

Schreiben über Musik

Christiane Tewinkel

In theoretischer Hinsicht wird das Thema ›Schreiben über Musik‹ für gewöhnlich im Umfeld der systematischen Musikwissenschaft und der intermedial interessierten Literaturwissenschaft verhandelt (vgl. Gess/Honold 2017). Inwiefern, lautet etwa die Frage, sind Musik und Sprache beziehungsweise Musik und Literatur miteinander verwandt? Unter welchen Bedingungen lassen sich Klangeindrücke verbalisieren? Erste Antworten zielen darauf ab, dass beide, Musik und Sprache, über eine akustische Dimension verfügen, weil beide gehört werden können, dass beide der Zeit bedürfen, um sich zu entfalten, dass beide aus Strukturen bestehen, die sich in je kleinere unterteilen lassen, dies alles ganz abgesehen von analysebezogenen Überlegungen wie der, dass das Vokabular der musikalischen Formenlehre von jenem der Syntaxanalyse zehrt (vgl. Floros 2008). Aus der Perspektive der historischen Musik- und Sprachwissenschaft wäre dem die beispielsweise von Jean-Jacques Rousseau vorgebrachte Annahme hinzuzufügen, dass Musik und Sprache auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen sind (vgl. Berger 2004). Sprache, dies gibt unterdessen Christian Thorau unter Verweis auf eine Bemerkung Eduard Hanslicks zu bedenken, kann »das Eigentliche, Spezifische der Musik nicht erreichen« (Thorau 2012: 14), daher sei jede Beschreibung von Musik Metapher.

Während solche Diskussionen innerhalb der wissenschaftlichen Fachgemeinschaften stattfinden und vordringlich auf die Analyse musikbezogener Texte oder intermedialer Konstellationen wie Lied und Oper gerichtet sind, sodass Perspektiven der Musikvermittlung auf zweierlei Weise ausgeblendet bleiben, setzen sich gerade Beiträge zu Geschichte und Gegenwart der Musikkritik mit praktischen Aspekten der Thematik auseinander. Sie tun dies beispielsweise dort, wo sie Bildbereiche von Metaphern in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts untersuchen (vgl. Stumpf 1996) oder Empfehlungen zur Berufspraxis aussprechen (vgl. Overbeck 2022), wie überhaupt der Musikjournalismus gerade in seiner Erscheinungsform als Musikkritik ein potentiell breites Lesepublikum in den Blick nimmt und damit am Aufgabenspektrum der Musikvermittlung zumindest beteiligt ist. Inwiefern und in welchem Ausmaß dies geschieht, ist jedoch kaum zu sagen, weil Rezensionen einerseits auf je konkrete Herausforderungen im Alltag des Musiklebens zu reagieren haben und das Verfassen von Texten andererseits große Freiheiten gewährt, Umstände, die dazu führen, dass planmäßige Anleitungen zum (kriti-

schen) Schreiben über Musik selbst in einschlägigen Handbüchern nicht gegeben werden.

Texte über Musik, die ausdrücklich in den Dienst der Musikvermittlung gestellt sind, vermeiden es im Idealfall, über Vokabular und inhaltliche Schwerpunktsetzung soziale Ausschlussmechanismen zu duplizieren und damit Distinktion zu betreiben (vgl. Tewinkel 2016 u. 2021). Umgekehrt gesagt: Je deutlicher man sich beim Schreiben für ein größeres Publikum – beim Vorbericht zu einem Konzert, der Rezension, dem Programmhefttext, dem Eintrag in einen Konzertführer oder dem einführenden Buch – auf musikalische Lesefähigkeit und ein breit angelegtes Tatsachenwissen über Musik verlässt, desto schneller wird der Mangel an Vorwissen für die Lesenden zum Problem. Bereits der Gebrauch bestimmter Vokabeln (»Stretta«, »Durchführung«) oder Konzepte (»Musica Reservata«, »Gesamtkunstwerk«) kann zum Ausschluss von Lesenden führen, selbst unauffällige Wendungen können Herablassung signalisieren. Wenn der Theaterkritiker Alfred Kerr 1928 »mit blasierter Bildung [hinstreut]«, was zu dem englischen Theaterautor John Gay zu wissen wäre – »Er schrieb unter anderem. Und noch Fabeln. Diese, wie man weiß, erschienen sogar 1727 und 1738. Kurz bevor ihn bekanntlich die Herzogin von Queensberry herbergte. Dann starb er ja mit siebenundvierzig Jahren.« (Kerr 1985: 419) – parodiert er die Strategie, mit sprachlichen Mitteln eine Gemeinschaft zu konstruieren, die Unwissende ausschließt. Hanns-Werner Heister hat in solchem Zusammenhang und mit Blick auf das Rezensionswesen von der »Prätension der bürgerlichen Musikkritik« gesprochen, also der Annahme, dass »jeder (der Kritiker eingeschlossen) das Werk sowieso schon kenne« (1983: 424), Andrea Becker in grundsätzlicher Weise daran erinnert, dass Sprache »Mittel der sozialen Selbstdarstellung [ist], durch das soziale Zugehörigkeiten symbolisiert werden« (2001: 81).

Wichtige weitere Anregungen erwachsen der Thematik aus der Sprachphilosophie und der Wissensgeschichte (vgl. Abel 2004). Einen ersten Fingerzeig liefert die Unterscheidung zwischen dem Phänomen des *Knowing that* beispielsweise in der Ausprägung als Tatsachenwissen und jenem des *Knowing how* als Handlungswissen oder prozeduralem Wissen. Parallel existieren Wissensformen, die, obzwar nicht immer klar voneinander abzutrennen, für musikbezogene Situationen ebenfalls relevant werden: Das alltägliche Wissen, das uns beim Kauf einer Eintrittskarte oder dem Auffinden unseres Sitzplatzes anleitet; das implizite Wissen, das sich mit der Kenntnis der Konzertetikette einstellt; das moralische Wissen, das uns dabei unterstützt, individuelle Konstellationen auf der Bühne einzuschätzen. Über alles das kann geschrieben werden. Wer zum Beispiel Sir Simon Rattle am Pult der Berliner Philharmoniker und den etwas älteren Daniel Barenboim am Flügel mit einer gemeinsamen Aufführung des 1. *Klavierkonzerts* von Johannes Brahms erlebt, wird nicht nur sprachlich darstellbares Tatsachenwissen ausbreiten können, etwa zur Entstehungsgeschichte der Komposition, der Anlage der Sätze mit ihren jeweiligen Themen, der Gattung Klavierkonzert oder Solokonzert überhaupt, sondern auch spieltechnisch fordernde Passagen für den Pianisten thematisieren wollen, ferner die Frage, wie angesichts der Prominenz beider Musiker und ihrer gemeinsamen Geschichte, die nicht zuletzt die Geschichte ihrer Orchester im einstmals geteilten Berlin betrifft, über jene Stellen zu denken ist, in denen Ensemble und Solist in einen geradezu aggressiven Zweikampf eintreten.

Der Blick auf ein solches Beispiel zeigt, dass Texte über Musik in der Regel auf bestimmte Formen des Wissens konzentriert sind. Selbstverständlich bleibt es beim Schreiben über diese eine Aufführung denkbar, einzelne Wissensformen auch weiterhin zu begünstigen, beispielsweise das Tatsachenwissen über die Genese des Werkes in den Mittelpunkt zu stellen und das Publikum damit auf ein Werk einzustimmen, das exemplarisch für die Kompositionsgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts steht. Doch ignoriert ein solches, schon in der guidonischen Unterscheidung zwischen ›Musicus‹ und ›Cantor‹ als »Bildungsmusiker und Praktiker« (Smits van Waesberghe 1969: 20) angelegtes Vereinzeln von Wissensbeständen bereits die Tatsache, dass der Umgang mit Musik, ob wir sie hören oder selbst realisieren, stets von verkörpertem Wissen begleitet wird. Es ist nicht einzusehen, warum beispielsweise die manuellen Herausforderungen, vor die die Solopartie des Klavierkonzerts stellt, im Wortsinne unbeschrieben bleiben, mehr noch, weshalb Themen und Probleme ausgeblendet bleiben sollen, die außerhalb des Konzertsaaes verortet zu sein scheinen, gleichwohl eng auf das Geschehen innerhalb dieses Saales bezogen werden können.

Schreiben über Musik darf, ja soll erfindungsreich sein. Niemand hindert Schreibende daran, in ihren Texten Klanglandschaften nachzustellen, mit musikalischen Formen wie dem Rondo, der Sonate und dem Strophenlied zu experimentieren, Anleihen bei Formaten wie dem Brief, der Werbeanzeige oder dem Tagebuch zu nehmen oder jene knappen Umfänge zu erproben, an die uns die sozialen Medien gewöhnt haben, selbst wenn dies dem Ansinnen widersprechen mag, einen komplexen Gegenstand mit einem angemessen langen Text zu würdigen. Wenn im Folgenden nun Empfehlungen für das Schreiben über Musik ausgesprochen werden, so geschieht das im Wissen um diese unendliche, nicht systematisch abbildbare Freiheit beim Verfassen von Texten. Es ist bei all dem nicht negativ zu veranschlagen, dass Eigengesetzlichkeiten eines Textes wie Rhythmus oder formale Rundung sich gegen solche der je erläuterten Komposition durchsetzen können, der ästhetische Wert eines Textgebildes den des je gemeinten musikalischen Werks übertreffen kann.

Wichtig ist erstens, sich darüber klarzuwerden, dass weder Länge noch Detailtreue oder Argumentationshöhe eines Textes mit der Ansprache an eine wissende oder aber nicht wissende Leserschaft zusammenhängen. Unterschiede sind oft nur gradueller Natur, Fachtexte können kurz und schlicht gehalten, vermittelnde Texte lang und anspruchsvoll sein. Im Übrigen ist Lesbarkeit essentiell, um auch innerhalb einer wissenschaftlichen Fachgemeinschaft wahrgenommen zu werden (vgl. Groebner 2012). Verwandte Verhältnisse lassen sich dort beobachten, wo sich an leicht zugängliche Musik lange Abhandlungen knüpfen, umgekehrt vielfach erforschte und kommentierte Werke in Aufführungskontexten mit wenig hohem Sozialprestige nicht von Erläuterungen begleitet werden.

Eine zweite Empfehlung besteht darin, das Spektrum der gewohnten Wissensformen zu erweitern und aus der Menge des Wissbaren je treffliche Inhalte auszuwählen. Nicht nur, wer Wissen über Musik generiert, sondern auch, wer es für andere aufbereitet, verfügt dabei über eine Fülle an Möglichkeiten und Gestaltungsräumen. Jedes der hunderttausenden Programmheftexemplare, die jährlich bei Konzerten der deutschen Berufsorchester ausgegeben werden, schreibt in positiver wie negativer Weise mit an dem Bild, das die Öffentlichkeit von Musik hat. Zu der Überlegung, welche Inhalte sich

für welches Lesepublikum eignen und wie darstellen lassen, gesellt sich für die Schreibenden dabei die Entscheidung darüber, welche Rolle subjektive Herangehensweisen – in der Vorstellung des späten 19. Jahrhunderts das ›Gefühlsverstehen‹ – im Dialog mit objektiven Aussagen etwa zu Form und Kontext einer Komposition übernehmen sollen.

Damit deutet sich ein dritter Aspekt an, der für das Schreiben über Musik von Bedeutung ist und zugleich der Reflexion über eigene Intentionen in besonderem Maße bedarf, nämlich die Personalisierung als gängige Strategie der Popularisierung von Wissen, die auch in anderen Bereichen der Wissen(schaft)svermittlung begegnet. Leicht lassen sich in Texten Werke oder Kompositionswege über biographische Aspekte erläutern – Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre tritt seit dem Kindesalter als Cembalistin auf, Arnold Schönberg berichtet von »vielen erfolglosen Versuchen in einem Zeitraum von annähernd zwölf Jahren«, in denen er »den Grund zu einem neuen musikalischen Konstruktionsverfahren« (Schönberg 1995: 109) legte –, und selbstverständlich ist es auch möglich, mit der eigenen musikalischen Bildungsbiographie sichtbar zu werden. Nicht selten kommt es bei einem solchen Vorgehen zu Beschwichtigungsgebärden in der Form von Anmerkungen zu ungenügendem musikbezogenen Wissen, sei es das eigene oder das der anderen. Der Musiktheater-Regisseur Axel Ranisch erinnert sich etwa an die Sozialisation seiner Eltern: »Leider rechnete niemand mit dem überschaubaren musikalischen Talent meines Vaters [...]. So wurde er Sportler.« (Striesow/Ranisch 2020: 10) Eine solche scheinbare Geringschätzung ist eine verbreitete Strategie für das Erzeugen von Komik. Sie darf beim Schreiben über Musik durch lebensweltliche Verweise und offene Assoziationen, überhaupt eine Metaphorik komplementiert werden, die auf ganz ungewöhnliche Bildbereiche zugreift. Neben der Beschwörung des Numinosums Musik, die ihrerseits auf eine lange, ehrwürdige literarische Tradition zurückgeht, zählen solche Vorgehensweisen zu den in musikvermittelnder Hinsicht besonders erfolgreichen Strategien des Schreibens über Musik.