Musikers fast wie von selbst mit der alltäglichen Lebenswelt.

30 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 252; Herv. i.O.; vgl. A. Schütz: Mozart und die Philosophen, S. 172.

31 | A. Schütz: Gemeinsam musizieren, S. 139; die folgenden Zitate ebd., S. 144, 145, 148.

Eine weitere Analyse widmet Schütz der Beziehung zwischen Ausführenden, Hörern und Komponisten. Eine Brücke sucht er über die »innere Zeit«, bei Henri Bergson »temps durée«, zu finden. Alle Beteiligten durchleben, so Schütz, beim Verfolgen »gegliederter Schritt-für-Schritt-Ereignisse in der inneren Zeit«³² eine »gemeinsame lebendige Gegenwart«.

Hinzu kommt ein Ausgreifen jedes Einzelnen in den äußeren Raum, eine Orientierung an den nicht nur hörbaren, sondern auch sichtbaren Handlungen der anderen Mitspieler, eine, wie Schütz es nennt, »Gesichtsfeldbeziehung«³³.

An dieser Stelle lässt sich erneut ein direkter Bezug zum Handeln in der Alltagswelt herstellen: Auch hier sind nach außen hin sichtbar werdende Körperbewegungen sowohl Ereignisse, die sich, wie ein Steinwurf, chronometrisch messen lassen und der sogenannten objektiven Zeit unterliegen, als auch spontane Äußerungen, die sich auf den Fluss der »inneren Zeit« zurückführen lassen.³⁴

»Den Übergang von unserer *durée* [inneren Zeit] zur räumlichen oder kosmischen Zeit vollziehen wir in und durch unsere Körperbewegungen. Unser Wirken vollzieht sich in beiden Zeitdimensionen. Wir erfahren unser Wirken gleichzeitig als eine Reihe von Ereignissen in der äußeren und in der inneren Zeit: beide Dimensionen werden so in einen einzigen Strom gefaßt, den wir *lebendige Gegenwart (vivid present)* nennen.«³⁵

Potentialität

Über Schütz' Beitrag hinausgehend wäre eine weitere Verbindung zwischen der Alltagswelt und der Welt des »Gemeinsamen Musizierens« zu berücksichtigen, nämlich die Wiederholungsstruktur des Musikmachens. Musikalische Praxis ist auf Wiederholung ausgelegt, auch und gerade ohne eine wie auch immer geartete Perfektion zu erstreben. Die Sinnhaftigkeit der Praxis begründet ihren Ruf nach Wiederholung. Gerade die Wiederholungsstruktur macht Schütz für die Alltagswelt geltend: Er unterscheidet eine bestimmte »Schicht der Wirklichkeit, die das Individuum als Kern seiner Wirklichkeit erfährt«, nämlich »*die Welt in seiner Reichweite*«, eine Welt, die »wesentlich zur Zeitform der Gegenwart gehört«³⁶, von anderen Welten mit anderen Zeithorizonten, nämlich Welten mit »Potentialität«. Die erste, »*die Welt in wiederherstellbarer Reichweite*«, blickt auf die Vergangenheit, die andere, »*die Welt in erlangbarer*

³² | Ebd., S. 144; das folgende Zitat ebd., S. 145.

³³ | Ebd., S. 148.

³⁴ | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 247.

³⁵ | Ebd., Herv. i.O.

³⁶ | Ebd., S. 257; Herv. i.O.

Reichweite«, auf die Zukunft.³⁷ Durch die »Idealisierungen des ›und so weiter und des ›Ich kann immer wieder‹«³⁸ werden diese Welten erreichbar.³⁹

Solche »Idealisierungen« sind aber auch der musikalischen Praxis eingeschrieben, die damit lebensweltliche Züge gewinnt und sich ihrer Potentialität bewusst wird. Vor allem, wenn die musikalische Praxis die ausschließliche Bindung an den Musik-Kunst-Charakter lockert und sich einer Lebenspraxis annähert (eine »Lebensform« wird), wird ihre Wiederholungsstruktur ein Tun mit bestimmten Zeithorizonten.

»Das wichtigste Beispiel dieser zweiten Potentialitätszone [auf die Zukunft gerichtet, also der ›Welt in erlangbarer Reichweite‹] ist die Welt in der gegenwärtigen Reichweite meines Zeitgenossen. So deckt sich z.B. sein Handhabungsbereich nicht – oder zumindest nicht ganz – mit dem meinigen, weil jener nur für ihn ein Handhabungsbereich im Modus des *hic*, für mich aber ein Handhabungsbereich im Modus des *illic* ist. Trotzdem ist er aber mein erreichbarer Handhabungsbereich, der mein tatsächlicher Handhabungsbereich wäre, wenn ich mich an Stelle meines Mitmenschen befinden würde, was ja auch durch entsprechende Ortsveränderungen eintreten kann.«⁴⁰

Eine Handlung, die für mich gegenwärtig nicht möglich ist, einem anderen Beteiligten aber schon, kann für mich dennoch möglich werden, wenn ich die Stelle des anderen einnehmen würde (oder der andere diese Handlung für mich ausführt). Ein wichtiger Aspekt für die musikalische Praxis.

Appräsentation

Appräsentation bedeutet »Mit-Vergegenwärtigung«:

»Anzeichen, Merkzeichen, Zeichen und Symbole ermitteln Nachrichten über die Grenzen der unmittelbaren Erfahrung hinweg, indem sie alles, was für die jeweils gegenwärtige Erfahrung thematisch, interpretativ und motivationsmäßig relevant ist, jedoch den Kern der Erfahrung in irgendeiner Weise überschreitet, in der Erfahrung mit-vergegenwärtigen. [...] Zeichen, obwohl wesentlich ›Nachrichtenüberbringer‹, helfen – in der wechselseitigen Verständigung mit anderen Menschen – auch im Überschreiten der Grenze zu ihnen; Symbole, obwohl wesentlich Verkörperungen einer anderen Wirklichkeit in der alltäglichen, können in Verbindung mit bestimmten (nämlich ritualisierten) Handlungen

37 | Ebd., S. 257f.; Herv. i.O.; vgl. A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 63ff.

38 | Ebd., S. 258.

39 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 63-69.

40 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 258f.; Herv. i.O.

gen im Überschreiten der Grenzen zu anderen Wirklichkeiten, einschließlich der letzten Grenze, in Anspruch genommen werden.«⁴¹

»Grenzen der Erfahrung« können überschritten werden: durch Mit-Vergegenwärtigung, Appräsentation. Überschreitungen von Grenzen nennt Schütz »Transzendenzen« – und unterscheidet »kleine«, »mittlere« und »große« Transzendenzen. »Die ›kleinen‹ Transzendenzen der Alltagswirklichkeit werden typisch als ein Außer-Reichweite-Sein von Erfahrungsgegenständen erlebt, die einmal in Reichweite gewesen sind.«⁴² Die »kleine« Transzendenz gehört der Alltagswirklichkeit an. Ein Beispiel, das Schütz anführt: ein vergessenes Buch, das zu Hause auf dem Tisch liegengeblieben ist. Man weiß, dass man es jederzeit wieder in Reichweite bringen kann, dass die Erfahrung sich neu aktivieren lässt. Mit dem Ort, an dem das Buch vergessen liegenblieb, verändern sich die »Chancen der Wiederherstellbarkeit«.⁴³ »Mittlere« Transzendenzen ergeben sich in der Begegnung: Mit dem »Körper« eines anderen Mitmenschen ist zugleich auch »ein Innen« dieses anderen »mit-gegenwärtig«, das sich aber meiner unmittelbaren Erfahrung entzieht: »In dem Wahrnehmungskern der Erfahrung ist mir der Andere von außen gegeben, aber eben nicht als ein bloßes Außen; in der vollen Erfahrung ist mir sein Innen mit-gegeben. Das andere, dessen Körper ich wahrnehme, ist in der Erfahrung von vornherein meinesgleichen.«⁴⁴ Die Mit-Vergegenwärtigung beruht auf der Erfahrung »Meinesgleichen«, es geschieht, so Schütz, eine »Sinnübertragung«: »[E]inem Außen wird ein Innen zugesprochen.«⁴⁵ Diese Gegenwart des Mitmenschen, des Mitspielers auf derselben Bühne, rückt den Aspekt der Appräsentation mit ins Zentrum der Diskussion über musikalische Praxis:

»Es ist [der] Körper [des anderen] in lebendiger Gegenwart, der mir sein Fühlen, Wollen und Denken ›unmittelbar‹ vermittelt. Der Mitmensch verkörpert sich in meiner Gegenwart. Dieser Umstand, seine Gegenwart für mich und meine Gegenwart für ihn, die ich an meiner Erfahrung von ihm ablese, gibt uns die Berechtigung, von unmittelbaren Erfahrungen eines Mitmenschen in der Wir-Beziehung zu sprechen.«⁴⁶

Die »großen« Transzendenzen sind Überschreitungen der Grenzen der Alltagswelt in »andere Wirklichkeiten« hinein: durch »Abkehr vom Alltag in Schlaf und Traum«, in »Halbwachheit und Tagtraum«, in »Ekstasen«, in »Kri-

41 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt II, S. 178f.; Herv. i.O.

42 | Ebd., S. 149.

43 | Ebd., S. 151.

44 | Ebd., S. 153.

45 | Ebd., S. 155.

46 | Ebd., S. 156.

sen und Tod«.⁴⁷ Die Appräsentation, die Mit-Vergegenwärtigung also, ermöglicht es, Grenzen innerhalb eines Sinnbereichs zu transzendieren oder auch Sinnbereiche miteinander in Beziehung zu bringen.

Lebenswelt und musikalische Praxis: eine erste Diskussion der Schwelle

Schütz besteht demnach auf Trennung der Sinnbereiche. Seiner Darstellung ist der Rat zu entnehmen, bei allen Arten von Verweisungen die Grenzen der »geschlossenen Sinnbereiche« zu respektieren. Es gibt zwar Brückenschläge zwischen Sinnbereichen sowie schockhaften oder sprunghaften Wechseln⁴⁸ beim Übergang von einem Wirklichkeitsbereich in einen anderen – etwa durch einen Knall, der einen aus der Betrachtung eines Bildes herausreißt. Dennoch bleibt die »Geschlossenheit« der Sinnbereiche erhalten; vor dem Hintergrund dieser Geschlossenheit lassen sich Brückenschläge, Wechsel und Transparenzen überhaupt erst denken und darstellen.

Aufschlussreich sind die Parallelen zwischen dem geschlossenen Sinnbereich musikalischer Praxis und der Alltagswelt. Hier ein kurzer Rückblick auf Schütz' Mozart-Studie und seinen Aufsatz »Gemeinsam musizieren. Die Studie einer sozialen Beziehung«. Als verbindende Elemente zwischen der hier geschilderten musikalischen Praxis und der »ausgezeichneten Wirklichkeit« des Alltags sind zu nennen:

- die Orientierung am Tun der Beteiligten;
- die Sinngebung;
- das Werden eines »Wir«;
- das gemeinsame Durchlaufen eines (Alterungs-)Prozesses;
- die soziale Struktur von Erfahrungen;
- die soziale Ableitung von (musikalischem) »Wissen«;
- die Teilhabe an einer gemeinsamen Gegenwart;
- die Orientierung an Handlungen des Anderen (»Gesichtsfeldbeziehung«);
- Intersubjektivität.

Über diese Studien hinaus sind weitere Parallelen auszumachen, die musikalische Praxis und Alltagswelt miteinander verbinden.

- a. Wiederholungsstrukturen sind sowohl für den Alltag als auch in musikalischer Praxis bestimmend – wie auch die mit der Wiederholungsstruktur verbundene »Potentialität«. Durch die »Idealisierungen des ›und so weiter

47 | Ebd., S. 161ff.

48 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 267.

- und des ›Ich kann immer wieder‹⁴⁹ werden die Welt in ›erlangbarer Reichweite‹ und diejenige in ›wiederherstellbarer Reichweite‹ erreichbar.⁵⁰
- b. Weiterführend auch die Bestimmung des »Sinnhorizonts«: Ausgehend von einem solchen »Sinnhorizont«, der Wirklichkeit – oder besser gesagt: eine ganz bestimmte Wirklichkeit unter mehreren – konstituiert, wird es deutlich, warum beispielsweise die Ausführung einer Sonate Wirklichkeit werden kann. Die Sonate wird wirklich, sobald sie Aufmerksamkeit auf sich zieht: Wenn man sich mit ihr beschäftigt, wenn sie geübt, gespielt, vorgelesen, also ausgeführt wird.
 - c. Schließlich greift die Alltagswelt auf den Sinnbereich musikalischer Praxis über, sobald der Leib in Erscheinung tritt: Über den Leib sind wir immer mit der »Außenwelt des Alltags« verbunden, selbst, so Schütz, wenn wir »träumen«.⁵¹ Über die Leiblichkeit der Beteiligten wird zugleich eine »Appräsentation«, eine Mit-Vergegenwärtigung des »Inneren«, möglich.

3.2 VERKÖRPERUNGEN (SIMONE MAHRENHOLZ)

Musik und Welt: Bezugnahmen »via Hören«

Wir finden eine ganze Reihe von Wörtern für das, was da jetzt passiert: Das semantische Feld kann groß sein. Und schon treten Zweifel an der Tragfähigkeit solcher und ähnlicher Sprachfindungen auf. Erst recht, wenn es darum gehen soll, Erfahrungen von Sinn oder von Beziehungen in Worte zu fassen.

»Musik mit Worten beschreiben heißt immer, so etwas wie eine Wunde schlagen, eine Kluft bilden. Dies röhrt her aus einem Verlust, einem Verletzen: aus jenem Riß, der mit dem Über-Setzen zwischen einem vorweisenden und einem verweisenden Symbolsystem einhergeht, zwischen einem, das zeigt, und einem, das spricht. Jede Verbindung zwischen dieser Klangstruktur und diesem beschreibenden Wort ist fragil, alternative-haltig [...]. In dem Moment, wo wir in musikalischen Strukturen auch einen Welt- und Selbstbezug ausmachen – so abstrakt der im Fall der ›absoluten‹ Musik auch sein mag – entstehen Fragen, die sich um das Verhältnis von Musik und Wort drehen bzw. um das Phänomen des metaphorisch-übertragenden Denkens.«⁵²

49 | Ebd., S. 258.

50 | Vgl. A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 63-69.

51 | A. Schütz: Symbol, Wirklichkeit und Gesellschaft, S. 395.

52 | S. Mahrenholz: Musik-Verstehen jenseits der Sprache, S. 219; Herv. i.O.

Simone Mahrenholz setzt an diesem Punkt ihrer Sprachfindung an, versucht, sich dem Anspruch zu stellen, das »Hinausweisen«⁵³ (Lachenmann) von Musik auf Welt und Wirklichkeit und, umgekehrt, die Auswirkung der Lebenswelt auf Musik über Sprache, aber nicht nur über Sprache, einzukreisen – mittels der Metapher. Sie beschreibt in Anknüpfung an die Symboltheorie Nelson Goodmans⁵⁴ das »Phänomen des metaphorisch-übertragenden Denkens«.⁵⁵ »[Ein] Verstehen von Musik [kann] gerade im Verstehen *durch* Musik bestehen, ohne involvierte Begriffe: ein Realisieren, Auffassen innerer oder äußerer Welt, Wirklichkeit, Möglichkeit.« So spricht sie eine Wechselwirkung zwischen musikalischer Wirklichkeit und Lebenswelt an:

»Damit ist Lachenmanns Position reformuliert, daß musikalische Strukturen ›hinausweisen‹ nicht nur auf potentiell andere musikalische Strukturen, sondern auf Außer-musikalisches – auf Welt, auf Selbst, auf *Wirklichkeit* (im Werk und/oder der Welt) oder *Möglichkeit* (in der Welt oder im Selbst). [...] So kann ein neues Wahrnehmungsvokabular, das Musik bereitstellt, neue Erfahrungsweisen der Welt mit sich bringen.«⁵⁶

Dabei verweist sie auch auf George Steiner, der diesen Zugewinn an Erfahrung so beschrieben hat:

»Die Straßen unserer Städte *sind* nach Balzac und Dickens andere geworden. Sommernächte, vor allem gen Süden hin, haben sich mit van Gogh gewandelt. Es ist faszinierend, wie aleatorische und elektronische Musik vielen der städtischen, technischen ›Geräusche‹, die uns umgeben, einen neuen formalen Charakter und neue ›Hörbarkeit‹ verleiht.«⁵⁷

Mahrenholz widmet sich im Anschluss an Goodmans Symboltheorie, welche sich auf Malerei und musikalische Notationsformen konzentriert, vorrangig der Aufführung, der klanglichen Erscheinung von Musik. Sie kritisiert die einseitige Betrachtung der Notation und tritt für eine stärkere Berücksichtigung des Klingenden ein: Dem Prozesscharakter des musikalischen Geschehens sei durch eine Analyse der Partitur allein nicht gerecht zu werden.⁵⁸ Dabei spricht

53 | H. Lachenmann: Vier Grundbestimmungen des Musikhörens, S. 62; H. Lachenmann: Nono, Webern, Mozart, Boulez, S. 278.

54 | Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company 1968.

55 | S. Mahrenholz: *Musik-Verstehen*, S. 219; das folgende Zitat ebd., S. 220; Herv. i.O.

56 | Ebd., S. 226; Herv. i.O.

57 | G. Steiner: Von realer Gegenwart, S. 217; Herv. i.O.; vgl. S. Mahrenholz: *Musik-Verstehen*, S. 226f.

58 | S. Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis*, S. 5.

sie allerdings, sieht man von Beiträgen zur Leiblichkeit des Komponierens⁵⁹ (und Ausführens) ab, nicht explizit die musikalische Praxis des Ausführens an, sondern orientiert sich am Hören bzw. am Hörer: Das Berührt-Werden geschieht »via Hören«⁶⁰. Hören von Musik ist auf die Ausführung angewiesen, auch ein auf Tonträger gebanntes Musikstück musste zuvor ausgeführt werden. So kommt Mahrenholz wiederholt auf die Notwendigkeit der Aufführung zu sprechen – nähert sich dabei aber nicht dem konkreten Tun der Ausführenden. Die Distanz von einer ausschließlichen Orientierung am musikalischen Schriftbild ist ihr wichtig: »Es geht [...] im musikalischen Ausdruck nicht um das, was die *Partitur* ausdrückt – ihre Funktion liegt nicht im Expressiven, sie ist zum Denotieren konstruiert – sondern um dasjenige, was die partiturkompatiblen *Aufführungen* ausdrücken«.⁶¹

Mahrenholz' Ansatz weitet den Blick auf die musikalische Praxis, obwohl eine solche Akzentuierung nicht vordergründig in ihrem Forschungsinteresse liegt. Er stellt ein Vokabular bereit und hilft bei der Sprachfindung, wenn es gilt, auch musikalische Praxis zu beschreiben. Er ermöglicht größere Genauigkeit der eigenen Rede, vor allem bei der Unterscheidung von metaphorischen und buchstäblichen Eigenschaften. Vor allem die Unterscheidung von »Sagen« und »Zeigen«⁶² (resp. Verkörpern) führt die Diskussion der Frage weiter, was musikalische Praxis sein kann.

Exemplifikation

Mahrenholz bringt das Dilemma zur Sprache, dass einerseits eine Beschreibung musikalischer Strukturen mit musikwissenschaftlich präzisen Terminen in der bloßen (buchstäblichen) Beschreibung stecken bleibt, dass aber andererseits, beim »Übergang«⁶³ in eine an Metaphern reiche Sprache, die Frage nach dem »Sinn« der Analyse dem Vorwurf der Beliebigkeit und Subjektivität begegnet. Eine andere Rede als bloße »Beschreibung« struktureller Details sei »ebenso nötig wie schwierig«. Schwierig aufgrund des latenten Vorwurfs mangelnder Objektivität, nötig, »weil ohne eine solche sinnhafte Verbalisierung die phänomenologische (zuweilen auch ›hermeneutisch‹ genannte) Dimension des Gehörten nicht erfaßt scheint – nicht dasjenige, was wir als die musikalische *Bedeutung*, *Bedeutsamkeit* ansehen.«

59 | Vgl. S. Mahrenholz: Der Körper des Komponisten.

60 | S. Mahrenholz: Musik und Erkenntnis, S. 169; Herv. i.O.

61 | Ebd., S. 83f.; Herv. i.O.

62 | Vgl. S. Mahrenholz: Der Körper des Komponisten, S. 31.

63 | S. Mahrenholz: Musik-Verstehen, S. 221; die folgenden Zitate ebd.; Herv. i.O.

Mahrenholz' Entwurf unterscheidet sich zunächst von demjenigen Goodmans, als sie sich auf Musik »als klangliches Phänomen«⁶⁴ bezieht. Ein Grund für die Anknüpfung an Goodmans Theorie ist für sie dessen »Neuerung, die seine *Erweiterung des Konzepts der Bezugnahme* (reference) um die *Exemplifikation* bedeutet.« Zu unterscheiden seien zwei unterschiedliche Weisen der Bezugnahme: Denotation und Exemplifikation. Denotation: Eine Beziehung zwischen einem Zeichen und einem Bezugsobjekt wird hergestellt: »*Denotation* ist Bezugnahme im Sinne des Stehens-für, des Bezeichnens, auf etwas Zutreffens. Sie ist eine zweistellige semantische Relation zwischen einem Zeichen und demjenigen, worauf es sich bezieht«.⁶⁵ Formen der Denotation sind »*Beschreibung* (description)« und »*Darstellung* (representation)«. In der gegenständlichen Malerei sei Denotation die geläufige Art der Bezugnahme, in der Musik allerdings nur in Sonderfällen möglich: beim »musikalischen Zitat«, bei »Leitmotivik«, in der »Programmusik«.⁶⁶

Im Hinblick auf die sogenannte absolute Musik komme man, so Mahrenholz, mit Denotation als alleiniger Form der Bezugnahme nicht aus. Eben an dieser Stelle hilft ihr Goodmans Erweiterung der Bezugnahme-Möglichkeiten um die Exemplifikation weiter, Mahrenholz bezeichnet Goodmans »Konzeption der Exemplifikation [als] eine weitreichende Lösung von auffällender Eleganz und Einfachheit« und führt aus:

»Ist die Denotation ein Verweis vom Symbolgefüge aus auf anderes – auf Menschen, Gegenstände, Ereignisse – so nimmt die Exemplifikation Bezug auf Züge des Symbolgefüges selber. Ein Kunstwerk (und potentiell jedes andere symbolisierende Objekt) zeigt vor, stellt aus, referiert buchstäblich auf *Eigenschaften seiner selbst*: auf interne Strukturen und Relationen, auf Farben, Formen, Klangeigenschaften – und metaphorisch zudem auf eine Fülle von Eigenschaften, die das eigene Medium transzendieren, einschließlich des Bereichs menschlicher Gefühle und Emotionen.«⁶⁷

Zur Bezeichnung dieser »Eigenschaften« übernimmt sie von Goodman den Begriff »Label«.⁶⁸ Es sind diese Labels (Eigenschaften), die exemplifiziert werden. Was genau kann in Musik ein Label sein?

»Eine Musikpassage kann ihren speziellen Rhythmus exemplifizieren, ihre Instrumentierung bzw. Klangfarbe, ihre Architektur, Aspekte von Harmoniegebung, Melodie und

64 | S. Mahrenholz: Musik und Erkenntnis, S. 5; das folgende Zitat ebd., S. 6; Herv. i.O.

65 | Ebd., S. 40; das folgende Zitat ebd., S. 41; Herv. i.O.

66 | Ebd., S. 41f.

67 | Ebd., S. 49; Herv. i.O.

68 | In der deutschen Übersetzung von »Languages of Art«, »Sprachen der Kunst«, ist von »Eigenschaften« die Rede.

vieles mehr. Sie ist für diese Eigenschaften ein *sample*, ein Muster. Und diese exemplifizierten Eigenschaften heißen in Goodmans Terminologie *label*, übersetzbart mit Etiketten (unter die etwas fällt).«⁶⁹

Es ist ein Unterschied, ob ein Musikstück bestimmte Eigenschaften nur besitzt oder sie ausstellt. Mahrenholz greift auf Goodmans Beispiel der Stoffprobe zurück, die als »Probe«, »Muster«, »Exemplar« oder »sample« fungieren kann: Abhängig vom jeweiligen Kontext besitzt dieses Muster verschiedene Eigenschaften (beispielsweise einen Geruch, eine bestimmte Größe), die aber nicht exemplifiziert werden, wenn sie in diesem Kontext nicht gezeigt werden sollen. Die Eigenschaften, die gezeigt werden, könnten abhängig vom Kontext Farbe oder Stoffart sein. Was ein Label ist und was nicht, ist also nicht generell zu bestimmen, ist vielmehr abhängig von der Art der Bezugnahme und vom Kontext.⁷⁰ Mit Bezug auf die Aufführungssituation von Musik formuliert: »Die musikalische Aufführung exemplifiziert buchstäblich diejenigen Eigenschaften, die sie a) als klangliches Symbol besitzt und auf die sie sich b) in einem ästhetischen Kontext bezieht.«⁷¹ Label sind nicht nur sprachlicher oder musikalischer Art (wie harmonische Wendungen, Rhythmen etc.): Der Charakter des »Unaussprechlichen«⁷² hafte dem Exemplifizierten vielmehr deshalb an, weil Label »einer Fülle anderer dichter und voller Sphären, einschließlich dem [Bereich] der Gefühle« entstammen könnten und weil die »Dichte und Fülle« der Label niemals gänzlich erschlossen werden könnten.⁷³

Exkurs: Der Sprung in die Metapher vor dem Hintergrund der Theorie Nelson Goodmans

Goodman veranschaulicht Exemplifikation so:

»Nehmen wir die Kollektion kleiner Stoffmuster eines Schneiders. Diese funktionieren als Proben, als Symbole, die bestimmte Eigenschaften exemplifizieren. Aber ein Stoffmuster exemplifiziert nicht alle seine Eigenschaften; es ist eine Probe der Farbe, der Webart, der Textur und des Musters, aber nicht der Größe, der Form, des absoluten Gewichts oder des Wertes. Es exemplifiziert nicht einmal alle die Eigenschaften – etwa die, an einem Dienstag fertiggestellt worden zu sein –, die es mit dem gegebenen Ballen oder der Bahn des Materials teilt. Exemplifikation ist Besitz plus Bezugnahme. [...]»

69 | S. Mahrenholz: Musik-Verstehen, S. 224; Herv. i.O.

70 | S. Mahrenholz: Musik und Erkenntnis, S. 49.

71 | Ebd., S. 64.

72 | Mahrenholz, ebd., S. 53, spricht auch von der »tendenzielle[n] ›Ineffabilität des Exemplifizierten«.

73 | Ebd.

Das Stoffmuster exemplifiziert nur die Eigenschaften, die es hat und auf die es zugleich Bezug nimmt.“⁷⁴

Von der Exemplifikation her lässt sich verstehen, was »Ausdruck« ist, wie »Ausdruck« zustande kommt. Ausdruck ist, so Goodman, eine besondere Art der Exemplifikation, nämlich die »metaphorische« Exemplifikation, die sich von der »buchstäblichen« unterscheidet; diese »buchstäbliche« weist nämlich rein materiale Eigenschaften vor. Bei der »metaphorischen« Exemplifikation hingegen findet ein Sprung in eine andere Referenzebene statt, Goodman wählt als Beispiel ein graues, düsteres Bild: Ein Bild »in düsteren Grautönen [...] mit Bäumen und Klippen am Meer, das tiefe Traurigkeit ausdrückt« – so die Beschreibung – kann selbst nicht traurig sein, wohl aber die besagten Grauschattierungen aufweisen.⁷⁵ Es ist im buchstäblichen Sinne grau, doch stellt sich die Frage:

»[I]st es auch in derselben Weise traurig, in der es grau ist? Ein bemerkenswerter Unterschied besteht darin: Da strenggenommen nur empfindende Wesen oder Ereignisse traurig sein können, ist ein Bild nur im übertragenen Sinne traurig. Ein Bild besitzt eine graue Farbe buchstäblich und gehört wirklich zur Klasse der grauen Dinge; aber nur metaphorisch besitzt es Traurigkeit oder gehört es zur Klasse der Dinge, die sich traurig fühlen.«⁷⁶

Analog zu Goodmans Beispiel der Stoffprobe wählt Mahrenholz eines aus der Musik: Chopins *Etüde* für Klavier op. 25, Nr. 7 – »eine Passage in cis-moll mit langsamem, gleichmäßigen Achtelnoten in der Mittelstimme, über und unter denen sich jeweils eine Melodie in engen, zunächst abfallenden Tonabständen entwickelt.«⁷⁷ Wichtig ist Mahrenholz, dass die Expression von der Emotion getrennt wird: »Wir charakterisieren diese Musik als traurig – genauer: wir verleihen ihr ein nonverbales Label, das in etwa koextensiv ist mit ›traurig‹ – und zwar unabhängig davon, ob die Musik das Gefühl in uns hervorruft [...] oder ob wir es gleichsam an der Musik wahrnehmen.« Die harmonischen, rhythmischen und melodischen Eigenschaften besitzt die Passage buchstäblich und sie verweist auch darauf; der Sprung in die Ebene der Metapher vollzieht sich mit der Zuschreibung des Labels »traurig«.

74 | N. Goodman: Sprachen der Kunst, S. 59f.

75 | Ebd., S. 57.

76 | Ebd., S. 57f.

77 | S. Mahrenholz: Musik und Erkenntnis, S. 85; das folgende Zitat ebd., S. 86.

Hinausweisung

Diese Studie kann – und diesbezüglich führt sie die Diskussion auch der musikalischen Praxis weiter, wenngleich dies nicht ausdrücklich ihr Thema ist – die Schwelle zwischen Musik und Außermusikalischem transparent werden lassen. Um noch einmal auf Chopins *Etüde cis-moll* als Beispiel zurückzukommen:

»Wir erfahren in dem einen Akt der Denotierung einer Musikpassage durch das Label ‚traurig‘ nicht nur etwas über diese Musik, sondern komplementär etwas über das Label ‚traurig‘. Wir erfahren, genauer, sogar weit mehr über ‚traurig‘ (und potentiell über uns und die Welt) als über die Musik. Denn während das relativ unspezifische Label ‚traurig‘ die Musik u.a. denotiert, *weil* es so unspezifisch ist, so ist es die im Gegensatz dazu äußerst nuancierte, differenziert symbolisierende Musik, die darin umgekehrt das Label ‚traurig‘ charakterisiert und ihm in diesem *Passen* höchst spezifische Konturen verleiht.«⁷⁸

Musik und Außermusikalisches nehmen aufeinander Einfluss; diese Beeinflussungen ereignen sich nicht einseitig, sondern wechselseitig, es kommt zu einer Art Fluktuation. Unter Hinweis auf Lachenmann ist Mahrenholz der Begriff des »Hinausweisens« wichtig; Musik ist geeignet, »Wirklichkeiten und Möglichkeiten« außerhalb ihrer selbst zu »erschließen« und zugleich auf diese zu »verweisen«, auf diese »Bezug zu nehmen«:

»Hinausweisen auf Strukturen, auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten um uns und in uns selbst: Diese Sicht enthält für unseren Zusammenhang vor allem zweierlei: erstens etwas, das man die *erkenntnistheoretische* Dimension nennen könnte – Musik erschließt etwas an Wirklichkeiten und Möglichkeiten jener Seinsbereiche, denen wir selbst angehören; zweitens eine Präzisierung dessen: Musik verweist auf etwas jenseits ihrer selbst, genauer, auf etwas um sie herum, etwas, dessen *Bestandteil sie ist*. Musik nimmt Bezug.«⁷⁹

Der Transfer zwischen Musik und Außermusikalischem gelingt Mahrenholz über das Hören. Die klingende Erscheinung steht im Mittelpunkt der Betrachtung, nicht das Notierte. Doch dabei erfährt das Hören eines Zuhörers die Akzentsetzung, nicht das Tun eines Ausführenden. Ihre Thesen umreißen den Prozess der »Hinausweisung« als eine Übertragungsleistung des Hörers.

Die erste These: »Musik weist beim Hören über ihre buchstäblich besessenen Strukturen hinaus, zugleich liegt dieses Hinausweisen *in* ihren Struk-

78 | Ebd., S. 88; Herv. i.O.

79 | S. Mahrenholz: *Musik-Verstehen*, S. 220f.; Herv. i.O.

turen. Musik verstehen heißt unter anderem, ihre Strukturen anderswo wiederzuerkennen oder auf anderes zu übertragen.«⁸⁰ Dies meint erstens das »Wiedererkennen« von »Labels« im innermusikalischen Bereich (eines Werks beispielsweise), zweitens ein Wiedererkennen von einem Werk in einem anderen (beispielsweise einer anderen Epoche), drittens eine Bezugnahme von musikalischen Strukturen zu Außermusikalischem (Bewegung, Bild, Architektur etc.). Mit der zweiten These erläutert Mahrenholz die Möglichkeit non-verbaler metaphorischer Übertragung: Für die Übertragung generell mache es keinen Unterschied, ob ein bestimmter Ausdruck durch ein Wort oder etwa durch ein Bild mit einer bestimmten Farbtönung bestimmt werde: »Das Verstehen von Musik, sofern es auch im Erkennen und Wiederfinden musikalischer Strukturen in Außermusikalischem besteht, ist ein Akt metaphorischer Übertragung. Dieser muß nicht notwendig in Sprache stattfinden.«⁸¹ Die dritte These schließlich verdeutlicht die Wechselseitigkeit des Übertragungsprozesses, zugleich auch das Verwandlungspotential, das der metaphorischen Übertragung innewohnen kann. Die metaphorische Übertragung von Musik auf Außermusikalisches verändert dieses Außermusikalische, was wiederum Auswirkungen auf die Musik hat:

»Der Akt metaphorischer Übertragung auf Anderes, der mit dem ästhetischen und verstehtenden Erleben von Musik einhergeht, bedeutet eine Umstrukturierung dieses Anderen. Musikalische Strukturen werden analog zu nonverbalen Prädikaten auf anderes projiziert. Sie re-organisieren dieses andere – und dieses andere re-organisiert potentiell umgekehrt auch wieder die Musik. Das Verstehen/Erleben von Musik fällt damit partiell zusammen mit dem Verstehen/Erleben *durch* Musik.«⁸²

Die Kraft der Sprache

Mahrenholz lehnt den Verzicht auf Sprache, Rede, verbale Beschreibung ab: Wenngleich jedes Wort durch ein anderes, ebenso passendes zu ersetzen ist, so ist für sie doch über die Metapher die Möglichkeit einer Übertragung gegeben. Metaphorisches Sprechen bleibt für sie notwendig, damit die Rede über Musik sich nicht in einer bloßen Aufzählung von Strukturmerkmalen erschöpft. An dieser Stelle ein Beispiel der sprachlichen Annäherung an Franz Schuberts *Sonate* op. posth. c-moll, D 958 (1828), Takt 117-159 (Durchführung):

»Das allmähliche Verschwinden des Zeitmetrums, die Orientierung hin in eine nicht-artikulierte, entdifferenzierte Tiefe und zugleich entlegene Höhe lässt sich so etwa mit der

80 | Ebd., S. 221; Herv. i.O.

81 | Ebd., S. 223.

82 | Ebd.; Herv. i.O.

Bedrohung und dem gleichzeitigen Sog des Todes in Verbindung bringen: der allmählichen Auflösung ›objektiver‹ Zeitlichkeit ineins mit der Zeitlichkeit des Selbst. Damit macht dieses Zeitlabel eine Erfahrung von Welt und Selbst zugänglich(er), die über das Innermusikalische hinausgehend kognitiv wirksam ist. Artikuliert wird die Empfindung einer Situation, die für Jeden jederzeit Realität hat und die zugleich kaum bewußtseinsfähig ist [Anmerkung Mahrenholz: »Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht.« Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 6.4311«]: der notwendig kommende Tod bzw. das kommende Sterben samt der Möglichkeit des Einnehmens einer Haltung dazu. Natürlich muß die Passage keineswegs mit ›Tod‹ in Verbindung gebracht werden, ganz andere Sinnbereiche sind mit demselben musikalischen Material zu erschließen möglich.«⁸³

Wäre eine Beschreibung musikalischer Praxis über die Metapher eine prozesshafte »Annäherung«⁸⁴ an das, »was sich zeigt« – im Prozess der Ausführung? Anders gefragt: Lässt sich metaphorisch sagen, was jemand tut, der die besagte Stelle aus der Sonate Schuberts ausführt?

Ich erfahre beim Spielen, dass und wie das Thema in weite Ferne rückt, ich spiele einige Töne des Themas gar nicht mehr; sie fehlen, Phrasen werden zusammengezogen. Ich spüre, dass und wie ich in verschiedenen Registern des Klaviers (mit beiden Händen an unterschiedlichen Stellen) spiele, ein Zusammenhang geht mir verloren. Ich mache mit der linken Hand etwas anderes als mit der rechten, habe verschiedene Schichten gleichzeitig zu bewältigen. Es entsteht in meinem Körper eine Art »floating«⁸⁵, das Almut Rößler mit Blick auf Olivier Messiaens »valeurs irrationnelles« folgendermaßen beschreibt: »Man begibt sich [...] als Spieler in ein stark dialektisches Spannungsfeld: selbst die aufeinander geschichteten Zeitabfolgen, die ich genau wiederzugeben vermag, produzieren in ihrer Komplexität den Eindruck einer irrationalen Zeitaufgliederung, eines Schwebens im Zeitraum«.⁸⁶ Die besagte Stelle aus der Schubert-Sonate versetzt mich als Spieler in Orientierungslosigkeit, mir rutscht der Boden unter den Füßen weg. Wie kann man das spielen? Man wird es vielleicht zunächst fast mechanisch, vielleicht auch beide Hände einzeln, üben, bis die Bewegungsabläufe im Kopf und im Körper sind, sodass das Spiel losgelassen werden kann. Spielen wird ein Lassen, ein Loslassen, Verlust von Kontrolle. Ich begebe mich als Spieler auf schwankenden Boden, in ein nebliges Feld, in Dämmerung und Zwielicht.

Dies eben verheißt die wechselseitige Bezogenheit der Welten aufeinander: Die an Metaphern reiche Sprache hilft mir zu sagen, wie es mir beim Spielen

83 | S. Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis*, S. 146; Herv. i.O.

84 | D. Mersch: *Was sich zeigt*, S. 40.

85 | A. Rößler: *Zur rhythmischen Freiheit*, S. 158.

86 | Ebd., S. 159.

ergeht. Dabei finde ich nicht nur zum Sprechen über die Musik, sondern die Musik selbst präzisiert auf ihre Weise zugleich das Loslassen, lässt mich am eigenen Leib spüren, wie es wirklich ist, wenn ich alles dahingebe, mich verliere und in Orientierungslosigkeit falle.

Verkörperungen: Auseinandersetzung mit dem Schaffen Wolfgang Rihms

»Musik – indem sie vor-begrifflich, d.h. (auch) physisch-sinnlich rezipiert [...] wird – führt in eine Form der Berührung mit [...] nicht ›wissen-baren‹ Inhalten, die das Subjekt über die Sinne und deren komplexe physisch-intellektuelle Einheit im musikalischen Geschehen gleichsam leiblich-existentiell verankert. In dem Moment, wo man etwa die Zyklizität der balinesischen Musik und ihre interne Erfülltheit wahrhaft sinnlich zugänglich bekommt, sie im Hören selber ver-körperzt und perpetuiert, ist sie zugleich nicht nur erfaßt und verstanden, sondern für diesen Moment auch bejaht. Die Musik samt dieses Inhalts bejaht sich im Akt der umfassenden sinnlichen Aufnahme selbst (wohlgerne: *nicht* schon im Akt des Hörens, die Musik kann einen auch uninteressiert lassen oder abstoßen). Auch hier [...] ermöglicht Musik den kognitiv aufschließenden Zugang zu einer Wahrheit der Realität und der Existenz, die mittels anderer Symbolisationsformen, wie der im gegenwärtigen Akt des Schreibens und Lesens verwendeten sprachlichen, *nicht* zugänglich gemacht werden kann.«⁸⁷

Mahrenholz beschreibt hier ein Hören mit allen Sinnen, das Zugänge zu existentiellen Erfahrungen ermöglicht. Solche Erfahrungen aber sind potentiell nicht nur Hörern zugänglich, sondern auch (vielleicht mehr noch) den Ausführenden.

Aus der Praxis des Komponierens heraus hat sich Wolfgang Rihm mehrfach zur Körperlichkeit des Komponierens geäußert: »Handwerk ist ›Körperwerk‹, Sich-Eindrücken des Körpers in eine andere plastische Dimension, Negativform, aus Druck. Handwerk gelangt als Artikulationsform nach außen, und dort setzt es den Körper, dem es entstammt, wieder zusammen.«⁸⁸ In seinem Aufsatz »Musikalische Freiheit« geht er auf die Situation um 1910 ein, als Schönberg noch nicht eigenen »Gesetzen« gefolgt sei, sondern »im chromatischen Total ohne Tonartbindung« gearbeitet habe:

»Freie Prosa« meint hier: Musik, die sich in jedem Augenblick selbst erneuert, eigentlich Debussys Ideal, Musik, deren Verlauf in ihrer eigenen Verlaufsenergie begründet liegt, die der Komponist in den Klangobjekten aufspürt und freisetzt. ›Triebleben der Klänge‹

87 | S. Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis*, S. 149f.; Herv. i.O.

88 | W. Rihm: *Spur, Faden*, S. 71.

wurde dies einmal genannt. Vegetatives Komponieren kann man es auch nennen, muß es aber nicht.“⁸⁹

Debussy: Mit diesem Namen weckt Rihm nicht nur Assoziationen an Natur- und Körperhaftes oder an Vegetationsprozesse, sondern auch solche an gesprochene Rede. Für ihn ist Debussy ein »Erforscher« des musikalischen Redens, des musikalischen Sprechens im Vollzug: »Für Debussy war Komponieren stets das Erforschen der musikalischen Sprache selbst. Debussy war ganz Musiker: In der puren Entsprechung syntaktischer Konstellationen sah er keine Musik. Für ihn war Sprache untrennbar vom Sprechen, vom Gesprochenwerden, vom Tonfall.«⁹⁰ Wichtig wird an dieser Stelle die Unterscheidung von Syntax und »Ton«. Hier, auf der Suche nach dem »Ton« und bei dessen Auffinden beginnt das Tun des Ausführenden:

»Der Interpret erfährt über die Art, wie die Klangsprache gesetzt ist, wie sie ihn durch ihren Text zum Nachsprechen auffordert, also schon auf haptischer Ebene, Grundsätzliches über diese Sprache. Er spricht bereits im Ton der Musik, wenn er deren Griff an sich selbst verspürt, indem er diesen Griff in seine Hand nimmt, die Hand dem Griff nachbildet, anbildet, um durch das Greifen dem Instrument die Sprache erst zu entlocken. [...] Bei Debussy ist spürbar, wie sehr diese qualitativen Spracheinheiten beim Komponieren schon mitgedacht, bei der Sprachfindung berücksichtigt sind, wie sehr das Sprechen selbst eine eigene Sprache ist.«⁹¹

Von der Betrachtung des »Tons« aus geht es weiter zum musikalischen Einzelereignis, zum einzelnen Ort, der das Tun des Komponisten und des Ausführenden auf eine ganz eigene Weise herausfordert:

»Der Versuch, diese Sprachfindung genauer zu verstehen, könnte uns auf unserer Suche nach dem musikalischen Einzelereignis und dessen Freiheitspotential auf neue Wege bringen. Für Debussy scheinen Abgeschlossenheit und Definition des Einzelereignisses gleich wichtig wie das Wachstum der Ereignisse. Das erlaubt uns, das Einzelereignis als Zelle zu verstehen. Durchaus in der doppelten Bedeutung: als abgeschlossene, entwicklungsferne Einheit und als Wachstumskern, als Keim. Stellen wir uns eine andere doppelbedeutende Aktion vor: das Freisetzen! Etwas frei, unverbunden in den Raum setzen; oder etwas entfesseln, freisetzen. Versuchen wir die gedankliche Verbindung zum doppeldeutigen Zellbegriff. So ist das musikalische Einzelereignis von zwei Seiten her beleuchtet: erstens ein unverbundenes, nicht auf Entwicklung hin Gesetztes, das

89 | W. Rihm: Musikalische Freiheit, S. 26.

90 | Ebd., S. 35.

91 | Ebd.

frei in den Zusammenhang – also ohne diesen – gesetzt ist; zweitens eine gerichtete Einheit, die Wachstum provoziert, Entwicklung freisetzt.“⁹²

Diese Worte beschreiben nicht nur die Perspektive des Komponierenden, sondern auch das Vorgehen aus der musikalischen Praxis heraus: sich an einzelne Orte begeben.

Eben hier liegt der Ansatzpunkt für Mahrenholz' Auseinandersetzung mit dem Schaffen Wolfgang Rihms:

»Ein Skandalon wie zugleich ein Faszinosum von Wolfgang Rihm als Komponist wie als Autor liegt darin, dass er in seinem Werk *für einen anderen Logos* plädiert, für andere Verlaufsformen bzw. eine andere Struktur des Künstlerischen. Eine, die hier vorläufig und zugespitzt als Logos des Körpers, des Materialen oder Ausgedehnten bezeichnet wird – im Unterschied zum Logos der Sprache, des Geistes, der Kausalität und Folgerichtigkeit.«⁹³

Ein Affront gegen das »an Logik und Widerspruchsfreiheit ausgerichtete diskursive und mathematisch-lineare Denken – das als wissenschaftliches nach wie vor die offizielle Domäne von Erkenntnissen bildet.« In diesem Sinne vergleicht sie ein »Modell«, das Musik als Sprache begreift und von daher an logisch nachvollziehbaren Zusammenhängen interessiert ist, und ein »Modell«, das sich eher an »Natur-Metaphern« ausrichtet.⁹⁴ Rihms Werk »sei gerade nicht an der Idee von Musik als Sprache orientiert«. Diese Abkehr von der Vorstellung von Musik als Sprache sucht Mahrenholz »positiv« zu bestimmen, indem sie, ausgehend von schriftlichen Äußerungen des Komponisten, die einzigartige Bindung eines Klanges an einen bestimmten Ort der Komposition (seine Unverwechselbarkeit, seine, so Rihm, »*Unauswechselbarkeit*«⁹⁵) und Rihms Rückgriff auf Metaphern des Vegetativen und Körperlichen geltend macht. Sie knüpft dabei an Dahlhaus' Konzept des Verstehens an, das hier unterlaufen werde. Dahlhaus habe das »Verstehen« von Musik (als einer Sprache) auf die »Einsicht in einen Zusammenhang zwischen Tönen« zurückgeführt: »Verhandelt wird dieses Thema unter der Unterüberschrift ›Sinnzusammenhang.‹«⁹⁶ Quer zu eben diesem »Sinnzusammenhang« stehe aber eine Körperlichkeit des »Materials« mit eigenen Ansprüchen, wobei Verstehen nicht ab-,

92 | Ebd.

93 | S. Mahrenholz: Der Körper des Komponisten, S. 24; das folgende Zitat ebd.; Herv. i.O.

94 | Ebd., S. 28; das folgende Zitat ebd., S. 26.

95 | Vgl. W. Rihm: Spur, Faden, S. 74f.; Herv. i.O.

96 | S. Mahrenholz: Der Körper des Komponisten, S. 29f.; das folgende Zitat ebd., S. 30.

sondern umgewertet werde. Aus einem Brief der Komponistin Isabel Mundry: Die Frage nach dem Verstehen in der Musik habe Mundry dahingehend beantwortet, sie schreibe nicht Musik, »um verstanden werden zu wollen, sondern um zu verstehen.«⁹⁷ So bringt Mahrenholz die metaphorische Übertragung ins Gespräch. Doch: Wie steht es um die Gefahr, in eine, wie sie sagt, »Privatsprachenfalle«, in ein »privatistische[s] Abseits« zu geraten?⁹⁸ Ihre Antwort: durch Hinwendung zu Musik, »die für sich selber steht«; hierbei werde Musik nicht »Bild für eine Wirklichkeit«, sondern »selbst Wirklichkeit«.⁹⁹ Mahrenholz: »Was ist dieses ›Selbst‹? Rihm bindet es an den Körper.« Rihm: »Das Verhältnis zur Bewegung ist für mich dadurch gegeben, daß ich die Musik als Körper sehe, dessen Bewegungen und Bewegtheiten sie selbst sind, also die Musik selbst ist.«¹⁰⁰ Es geht Rihm offensichtlich um ein Selbst-Sein der Körperbewegungen, um ein Selbst-Sein der »Musik als Körper« auch.

Musik wird sie selbst – durch die Anbindung an den Körper. In diesem Zusammenhang erinnert Schütz daran, dass »in der natürlichen Einstellung des Alltags« die »körperliche Existenz von anderen Menschen« und eine Ausstattung der anderen Körper mit einem »Bewußtsein [...], das dem meinen prinzipiell ähnlich ist«, gegeben sind.¹⁰¹ »Musik selbst« (Rihm) – diese Formulierung wirft einmal mehr Fragen auf wie diese: Hinausweisung auf Wirklichkeiten und Möglichkeiten und/oder Selbst-Sein? Musik: Als-ob-Geschehen oder Wirklichkeit sui generis? Grenzen/Schwellen zwischen Musikwelt und Lebenswelt? – und Übergänge?

3.3 GRENZEN, SCHWELLEN – UND ÜBERGÄNGE

Lebenswelt und Musikwelt: Trennung – Verbindung

Schütz' Ausführungen lassen deutlich werden, dass er die verschiedenen »Sinnbereiche« als »Welten«¹⁰² betrachtet, die jeweils durch einen eigenen »Erlebnis- bzw. Erkenntnisstil«¹⁰³ geprägt sind. Zu diesen Sinnbereichen zählt er auch das »Gemeinsame Musizieren«. Er betrachtet die Sinnbereiche als »geschlossen«, weil aus seiner Sicht »Transformationsregeln«¹⁰⁴ für eine wechsel-

97 | I. Mundry, zitiert ebd., S. 30; Herv. i.O.

98 | Ebd., S. 32.

99 | Ebd., S. 33; das folgende Zitat ebd.

100 | W. Rihm: ... zu wissen, S. 147.

101 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 27.

102 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 269f., 276f., 281.

103 | A. Schütz/Th. Luckmann: Strukturen der Lebenswelt I, S. 49.

104 | A. Schütz: Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten, S. 267; das folgende Zitat ebd.

seitige Bezugnahme fehlen; so wird für ihn ein Wechsel von einem Bereich zu einem anderen nur im »Sprung« möglich.

Von Schütz' Darstellung unterschiedlicher »Sinnbereiche« ausgehend und diese weiterführend ließe sich mit Blick auf eine musikalische Situation wohl auch bildhaft von einer Art Schleier zwischen musikalischer Welt und Lebens- bzw. Alltagswelt sprechen, auch von einer (durchsichtigen) Membran, die zugleich trennt und verbindet.

Performative Akte verleihen Grenzen zwischen Alltagswelt und performativem Geschehen Transparenz. Erika Fischer-Lichte spricht von daher eher von »Schwellen« als von »Grenzen« zwischen den Welten.¹⁰⁵

»An der Garderobe bringt das Publikum die Ohren in Ordnung und gibt das Gehör ab.«¹⁰⁶ An der Garderobe scheiden sich die Welten? Auf der einen Seite eröffnet die Musikwelt im Konzerthaus oder in der Oper beispielsweise die Möglichkeit, Alltagswelt eine Zeitlang zu verlassen; auf der anderen Seite gibt die Alltagswelt das Publikum für eine gewisse Zeit frei. Das Publikum begibt sich aus der einen in die andere Welt, richtet sich dort zeitweise ein – und begibt sich wieder zurück.¹⁰⁷ Diese Vorstellung entspricht wiederum eher einer Geschlossenheit der Bereiche.

Wie die Musikwelt eine Art Refugium oder Zeitinsel werden kann, zeigen Frobergers Lamentations und Méditations. Der Spieler begibt sich hinein in diese verschlungene Welt der Klänge, die Schritt für Schritt ertastet werden, und kann sich vergessen, verlieren im Spiel. Jeder Ton könnte der letzte sein: So geht es (eine Zeitlang) immer weiter. Am Ende begibt man sich wieder zurück in den Lebensalltag, der vom Ticken der Uhr bestimmt wird, der man sich nun wieder unterwirft. Die Zeitinsel wird aufgesucht, man begibt sich hinein, wohl wissend, dass das Verweilen dort begrenzt ist. Der Übergang von der einen in die andere Welt wird vollzogen: Ein Spieler betritt (bewusst) die Musikwelt – und verlässt diese wieder.

Transparenz zwischen Musik- und Alltagswelt zeigt sich in vielfältiger Weise mit Blick auf Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts: Karlheinz Stockhausen wünscht sich die wiederholte Ausführung von *Spiral* für einen Solisten als »künstlerische Lebensform«¹⁰⁸; István Zelenka entwirft Praktiken, die vollkommen in den Lebensalltag integriert werden können und sollten (beispielsweise mit der Komposition *Und an 5 frei gewählten Tagen...*); Hans-Joachim Hespos formuliert als Ideal für eine Ausführung seiner Kompositionen »Fast-Identifikationen« der Ausführenden und »Distanzverringerung«.¹⁰⁹

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

106 | I. Bachmann: Die wunderliche Musik, S. 46.

107 | Vgl. E.-M. Houben: Wie wunderlich ist die neue Musik?, S. 299.

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

109 | H.-J. Hespos: ..redezeichen.., S. 130.

Musik- und Alltagswelt können, so zeigt es sich, mehr oder weniger eng aufeinander bezogen werden.

Einige Kompositionen sind für eine selbstverständliche Integration in den Lebensalltag bestimmt. Dazu gehören auch *The Tiger's Mind* oder *The Great Learning* von Cornelius Cardew oder Kompositionen von István Zelenka. Letztere sind zum Teil ausdrücklich auch für musikalische Laien konzipiert, verstehen sich als Einladungen zu bestimmten »Beschäftigungen«¹¹⁰, die den Lebensalltag unterbrechen. Die Unterbrechung des Alltagsgeschäfts durch die »Beschäftigung« mit der Komposition und, umgekehrt, das Verlassen dieses Raumes, verbunden mit erneuter Zuwendung zum Lebensalltag, markieren wiederum Schwellen.

Erst durch die Übergänge, d.h. durch die Überschreitungen der Schwellen hin und wieder zurück, wird die musikalische Situation in den Lebensalltag integriert. Die trennende Schwelle scheint notwendig zu sein, damit die Überschreitung möglich wird.

Aufkündigung eines Als-ob-Geschehens

Dort, wo uns die Schwellen zwischen Sinnbereichen berühren, wo wir uns als Musiker Übergängen von einer Welt in die andere aussetzen, begegnen wir einander in der musikalischen Situation. Wir simulieren diese Begegnung nicht. Sie ereignet sich tatsächlich im Sinnbereich »gemeinsamen Musizierens« (Schütz), wobei gar nicht einmal ununterbrochen deutlich sein muss, in welchem Sinnbereich wir uns gerade aufhalten, ob in der Welt der Musik oder in der Welt des Alltags. Durch den zeitweiligen (bewussten) Übergang in den Sinnbereich der Musik, in dem wir alle in unserer Verschiedenheit und bei aller Geschiedenheit voneinander zusammentreffen dürfen, finden wir uns (zwar) in einer anderen Welt, aber nicht in einem Als-ob-Geschehen wieder. Wir betreten als Ausführende einen anderen Bereich als den der alltäglichen Lebenswelt mit eigenem wirklichem Geschehen selbst. Diese Gedanken bestätigt Schütz in seiner »Studie« (»Gemeinsam musizieren«). Eine Schlüsselstellung in Schütz' Ausführungen nimmt die Idee des »Sich-aufeinander-Einstimmens« ein, wodurch eine lebendige »Beziehung« während dieser Zeit des gemeinsamen Musizierens entsteht.¹¹¹ Dieses »Sich-Einstimmen« geschieht an einem bestimmten Ort. Alle am Geschehen Beteiligten durchleben gemeinsam eine bestimmte Zeit, sie werden gemeinsam älter.¹¹² Dies ist und geschieht wirklich so – in der Welt des Musizierens. In dieser Welt mit eigener

110 | E.-M. Houben/I. Zelenka: und/oder, S. 20, 21, 22, 27, 314.

111 | A. Schütz: Gemeinsam musizieren, S. 132.

112 | Ebd., S. 146.

Wirklichkeit, eigenen Dingen, Orten und Lebenszeiten, zeigt sich dann kein Als-ob-Geschehen, sondern tatsächliches »SO IST«, »SO GESCHIEHT«¹¹³.

Beim Spielen der Méditation »sur ma mort future« von Johann Jacob Froberger tue ich nicht so, als ob ich meditieren würde, sondern ich falle in echte Meditation; beim Spielen des Klavierstücks *pour être seul(e) sans réserve* von Antoine Beuger tue ich nicht so, als ob ich mich verlieren würde, sondern ich gehe tatsächlich verloren: erfahre, dass und wie ich mich vertrauensvoll verloren geben darf. Dabei kann beim Aufenthalt im Sinnbereich des Musizierens durchaus die andere Welt des Alltags einbrechen, sodass ich mir beim Spielen selbst nicht immer sicher sein kann, in welcher Welt ich mich gerade befinde.

Der Umgang mit einer Vielfalt von »Sinnbereichen« kann in musikalischer Praxis verhandelt werden, weil sie zwar sinnhaft, aber nicht zweckgebunden ist. In musikalischer Praxis ist man frei, die »Schwelle« (Fischer-Lichte) bzw. die Membran zwischen Musikwelt und Alltagswelt zu thematisieren. Das ist die grundsätzliche Orientierungsfrage im Alltagsleben und in musikalischer Praxis: Welches Spiel wird hier eigentlich gespielt? In welchem Sinnbereich halte ich mich jetzt auf? In musikalischer Praxis lässt sich diese Frage zugespielt formulieren, denn hier geht es um die Entstehung von Sinn und nicht um das Erreichen eines bestimmten Zwecks.

Don Quixote

Was geschieht beim Springen zwischen den Sinnbereichen des Musizierens und der Welt des Alltags (Schütz)? Gerade der »Schock« beim Wechsel von der einen in die andere Welt und zurück (und wieder neu in die andere Welt usf.) birgt konfliktreiches Spannungspotential. Hier, beim Wechsel, tut sich die Möglichkeit auf, nicht genau zu wissen, wo man jetzt eigentlich ist. Beim Übergang über Schwellen können diese Schwellen auch unscharf werden. Was jetzt? Wo bin ich? Wie geht es jetzt weiter? Solche Fragen wachsen aus Konflikten von Sinnbereichen: Was ist Traum? Was ist Alltagswelt? Was ist Fantasiewelt? Wo ist die Welt des Musizierens? Bin ich schon da angelangt? – oder noch nicht (ganz)?

In seinem Aufsatz »Don Quixote und das Problem der Realität« knüpft Schütz an William James' »Principles of Psychology« an: Jeder Realitätsbereich, James spricht von »Subuniversa«, hat seinen »eigenen speziellen und besonderen Existenzstil«.¹¹⁴ Neben der »Welt der Sinne oder der physischen Dinge« zählen ebenso die Wissenschaftswelt, die Welten der Träume und Fantasien, die Welten religiöser Überzeugungen und viele mehr zu den »Sub-

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

114 | A. Schütz: Don Quixote, S. 102.

universa« (James), die Schütz »mannigfaltige Wirklichkeiten«, »geschlossene Sinnbereiche« nennt. Und Schütz' Aufsatz »Don Quixote«?

»Die These, die wir aufstellen wollen, ist, daß sich Cervantes' Roman systematisch mit dem Problem der mannigfachen Wirklichkeiten befaßt, das von William James gestellt wurde, und daß die verschiedenen Phasen in Don Quixotes Abenteuern sorgfältig ausgearbeitete Variationen des Hauptthemas sind, nämlich wie wir Realität erfahren.«¹¹⁵

Des Protagonisten Kampf gegen die Windmühlen: für seinen beobachtenden Begleiter kein Streit gegen eine mächtige militärische Bedrohung, sondern ein ohnmächtiges Einschlagen auf lebloses Material; des Protagonisten Bewunderung für die Schönste aller Damen, deren Bildung alles bislang Erlebte übersteigt: für seinen verständnislosen Begleiter Bewunderung für eine alltäglich zu sehende Marktfrau, die ihrer gewohnten Tätigkeit nachgeht.

Was hat Don Quixotes Lebensform (denn eine solche ist seine fahrende Ritterschaft zweifellos) mit der Lebensform eines Musikers zu tun? Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal auf die Magie, auf die Zauberkraft der Musik eingehen. Don Quixotes Subuniversum der fahrenden Ritterschaft, dem er, um mit Schütz zu sprechen, den »Realitätsakzent« verliehen hat, wird von Zauberern regiert, denen es sogar gelingt, Sinnbereiche miteinander zu versöhnen und Widersprüche oder Paradoxa aufzulösen. Sie übernehmen in Don Quixotes Welt die »Rolle der Kausalität und Motivation«.¹¹⁶ Ihnen, den Zauberern, wird die Aufgabe zugewiesen, »die Koexistenz und Kompatibilität von bestimmten Sinnbereichen zu gewährleisten [...] und sicherzustellen, daß der Wirklichkeitsakzent, der einem jener Subuniversa erteilt wurde, erhalten bleibt.«¹¹⁷ Versöhnung der Sinnbereiche durch Zauberhand!

Der Konflikt zwischen Don Quixotes Fantasiewelt und der Lebenswelt seiner Umgebung spitzt sich zu, als die Wohlmeinenden unter seinen Mitmenschen ihm dadurch entgegenzukommen suchen, dass sie zeitweilig in eine Als-ob-Welt einziehen – im Spiel, im Witz –, der sie aber niemals den »Wirklichkeitsakzent« zu verleihen bereit sind. Damit, so Schütz, gelingt es ihnen aber nicht, in eine »echte soziale Beziehung« zu Don Quixote zu treten, was zu dessen »persönlicher Tragödie« beiträgt; ein weiterer die Situation verschärfender Punkt ist der, dass Don Quixote mit der Zeit selbst »immer weniger« an seine Welt »glaubt« und in Unsicherheit verfällt.¹¹⁸

Don Quixote: Inbegriff des Musikers, der Musikerin – aller Spieler! Wie wirklich ist das Spiel, das hier gespielt wird? Nur Musik? Nur ein Spiel? (Ge-

115 | Ebd., S. 103.

116 | Ebd., S. 107.

117 | Ebd.

118 | Ebd., S. 114f.

meinsam) Musizieren! Wie ernst ist es uns mit dieser Praxis? Ist es eine Praxis, an die wir glauben (glauben möchten, glauben können)? So, wie es jetzt aussieht, ist die Beantwortung dieser Frage auch von einer Entscheidung des einzelnen Musikers abhängig. Die Frage lautet also auch: Will ich mich als Spieler so weit ins Spiel hineinbegeben, dass ich die Ausstrahlung der einen Welt (der Musizier- und Spielwelt) auf die andere gestatte, ja mehr noch: heraufbeschwöre?

Schütz zitiert einen Satz Don Quixotes, einen Satz, den er als »Kern« des Problems identifiziert: »[I]ch bilde mir ein, daß alles, was ich sage, wahr ist, weder mehr noch weniger.«¹¹⁹ Hier anknüpfend: Die Don Quixotes als Ausführende von Musik, die für eine bestimmte Praxis eintreten und von daher dieser Welt den »Wirklichkeitsakzent« verliehen haben, begeben sich mit ihren Handlungen und ihrem Mit-Dabei-Sein (ihrem In-Erscheinung-Treten) in eine »Wahrheitsprozedur«¹²⁰ – ein hoher und bescheidener Anspruch zugleich. Für was treten wir ein? Wozu tun wir das?

Vom Ereignis berührt, begibt man sich, so Alain Badiou, in eine »Wahrheitsprozedur«: Nach dem »Ereignis« gibt es die Möglichkeit, dieses Ereignis anzuerkennen, dafür einzutreten; erst dann wird das Ereignis für diejenigen, die dafür eintreten, zum Ereignis; für sie hat sich die Welt geändert. Es sind nicht die Philosophen (und Musikwissenschaftler), die ein Ereignis an den Anfang einer »Wahrheitsprozedur« stellen, sondern die Künstler, die für das Ereignis eintreten und sich damit in die »Wahrheitsprozedur« begeben – mit ihrem Schaffen, ihrem Tun.¹²¹

Für was engagieren wir uns mit der Praxis? Was affirmieren wir? Versuchen wir, die Welt des (gemeinsamen) Musizierens mit der Welt der alltäglichen Lebenswirklichkeit zu verbinden, wobei wir eine jede von ihnen als in sich »geschlossenen Sinnbereich« annehmen: Welche Chancen und Möglichkeiten ergeben sich aus den »Sprüngen«, aus den Schockerfahrungen, aus den »Transzendenzen« (Schütz) bei der Überschreitung der Schwellen zwischen den Welten? Keine der beiden Welten wird unbehelligt davonkommen: Die Spuren der Erfahrungen und Erinnerungen, der Hoffnungen und Sehnsüchte folgen den Spielern, die den Sprung gewagt haben bzw. denen der Fall in die ganz andere Welt passiert ist. Die Ausrichtung auf Zukünftiges, verbunden mit einem Sich-Einrichten in einem wie auch immer gearteten Provisorium hier wie dort (im Lebensalltag wie in der Musizierwelt), macht frei und lässt sich nicht nach einem Passieren der Schwelle hin und wieder zurück abschütt-

119 | Ebd., S. 115.

120 | A. Badiou, zitiert in: J. de Bloois/E. van den Hemel: Kunst creëert altijd, S. 50.

121 | Ebd.; vgl. A. Badiou: Das Sein und das Ereignis; A. Badiou: Paulus. Die Begründung des Universalismus.

teln. Musikalische Praxis als Lebensform verheißt Wandel – gerade weil die Sinnbereiche in Bewegung geraten.

Desorientiertheit im Sprung hinaus

Was jetzt? Wo bin ich? Wie geht es jetzt weiter?

Ich frage, wenn ich nicht weiterweiß: wenn ich desorientiert bin. Was ist eigentlich Desorientiertheit in musikalischer Praxis? Wie gehen wir hier mit Desorientiertheit um? Desorientiertheit scheint einem Konflikt zwischen Sinnbereichen zu entspringen. Desorientiertheit prägt die Musizierwelt wie die Alltagswelt, in der Desorientiertheit treffen sich beide Welten. In beiden Welten kann man sich nicht sicher sein.

Der philosophischen Frage nach »Orientierung«¹²² geht die Erfahrung von Desorientiertheit voraus. Für die musikalische Situation ist es gerade die Desorientiertheit, die das spezifisch Musikalische dieser Situation ausmacht. Nicht die Erfahrung, zu wissen, wo man ist, sondern die Erfahrung, nicht oder nicht genau oder nicht mit Sicherheit zu wissen, wo man ist, charakterisiert musikalische Praxis wie alltägliche Lebenswelt. Eben der Umstand, dass wir als Musiker nicht immer wissen, in welchem Sinnbereich wir gerade sind, ermöglicht Hinausweisung als Geschehen. Von Orientierung zu sprechen, bietet sich hinsichtlich der Welt des (gemeinsamen) Musizierens erst von der musikalischen Situation der Desorientiertheit aus an.¹²³ Die musikalische Situation lebt von der Desorientiertheit. Und die Desorientiertheit ist nur zu gewinnen, wenn ich als Musiker, als Musikerin zeitweise nicht weiß, in welchem Bereich ich jetzt bin. Dann kommt die Frage nach (musikalischer) Orientierung auf. Sobald wir die Situation der Desorientiertheit auflösen, finden wir Orientierung. Orientierung (immer wieder neu) zu finden: Dieser Prozess ist grundsätzlich verschieden von einem Prozess des Sich-Orientierens.

Nach Andreas Luckner beinhaltet Orientierung immer auch Desorientierung – und umgekehrt: »Um [von Orientiertheit] eine positive Bestimmung geben zu können, empfiehlt es sich, zunächst einmal danach zu fragen, was uns eigentlich fehlt, wenn wir *desorientiert* sind.«¹²⁴ Luckner unterscheidet zwischen »Desorientiertheit« und »Orientierungslosigkeit«:

»Desorientiert« ist dabei nicht einfach dasselbe wie »orientierungslos«. Denn während man entweder orientierungslos ist oder nicht, gibt es in der Desorientierung offensicht-

122 | Vgl. W. Stegmaier (Hg.): Orientierung.

123 | Anders Stefan Berg, der beim Entwurf einer »Hermeneutik musikalischer Orientierung«, Spielwerk, entschieden von der »Orientierung« ausgeht; vgl. S. Berg: Was heißt: sich in Musik orientieren?; S. Berg: Orientierung in Klangräumen.

124 | A. Luckner: Drei Arten, nicht weiterzuwissen, S. 227; Hery, i.O.

lich Grade. Terminologisch können wir hier so verfahren, daß ›Orientierungslosigkeit‹ das Extrem größter Desorientiertheit ist.“¹²⁵

Vielleicht lässt sich das Verhältnis von Orientierung und Desorientiertheit hinsichtlich der musikalischen Praxis noch stärker von der Desorientiertheit ausgehend beschreiben: Man kann nur Orientierung finden, wenn man von der Erfahrung der Desorientiertheit ausgeht. Desorientiertheit im Anschluss an Schütz und in der Weiterführung seiner Darstellung: In der musikalischen Situation wie auch in der Lebenswelt fehlt die Gewissheit, welchem Sinnbereich jetzt der »Wirklichkeitsakzent« (Alfred Schütz) zukommt. Wie Desorientiertheit sich auflöst, wenn man (als Spieler) wieder Orientierung findet? Diese Frage ließe sich mit Schütz dahingehend beantworten, dass für eine gewisse Zeit Orientierung neu durch eine klare Zuweisung des »Wirklichkeitsakzents« oder »Realitätsakzents« zu einem ganz bestimmten Sinnbereich gefunden wird.

Überschreiten: im Sich-Hineinbegeben und im Sich-Wiederfinden

Die »Grenze« resp. die »Schwelle« zwischen musikalischer Situation und Lebensalltag, zwischen Musikwelt und Alltagswelt kann überschritten werden. In dieser Beschreibung schwingt ein bewusster Vollzug mit: Ich begebe mich in eine musikalische Situation hinein. Ebenso entschieden verlasse ich sie wieder. Eine solche Akzentuierung von Aktivität oder Aktion sagt noch nichts aus über die Klarheit der Schwelle. Diese kann eine Zeitlang unscharf bleiben, aber schließlich besteht kein Zweifel mehr daran: Das Spiel hat begonnen.

Beim Wechsel (beim Sprung) von einem Sinnbereich in einen anderen, von der jeweiligen musikalischen Praxis in die Alltagswelt und zurück (und wieder hin und wieder her usf.) kann es aber auch geschehen, dass ich mich (eher unverhofft) in einer jeweils neuen Situation wiederfinde. Übergang wird nicht nur vollzogen, Übergang passiert mir auch, widerfährt mir. Beides ist möglich beim Wechsel: das bewusste Sich-Hineinbegeben in einen anderen Sinnbereich wie der schockhafte Wechsel, der einem widerfährt.

Immer wieder Übergänge: Ich begebe mich als Musiker in den anderen Bereich des (gemeinsamen) Musizierens. Und dieses Sich-Hineinbegeben ist ein notwendiger Schritt, der die Transparenz der Membran bewahrt. Ohne Scheidung ist der andere Bereich nicht zu haben. Auch wenn mir der Übergang passiert: Die Trennung der Bereiche bleibt bestehen. Beide Arten des Wechsels, der aktive wie der passive, ermöglichen das lebendige Konfliktpotential.

Die bereits angesprochene Nähe der musikalischen Praxis zum Ritual lässt an dieser Stelle an »Zwischenräume« denken, welche die unterschiedlichen

Welten voneinander trennen und sie zugleich verbinden; notwendig wird Übergang als Geschehen. Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao widmen sich eben dieser Erfahrung von »Zwischenraum« in der Praxis des Rituals:

»[Wir stellen fest], dass die Grenze, die durch das Ritual errichtet wird, nicht als Zeitpunkt zu verstehen ist und auch räumlich nicht klar abgegrenzt werden kann. Vielmehr handelt es sich bei dem Übergang zwischen den Sphären – von der Alltagswelt zur rituellen und zurück – um einen ausgedehnten Prozess, der die Regeln des gesellschaftlichen Ideals neu aushandelt.«¹²⁶

Eben dies ließe sich auch für die Wanderungen zwischen Alltagswelt und musikalischer Situation (und wieder zurück) sagen: Zeitpunkte für den Wechsel sind kaum auszumachen; die (metaphorische) Rede von »Zwischenräumen« zwischen den Welten hebt die räumliche Unschärfe bei den Übergängen hervor.

Die Frage nach der Art der mehr oder weniger durchsichtigen Membran zwischen Lebenswelt und Musikwelt ist auch eine Frage nach Anfang und Ende eines Musikstücks. Stockhausen unterscheidet zwischen Anfang und Beginn sowie zwischen Ende und Schluss:

»Wenn ich sage Anfang, so denke ich an einen Vorgang, etwas hebt an, spielt sich ein; wenn ich sage Ende, so denke ich an etwas, das zu Ende geht, ausklingt, verlöscht. Hingegen verbinde ich mit den Worten Beginn und Schluß die Vorstellung von Zäsuren, die eine Dauer als Ausschnitt aus einem Kontinuum heraus begrenzen.«¹²⁷

Nicht immer sind Beginn und Schluss, Anfang und Ende klar zu bestimmen. Zwar legt die Rede von »Beginn« und »Schluss« die Vorstellung eines scharfen Schnitts nahe, doch ein (gedachter) Punkt im Kontinuum der Zeit erweist sich beim tatsächlichen Wechsel als Über-Gang.¹²⁸ Hinsichtlich der Komposition 4'33" von John Cage sprach Herbert Henck vom (zeitlichen) »Rahmen«¹²⁹, den das Stück benötigte: Der »Rahmen« trennt die Welt der Komposition von der alltäglichen Lebenswelt und ermöglicht so deren Verbindung; Übergang wird vollzogen oder geschieht (vielleicht wie im Traum). Die präzise Zeitangabe 4'33", die den »Rahmen« abbildet, ermöglicht einen Wechsel von der alltäglichen Lebenswelt in die Musikwelt und wieder zurück, einen Wechsel, der als Übergang immer unscharf bleibt. Es sind oftmals gerade die Prozesse des

126 | K.-P. Köpping/U. Rao: Zwischenräume, S. 248.

127 | K. Stockhausen: Momentform, S. 207.

128 | »Indem ich jetzt sage, ist jetzt schon nicht mehr jetzt.« B. A. Zimmermann: Die Notwendigkeit, eine Invektive zu verfassen, S. 130.

129 | Begriff hier nach H. Henck: Vom Klang der Stille, S. 83.

Verschwindens, die den unscharfen Wechsel von der einen in die andere Welt als Übergang erfahren lassen:

»Musik ist verschwunden: in der fast zu langen Generalpause mitten im Stück, in der Zeit zwischen zwei Sätzen eines Werks von mehreren Sätzen, in der Zeit vor und nach einem Konzert. Musik ist nicht mehr und noch nicht wieder da. Die Situation, in der ich erlebe, dass Musik verschwunden ist, kann nicht ohne Musik wahrgenommen werden.«¹³⁰

Eine klare Bestimmung dessen, was Musik, was, im Unterschied dazu, Nicht-Musik (innerhalb von Alltagswelt) sei, mag kulturellem Wandel unterworfen sein, muss hier aber kaum getroffen werden. In musikalischer Praxis geht es um ein Sich-Hinein-Begeben in eine musikalische Situation wie auch um ein Sich-Wiederfinden in einer bestimmten Situation. Diese Bewegung ist unscharfer Übergang in den je anderen (Sinn-)Bereich. Viele Hervorhebungen des »Rahmens« in Cages stillem Stück waren wohl übertrieben deutlich, allzu sehr pochend auf Einschnitt, Zäsur: »Schließlich geht es nicht darum, einen genauen Punkt zu markieren (jetzt fängt es an), sondern irgendwie aufscheinen zu lassen, dass »es angefangen hat«. Ein einfaches innerliches Stillwerden ist eigentlich schon genug.«¹³¹

Musik – wozu? Damit es still werden kann? Vielleicht reicht diese Antwort wirklich schon.

130 | E.-M. Houben: Hector Berlioz, S. 123.

131 | Antoine Beuger, zitiert nach einem der Autorin zur Verfügung gestellten Manuskript einer Email-Korrespondenz zwischen Antoine Beuger und Nikolaus Gerszewski vom 19.02.2017.

