

Exkurs II: Möglichkeiten und Strategien des Sprechens über Musik

PROBLEMLAGE

Das Sprechen über Musik, die Auseinandersetzung damit, wo wann welche Musik »emotional impact« für einen bereithält, also das *sich mit der Sache selbst abgeben* in Riethmüllers Sinne, ist freilich gar nicht so leicht. Erst recht das Sprechen über die Wirkung von Musik auf einen selbst und die Rückbeziehung dieses »emotional impact« auf das Gehörte.

Letzteres zu tun ist besonders heikel. Das also, was hier versucht wird. D.h. nachzuspüren, ob man den »emotional impact« irgendwo in der Musik konkret dingfest machen kann. Denn an dieser Stelle gilt es sauber zu trennen: Bei dem, was mich hier interessiert, geht es nämlich nicht um eine Beschreibung von etwas, das als solches objektiv Teil einer Musik ist. Wie ein Metrum oder ein Intervallverhältnis, eine Form oder eine Besetzung. Einzig wird hier mit Martin Seel in Anspruch genommen, dass nicht lediglich etwas als Projektion an die Musik herangetragen wird, sondern eine Reaktion auf etwas in der Musik den Ausgangspunkt für den jeweiligen »emotional impact« bildet.²³⁹ Nur deswegen lohnt es sich überhaupt, die Rückbeziehung dieses »emotional impact« auf das Gehörte zu versuchen. Das freilich – und darauf sei hier nur kurz hingewiesen – ist eben etwas anderes als auf eine der Musik eingeschriebene Emotion zu verweisen oder deren Widerspiegelung in den eigenen Emotionen in den Fokus zu rücken (Affektenlehre) oder gar zum Maßstab zu machen.²⁴⁰ Ganz wie Jerrold Levinson betont:

»Note also, as many writers on this subject have affirmed, that *perceiving* emotional expressiveness in music does not require *feeling* the corresponding emotion, or any emotion at all, while listening.«²⁴¹

Der Unterschied hat Folgen. Es gibt z.B. keine Kausalität zwischen Musik und Hörer, die etwa derart ausgestaltet ist, dass wenn ich eine Emotion, die der Musik eingeschrieben ist, nicht fühle, ich die Musik quasi falsch oder defizitär höre und umgekehrt – wie Levinson an anderer Stelle ergänzt.²⁴²

Die jüngeren Arbeiten von Peter Rinderle, Stefan Zwinggi und Alexander Wilfing zur »musikalischen Expressivität«, die Beiträge zu Musik und Emotion in den aktuellen Handbüchern von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda sowie Susan Hallam, Ian Cross und Michael Thaut bieten einen guten Einstieg in diesen komplexen und weitverzweigten Themenbereich des Verhältnisses von Musik und Emotion.²⁴³ Für einen ersten Eindruck eignet Juslins Diskussion von sieben Kernproblemen dieses Forschungsbereichs.²⁴⁴ Versehen mit umfassenden Weiterverweisen in die kaum mehr überschaubare, von Musikwissenschaft über Philosophie und Soziologie bis Neurobiologie viele Disziplinen überspannende Literatur. Wie eng diese disziplinären Diskurse mittlerweile miteinander verbunden sind, zeigt stellvertretend der jüngste Streit zwischen den Philosophen Peter Kivy und Noël Carroll zu Emotion, Stimmung und Musik unter Rückgriff auf die naturwissenschaftlichen Debatten.²⁴⁵

Mir freilich genügt an dieser Stelle ein kleiner Ausschnitt aus diesem weiten Feld als Aufgabe, in meinem Bestreben, den »emotional impact« auf mich beim Hören bestimmter musikalischer Situationen über bewusstes Hören in der Musik konkret zu verorten und hinterher diesen Ort mit den Mitteln der Sprache zu zeigen. Alles andere sind Folge- und Parallelfragen, die hier außen vor bleiben können.

Das Problem des Sprechens über Musik wird hierdurch freilich nicht kleiner. Im Gegenteil. Das *sich mit der Sache selbst abgeben* in Riethmüllers Sinne – oder besser: das auf die Sache selbst zurückgeworfen sein tritt als Problem noch stärker in den Vordergrund. Die Herausforderung ist an dieser Stelle groß, will man planen, wie ein zielgerichtetes Flanieren durch die besagte imaginierte, virtuelle Ausstellung aussehen, ja überhaupt erst ermöglicht werden könnte. Nicht wenige streiten bekanntlich zur Gänze ab, dass dies überhaupt ginge – über Musik zu sprechen –, obwohl sie an der Möglichkeit eines solchen Sprechens für andere Künste überhaupt keine

Zweifel hegen, wie Susan McClary berichtet.²⁴⁶ Und ziehen sich zu Verteidigung und Beleg auf Stereotypen zurück wie dem viel zitierten Satz ›Über Musik zu schreiben sei wie über Architektur zu tanzen‹²⁴⁷ – eine Sichtweise, die Lawrence Kramer eine offensichtliche kulturelle Fiktion und Robert Christgau nicht ohne Grund schlicht ignorant nannte, letzteres unter Hinweis auf die Rolle von Raum in Tanz wie Architektur.²⁴⁸ Gedankenfaul wäre vielleicht noch treffender. Denn was nützt es, abzustreiten, dass es geht, um es dann allenthalben doch zu tun?

Denn all dies ist natürlich eine seltsame Situation. Man bedenke nur, in wie vielen Konstellationen das Sprechen über Musik Kernaufgabe einer etablierten Berufstätigkeit ist. Vom Musikpädagogen über den Musikwissenschaftler bis zum Musikjournalisten und Musikvermittler. Man vielmehr mit Albrecht Riethmüller sagen muss, dass die »Flut der (sprachlichen) Information, die wir über Musik erhalten, [...] heute tatsächlich massenhaft geworden« ist.²⁴⁹ Und das Kommunikation zwischen Musikern ausschließlich nonverbal und allenfalls unterstützt von Notationen jedweder Art ablaufe, taugt nicht einmal zur Legende. Jede Probe ist Beleg für das Gegenteil. Abgesehen davon, dass Partituren meist voll sind an Worten und im Übrigen diskursive Sprache schlicht nicht ersetzen können, wie Nelson Goodman ausführlich erläutert hat.²⁵⁰

Nichtsdestotrotz ist das Problem da. Ein Problem, über das Einigkeit besteht. Und dem auch ich in meiner sonstigen wissenschaftlichen Arbeit sonst oft ausweiche. Auch ausweichen kann, oft will und bisweilen gar muss, etwa wenn wie im ersten Kapitel ganz andere Gesichtspunkte interessieren. Aber doch ist es für mein Anliegen hier ein vorab adressierungsbedürftiges Problem. Schon, um der imaginierten, virtuellen Ausstellung eine gewisse Kohärenz verleihen zu können. Was kann man eigentlich über Musik sagen? Allzumal, wenn einen keine technische oder statistische Frage, sondern etwas vermeintlich vages wie ihr »emotional impact« interessiert? Und wie? Will man etwas im Wittgensteinschen Sinne zeigen, möchte man, dass es zumindest dem Grunde nach die Chance erhält, nachvollzogen werden zu können. Man muss daher zumindest eine Annäherung an »den Zustand des Sprechens über Musik und damit [an] die Interaktion von Vorstellung und Urteil, Begriff und Sache« versuchen, wie es bei Riethmüller heißt.²⁵¹ Sich seiner Optionen versichern.

Sprechen über Musik ist ein altes Problem. Letztlich ungelöst, seitdem wir Aufzeichnungen über Musik haben. Also seit gut zweieinhalbtausend

Jahren. Obwohl unaufhörlich über Musik kommuniziert wird, ist uns, wie Riethmüller unter Rekurs auf Hans Heinrich Eggebrecht diagnostiziert, »an der Musik – und das ist nicht zu bestreiten – das Sprechen über Musik das Fremdeste von allem«.²⁵² Freilich entmutigt einen das Ausmaß der Herausforderung nur bis zu dem Augenblick, in dem man die Erfahrung macht, dass Sprechen über Musik funktionieren kann, wie Robert DiYanni so treffend resümiert:

»Good music writing, nonetheless, somehow succeeds in making sense; it makes sense in what it says directly about music, and in what it suggests indirectly, in what circumscribes the music as well.«²⁵³

Die Frage ist halt nur, wenn man den Kommunikationserfolg nicht völlig dem Zufall oder der Intuition überlassen will, ob man irgendwo systematische Hilfe bekommen kann hinsichtlich der sprachlichen Mittel, die sich zur Nutzung anbieten?

Ein Blick in die verfügbare Literatur zum Thema enttäuscht allerdings rasch. Sucht man nämlich nach Orientierung, findet man überraschend wenig an systematischen Angeboten für dieses spezielle Anliegen. Dafür muss man zum Beleg nur in musikologische Standardlehrbücher schauen. Hier, wo man dies vielleicht zu allererst zu finden erwarten würde, stehen stattdessen Fragen des wissenschaftlichen Arbeitens und Recherchierens sowie der Methodologie im Vordergrund.²⁵⁴ Auch Einführungen, die »Schreiben über Musik« als Titel führen, konzentrieren sich weithin auf Rahmenfragen wie die Gewinnung von belastbaren Informationen und beschäftigen sich ansonsten mit der Einführung in Standardformate wie Essay und Rezension und diesbezügliche allgemeine stilistische Hinweise.²⁵⁵ Selbst eine so fulminante Zurückweisung des Topos von der Unbeschreibbarkeit der Musik wie Lawrence Kramers *Interpreting Music* und *The Thought of Music* enthalten nur Hinweise hier und da, wie man das denn tun könne.²⁵⁶ Nicht anders als die gar nicht so geringe Literatur zu typischen Professionen des Sprechens über Musik, z.B. dem Arbeitsbereich der akademischen und journalistischen Musikkritik. Auch diese steigt oft nicht in die konkreten Möglichkeiten und Konventionen der sprachlichen Auseinandersetzung mit Musik ein, sondern konzentriert sich auf andere Aspekte wie die soziale, ökonomische und technische Entwicklung des Berufsfelds.²⁵⁷ Insofern vermeidet man den Versuch einer systematischen

Annäherung unter Verweis darauf, dass dies dem Feld fremd wäre, wie es z.B. Susan Holtfreter vertritt, aber auch in Schriften wie jenen von Robert D. Schick sowie Marc Woodworth und Ally-Jane Grossan zum Ausdruck gebracht wird:

»Insgesamt entstand jedoch der Eindruck, dass prototypische Strukturtypen für die inhaltliche Ebene der Musikkritik kaum von Relevanz sind. Wenn, dann sind diese in keiner Weise vergleichbar mit der Verbindlichkeit der thematischen Struktur der Nachricht. Vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass etablierte Strukturen nahezu variiert und aufgebrochen werden müssen. Die bisher mehrfach festgestellte kreative Selektion der sprachlichen Mittel trifft auch auf die inhaltliche Struktur der Musikkritik zu. Insofern fordert die Musikkritik hohe Schreibkompetenz, da kaum auf verbindliche Strukturmuster zurückgegriffen werden kann, sondern diese für jeden Text aus dem Gegenstand neu abgeleitet werden.«²⁵⁸

Punktuell findet man natürlich rasch Vertiefungen. Etablierte Klassiker, die einem in Teilaspekten dabei weiterhelfen, Grund unter den Füßen zu gewinnen, um genaues sagen zu können. Etwa zu formalen Standards des Sprechens über Musik wie D. Kern Holomans *Writing about Music* oder zur musikalischen Begriffsgeschichte wie das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*.²⁵⁹ Überhaupt werden gerade technische Begriffe natürlich in Legionen von Lehrbüchern vermittelt, die seit jeher und ungebrochen zu allen möglichen Bereichen des musikalischen Handwerks verfasst werden, von der Instrumentalpraxis über die Produktionstechnik bis zur Musiktheorie.

Aber all dies bleibt Teilaspekt. Der Überblick über die Optionen fehlt. Doch der ist wichtig. Denn es gibt ganz unterschiedliche Motivationen und soziale Anlässe, über Musik sprechen zu wollen, mit ganz verschiedenen Vermittlungszielen und mit einem korrespondierend heterogenen Feld an potentiellen Adressaten, ihren Interessen an Musik und dem bei ihnen voraussetzbaren Wissen über Musik.²⁶⁰ Entsprechend ausdifferenzierte, bisweilen gar entgegengesetzte Traditionen existieren, wie das *sich mit der Sache selbst abgeben* in Riethmüllers Sinne darstellungsseitig zu geschehen habe.²⁶¹ Man denke nur an den geradezu dogmatischen Verzicht auf technisches Sprechen über Musik in journalistischen Kontexten. Oder umgekehrt

die Abneigung gegen Metaphern im Kontext musiktheoretischer Analyse. Man hat also ganz offensichtlich Optionen zur Hand. Nur eben welche?

Die Suche nach Orientierung wird auch nicht dadurch erleichtert, dass sich unter dem Lemma Musik und Sprache ein großer Teil der Literatur zunächst einmal überhaupt gar nicht mit dem Sprechen über Musik beschäftigt, sondern mit der Frage, inwiefern eine Annäherung an Musik in Analogie zur Sprache gefunden bzw. Musik überhaupt als Sprache verstanden werden kann.²⁶² Man denke nur an die überkommene metaphorische Rede von der ›Tonsprache‹ und der ›Klangrede‹.²⁶³ Oder an die hartnäckigen Topoi von ›Musik als Universalsprache‹ und ›Musik als Sprache der Gefühle‹.²⁶⁴ »Dass Musik eigentlich das Unsagbare verwalte«, wie Diedrich Diederichsen am Ausgangspunkt einer längeren Dekonstruktion schreibt.²⁶⁵

Der hingegen ganz konkrete Bereich der tatsächlichen ›Tonsprachen‹ in der Sprachwissenschaft und der Ethnologie stellt wieder ein ganz anderes Forschungsfeld dar, auf das man aber gleichfalls unter dem Lemma Musik und Sprache stößt. Ebenso wie jenes der Sprachförderung durch Musik. Des Weiteren sind unter dieser Oberkategorie zahlreiche Studien zu Prosa und Lyrik über Musik versammelt. Mit Fokus z.B. auf der Verwendung musikalischer Mittel, Formen und Strategien in Literatur – und umgekehrt. Und natürlich verorten sich an dieser Stelle endlos viele Schriften über Vokalmusik im Allgemeinen und Vertonungen im Besonderen mit Fokus auf das Verhältnis von Musik und Sprache hierbei.

All das sind nur Beispiele für Themenbereiche unter dem Stichwort Musik und Sprache. Dabei allesamt weithin ausdifferenzierte, zum Teil recht alte Forschungsfelder. Musik und Sprache ist ein weit verzweigtes Gebiet. Und meine Aufgabe hier, vorab eine systematische Annäherung an meine Optionen zu gewinnen, mit den Mitteln der Sprache »emotional impact« in ausgewählten musikalischen Situationen in Klavierquintetten verorten zu können, sprich mich meines Handwerkzeugs zu versichern, ist nur ein kleiner Bereich hierin. Obendrein ein vergleichsweise wenig erkundeter. So wie umgekehrt die Kommunikation über Musik mit den Mitteln der Sprache nur ein Teilgebiet der Musikvermittlung darstellt, die vom Zeigen durch Vorspielen über multimediale Erläuterungsansätze bis zu partizipativen Mitmachstrategien reicht.

Aber die greifbaren Orientierungsangebote vor allem aus Sprachwissenschaft, Pädagogik und der Analyse des Arbeitsfelds Musikkritik erlauben in Verbindung mit der eigenen Untersuchung von Praxisbeispielen, die

einem besonders gelungen und ertragreich erscheinen, doch wenigstens eine erste Annäherung an eine Systematik. Was einem die Möglichkeit eröffnet, sich der anschließenden Aufgabe doch von einem gewissen Reflexionsniveau aus zuzuwenden. Zielgerichtet also. Mit einer wenigstens gewissen Sicherheit hinsichtlich der einem zur Verfügung stehenden Optionen. Ihrer Stärken und Schwächen.

Warum all die Mühe? Manchmal finden Ausstellungsgegenstände ihren Weg in solche imaginierten, virtuellen Ausstellungen natürlich auch bei mir auf anderem Wege. Durch Zufall etwa. Oder über das von der Faszination an der Sache selbst weithin verselbstständigte historische Metanarrativ des Kanons. Oder über die Mathematik automatisierter Algorithmen, etwa Playlists auf Spotify oder Ähnlichkeitsangebote auf YouTube. Und ab und zu sogar über die anonymisierende Großdatenpolitik der digitalen Geisteswissenschaften, wenn hierdurch in Datenbaken plötzlich etwas auftaucht, von dem man noch nie gehört und das den Anfang einer Spurensuche bildet, an dessen Ende etwas mit »emotional impact« auf mich steht. Sprechen über Musik bringt an dieser Stelle aber mit Abstand den größten Ertrag. Für mich am häufigsten. Etwas mit Hilfe von Worten in Musik konkret gezeigt zu bekommen, als Text, im Gespräch. Solch Wittgensteinsches Zeigen kann freilich bei mir mit ganz unterschiedlichen Sprachstrategien zum Erfolg führen, so zeigt die Erfahrung. Von technischem Sprechen bis hin zu metaphorischem, von musikalischen Vergleichen bis zu außermusikalischen Kontextualisierungen. Jedenfalls für mich, an dieser Stelle, hat sich keine überlegene Sprechstrategie durchgesetzt. Es gibt eine Balance. Eine Gleichwertigkeit. Und oft greift sogar erst eine Kombination der spezifischen Stärken der verschiedenen verbalen Zeigestrategien. Technisches Sprechen und Zeigen allein jedenfalls, das, was ich als Musikwissenschaftler gelernt habe, reicht nicht. Jedenfalls nicht für mich. Nicht für sich allein. Nicht an dieser Stelle. Wenn es um etwas wie »emotional impact« geht. Egal, ob ich typische Darstellungsweisen der Musikanalyse zu Rate ziehe oder statistische Auswertungen oder Tabellen mit Messdaten. Da ist meine Selbstbeobachtung ganz bei Lawrence Kramers Analyse:

»Either way, musical meaning forfeits in advance any possible claim to represent musical knowledge. Music appears in this scenario as an intrinsically self-mystifying phenomenon. The more it incites subjectivity – that is, does just what it is supposed to do – the less responsive it becomes to description. The features

we can describe, form and technique, cannot account adequately – if at all – for music's subjective effects.«²⁶⁶

Nicht ohne Bedauern bin ich hier ganz bei Kramer. Denn wäre es anders, würde technisches Sprechen und Zeigen reichen, ich könnte das Problem über den Erwerb und das Einüben von fachspezifischem Wissen und wissenschaftlichen Beschreibungsstandards lösen. Was bei anderen Aufgabenstellungen in meiner akademischen Arbeit auch so funktioniert. Nur hier eben nicht.

Für meine Tätigkeiten, in der Lehre wie im Schreiben über Musik, habe ich jedenfalls vor dem Hintergrund dieser Selbstbeobachtung eine Systematik erstellt, mit der ich arbeite. Die keineswegs für sich beansprucht, abschließend zu sein. Im Gegenteil ein work in progress darstellt. Aber mir doch eine erste strukturierte Annäherung an die Aufgabe erlaubt, über Musik zu sprechen. In ihr etwas Ästhetisches wie z.B. »emotional impact« zu zeigen. Mir Orientierung gibt. Mich meiner Optionen versichert. Und erlaubt, Vertiefungen zu Teilaspekten wie technischen Begriffen oder metaphorischen Strategien gezielt darin aufzuhängen und weiterzuverfolgen.

Diese Systematik mag vielleicht auch anderen nützen. Im Suchen nach etwas, dass Lawrence Kramer *constructive descriptions* nennt, »a statement, often only a sentence or two, in which interpretive energy is concentrated.«²⁶⁷ Ich zumindest habe nach einer solchen gesucht und keine gefunden. Jedenfalls ist sie Basis der nachfolgenden Ausstellungsbeschreibungen, des dortigen Herantastens an den »emotional impact« ausgewählter musikalischer Situationen in Klavierquintetten. So mag dieser hier nur in aller Kürze durchgeführte Exkurs in die besagte Systematik zumindest helfen, das je nachdem Gelingen oder Scheitern der nachfolgenden Situationsbeschreibungen nachzuvollziehen.

In der Lehre verwende ich zur Erläuterung der Systematik wie ihrer Bestandteile regelmäßig einen journalistischen Text. Einen Nachruf auf David Bowie, der unter dem Titel *Der Unfassbare* am 12. Januar 2016 im Berliner *Tagesspiegel* erschienen ist, von Kai Müller stammt und frei im Internet abrufbar ist.²⁶⁸ Dieser Text ist für diesen Zweck besonders gut geeignet, da der Autor Bowies charakteristische Vielfalt darin spiegelt, dass er enorm viele verschiedene sprachliche Annäherungsstrategien an Bowies Musik zumindest andeutet. Bisweilen aber auch extensiv benutzt und kombiniert, was hier als Schreibtechnik außen vor bleiben kann, dem Text aber zusätz-

lichen Mehrwert als Fallbeispiel für die Lehre im Bereich Musikvermittlung verleiht. Über kurze Auszüge weise ich in den Endnoten zum Beleg und zur Illustration jeden Teilpunkts der Systematik jeweils auf Beispiele aus Müllers Text hin, sofern dort vorhanden.

Die Systematik gliedert sich in vier Bereiche (vgl. Tab. 1):

- Annäherung über Vergleich, Zuordnung und Einflussanalyse
- Annäherung über die Beschreibung der Machart
- Annäherung über die Beschreibung des Ausdrucks
- Annäherung über die Beschreibung des Kontexts

VIER MODI DER ANNÄHERUNG

Annäherung über Vergleich, Zuordnung und Einflussanalyse

Größte Herausforderung in der Kategorie *Annäherung über Vergleich, Zuordnung und Einflussanalyse* ist, dass alle Annäherungsstrategien dieser Rubrik Wissen auf Seiten des Adressaten voraussetzen. Je mehr Wissen vorausgesetzt werden kann, desto präziser kann ich auf diesem Wege etwas über Musik sagen. Je weniger vorausgesetzt werden kann, desto vager bleibt die Vergleichsebene. Je vager jedoch die Vergleichsebene konturiert ist, desto breiter sind die Auslegungsmöglichkeiten auf Seiten des Adressaten und damit das Risiko auf Seiten des Kommunizierenden, dass nicht oder nicht vollständig ankommt, was er vermitteln will:

GENREBEGRIFFE: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik mittels Genreeinordnung/-zuordnung.²⁶⁹

MUSIKERVERGLEICH: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch ins Verhältnis setzen dieser Musik zur Musik anderer Musiker, um hierüber Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu benennen.²⁷⁰

WERKVERGLEICH: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch ins Verhältnis setzen dieser Musik zu (eigenen wie fremden) anderen Werken, um hierüber Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu benennen.²⁷¹

Annäherung durch Vergleich, Zuordnung & Einflussanalyse	Annäherung über die Beschreibung der Macht	Annäherung über die Beschreibung des Ausdrucks	Annäherung über die Beschreibung des Kontexts
Gemeinbegriffe: Gemeineordnung/-zuordnung, um Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu anderer Musik herauszuarbeiten	Wissenschaftliche Analyse: Musiktheoretische/-technische Beschreibung unter Verwendung von Fachbegriffen und -konzepten	Adjektive, Verben & Metaphern: Umschreibung des Ausdrucks einer Musik mittels Adjektiven, Verben oder Metaphern	Biographie & Persönlichkeit: Beschreibung der Spezifik einer Musik durch Verweis auf Besonderheiten in Biographie und Persönlichkeit
Musikervergleich: Vergleich zu anderen Musikern, um Gemeinsamkeiten oder Unterschiede herauszuarbeiten	Produktionsbedingungen: Beschreibung durch Benennung der Besch- zung, der Aufnahmebedingungen/-technik und/oder des Aufführungsortes	Standardisierte, alltagsbekannte Ausdrucksformen: Vergleich zu etablierten, alltagsbekannten musikalischen Situationen	Gender & Race: Beschreibung der Spezifik einer Musik durch Verweis auf ethnische oder geschlechtliche Besonderheiten
Werkvergleich: Vergleich zu (eigenen wie fremden) anderen Werken (oder Fassungen), um Gemeinsam- keiten oder Unterschiede herauszuarbeiten	Ästhetische Macht: Beschreibung durch Benennung der Macht, d.h. der konkreten Umsetzung, z.B. auf spieltechnischer Ebene	Alltagsbegriffe: Vergleich zu alltagsbekannten Geräuschen, Klingen und Bewegungsformen	Publikum: Beschreibung der Spezifik einer Musik durch Verweis auf Charakteristika und Spezifika der Adressaten einer Musik
Performancevergleich: Vergleich zu (eigenen wie fremden) anderen Darbietungen/Performances, um Gemein- samkeiten oder Unterschiede herauszuarbeiten		Emotionsbegriffe: Verwendung von Begriffen, die jene Emotionen bezeichnen, die man in der Musik ausgedrückt sieht	Pölitischer Rahmen/Soziale Funktion: Beschreibung der Spezifik einer Musik durch Verweis auf ihren politischen und/oder sozialen Kontext
Kollaboration/Beteiligtenennung: Annäherung über Benennung der Beiträgen- den und (ex-/impliziten) Verweis auf ihre musikalischen Eigenarten/Spezifika		Paradoxien: Beschreibung des Ausdrucks der Musik über ein Sprechen in Paradoxien, Widersprüchen, Überraschungen	Zeit: Beschreibung der Spezifik einer Musik durch Verweis auf ihre Entstehungs- zeit und besondere Zeitumstände
Topoi: Zuordnung zu Standardausdrucksituationen im Alltag (Beerdigungsmusik, Weihnachtsmusik usw.)		Verhältnis zum Text: Beschreibung des Ausdrucks der Musik über den Text, z.B. über Textanalyse und/oder Textauszüge	
Interart: Kunststilenbergender Vergleich		Reaktionsbeschreibung: Beschreibung der Reaktionen auf eine Musik, um über diesen Umweg etwas über ihren Ausdruck und/oder ihre Wirkung zu sagen	
		Literarische Beschreibung: Beschreibung des Ausdrucks der Musik mittels einer Sprache, welche die ästhetischen und emotionalen Qualitäten der zu beschrei- benden Musik in den Mitteln der Sprache widerzuspiegeln versucht	

Tab. 1: Strategien des Sprechens über Musik: Vier Modi der Annäherung.

PERFORMANCEVERGLEICH: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch ins Verhältnis setzen der Darbietungsweise dieser Musik zu (eigenen wie fremden) anderen Darbietungen/Performances, um hierüber Gemeinsamkeiten oder Unterschiede zu benennen.²⁷²

KOLLABORATION/BETEILIGTENNENNUNG: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik über Benennung der Beitragenden, deren künstlerische Eigenarten/Spezifika beschrieben werden oder das Wissen darüber als bekannt vorausgesetzt wird.²⁷³

TOPOI: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch ins Verhältnis setzen zu Standardausdruckssituationen im Alltag (Beerdigungsmusik, Weihnachtsmusik, Hochzeitsmusik usw.).²⁷⁴

INTERART: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch künsteübergreifenden Vergleich.²⁷⁵

Annäherung über die Beschreibung der Machart

Größte Herausforderung in der Kategorie *Annäherung über die Beschreibung der Machart* ist ebenfalls, dass alle Annäherungsstrategien dieser Rubrik Wissen auf Seiten des Adressaten voraussetzen. Hier geht es um ein Wissen, das anders als die z.B. im Musikjournalismus noch häufig genutzte erste Kategorie *Annäherung über Vergleich, Zuordnung und Einflussanalyse* diesmal ausdrücklich musikalische Fachleute erwartet. ›Nerd talk‹. Man findet diese Annäherungsweisen daher besonders oft in der Kommunikation von musikalischen Fachleuten untereinander:

WISSENSCHAFTLICHE ANALYSE: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik über eine musiktheoretische/-technische Beschreibung unter Verwendung von Fachbegriffen und -konzepten.²⁷⁶

PRODUKTIONSBEDINGUNGEN: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik über die Benennung der Besetzung, der Aufnahmebedingungen/-technik und/oder des Aufführungsrahmens, z.B. der Akustik des Aufführungsortes.²⁷⁷

ÄSTHETISCHE MACHART: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik über durch Beschreibung ihrer Machart, d.h. ihrer konkreten Umsetzung durch die Musiker, z.B. auf spieltechnischer Ebene.²⁷⁸

Annäherung über die Beschreibung des Ausdrucks

Die dritte Kategorie *Annäherung über die Beschreibung des Ausdrucks* ist qua ihrer Beschaffenheit vermeintlich am nächsten an dem, was ich hier als »emotional impact« verfolge. Und gewiss die gerade im alltäglichen Sprechen über derlei ästhetisches Erleben die am häufigsten gebrauchten Annäherungsweise, insbesondere unter Nichtfachleuten. Auch sind die literarischen Möglichkeiten in dieser Kategorie am größten, die Nähe zur Literatur am stärksten ausgeprägt.

Paradoxerweise ist es aber zugleich die unsicherste, instabilste Annäherungsweise, wie Frank Sibley in seinem grundlegenden Essay *Aesthetic Concepts* erläutert hat, da derartige ästhetische Termini begrifflich nie klar bestimmt sind und zum Zwecke der Beschreibung daher nicht unstrittig und verlässlich verwendet werden können. Die Vertiefung von Fachwissen hilft daher hier anders als im Fall der ersten beiden Kategorien also nur bedingt weiter und kann einem lediglich zu einem empirisch abgesicherten Gespür für Konventionen verhelfen:

»[...], ich möchte in diesem Aufsatz zeigen, daß es keine nicht-ästhetischen Merkmale gibt, die unter *irgendwelchen* Umständen als logisch *hinreichende Bedingungen* für die Anwendung ästhetischer Termini fungieren. Ästhetische Begriffe oder Geschmacksbegriffe sind in *dieser* Hinsicht keinerlei Bedingungen unterworfen.

Man ist kaum versucht anzunehmen, ästhetische Termini ähnelten Wörtern wie »quadratisch«, die gemäß einer Anzahl von notwendigen und hinreichenden Bedingungen angewandt werden. Denn während ein Quadrat stets auf Grund *derselben* Bedingungen ein Quadrat ist (vier gleiche Seiten und vier rechte Winkel), haben ästhetische Termini für ganz verschiedene Objekte Gültigkeit. Ein Ding ist anmutig, ein anderes wegen jener Merkmale, und so fast endlos weiter. [...]

Es gibt keine hinreichenden Bedingungen, keine nicht-ästhetischen Merkmale derart, daß das Vorhandensein einer Reihe oder einer gewissen Anzahl von ihnen die Anwendung eines ästhetischen Terminus logisch rechtfertigen und außer jeden Zweifel setzen könnte.«²⁷⁹

Dieser Vorbehalt ist jedoch kein grundsätzlicher Einwand gegen die nachfolgend aufgeführten Annäherungsweisen. Denn wie Sibley im selben

Atemzug erläutert, können wir nicht auf sie verzichten und uns etwa auf die ersten beiden Kategorien zurückziehen und uns schlicht auf die bessere Ausbildung unserer Adressaten konzentrieren, wenn uns jedenfalls an ästhetischen Dimensionen der Sache wie ihrem »emotional impact« gelegen ist:

»Die Dinge können uns mit nicht-ästhetischen Termini ausführlich beschrieben werden wie wir wollen, wir werden dadurch nicht in die Lage versetzt, zugeben zu müssen oder nicht leugnen zu können, daß die Dinge zart, anmutig, grell oder ungewöhnlich ausgewogen sind.«²⁸⁰

ADJEKTIVE, VERBEN & METAPHERN: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Umschreibung ihres Ausdrucks mittels Adjektiven, Verben oder Metaphern.²⁸¹

STANDARDISIERTE, ALLTAGSBEKANNTE AUSDRUCKSFORMEN: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Vergleich zu etablierten, alltagsbekannten musikalischen Ausdrucksformen.²⁸²

ALLTAGSBEGRIFFE: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Vergleich zu alltagsbekannten Geräuschen, Klängen und Bewegungsformen.²⁸³

EMOTIONSBEGRIFFE: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Verwendung von Begriffen, die jene Emotionen bezeichnen, die man in der Musik ausgedrückt sieht.²⁸⁴

PARADOXIEN: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Beschreibung des Ausdrucks der Musik über ein Sprechen in Paradoxien, Widersprüchen, Überraschungen.²⁸⁵

VERHÄLTNIS ZUM TEXT: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik über den Text, z.B. durch Textanalyse und/oder Textauszüge.²⁸⁶

REAKTIONSBESCHREIBUNG: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Beschreibung der Reaktionen auf eine Musik, um über diesen Umweg etwas über ihren Ausdruck und/oder ihre Wirkung zu sagen.²⁸⁷

LITERARISCHE BESCHREIBUNG: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik mittels einer Sprache, welche die ästhetischen und emotionalen Qualitäten der zu beschreibenden Musik in den Mitteln der Sprache widerzuspiegeln versucht, etwas zum Ausdruck der Musik sprachlich Analoges zu schaffen versucht.²⁸⁸ Gerade im Musikjournalismus wird an dieser

Stelle viel über den persönlichen Stil – den ›Sound‹ oder ›Sprachrhythmus‹ – eines Autors in seinem Sprechen über Musik reflektiert und rätioniert, ebenso wie über die Leidenschaft für die Sache, die er zu übertragen in der Lage ist.²⁸⁹ Im Akademischen ist vielleicht Jacques Derrida der prominenteste Vertreter dieser Strategie, durch die Art des Schreibens über etwas beim Leser Erkenntnis auszulösen, nicht dadurch, dass er direkt anspricht, was es zu Erkennen gilt (›différance‹), wie z.B. sein Text *Das Gesetz der Gattung* in exemplarischer Weise vorführt.²⁹⁰

Annäherung über die Beschreibung des Kontexts

Die *Annäherung über die Beschreibung des Kontexts* scheint mir die vagste Option zu sein. Gerade in politisch sensiblen Bereichen stößt man aber immer wieder auf sie. Oft mit Vehemenz. Etwa bei der Reklamation von Hautfarbe und ethnischer Zugehörigkeit als wesentlich in der Historiographie von Jazz oder Hip-Hop. Oder von Geschlechtsspezifität in Genderkontexten, gerade wenn es um Stimmen/Gesang geht. Daneben erscheinen solche Äußerungen auch in traditionell gestimmten Kontexten, die Musik vor allem autobiographisch deuten, etwa hinter Stellvertreterbegriffen wie Authentizität. Und schließlich kommen solche Umschreibungen häufig in Vermittlungskontexten vor, in denen davon ausgegangen wird, dass man beim Adressaten keinerlei Fachwissen voraussetzen kann.

Hier seien an möglichen Kategorien stellvertretend nur drei Beispiele für kontextuelle Annäherungen genannt, so wie sie eben in Müllers Bowie-Text erscheinen. Die *Annäherung über die Beschreibung des Kontexts* ist jedoch die potentiell offenste Kategorie mit dem in der Praxis größten Reichtum an Varianten.²⁹¹ Korrespondierend zu ihrer Vagheit. Andere typische Annäherungsweisen an dieser Stelle (vgl. Tab. 1) konzentrieren sich z.B. auf die politischen Bedingungen, unter denen eine Musik entsteht, oder ihre soziale Funktion. Oder rekurren auf die Entstehungszeit einer Musik und besondere Zeitumstände.²⁹² Zentral an dieser Stelle ist nur, dass mit den jeweiligen kontextbezogenen Aussagen die Absicht verbunden ist, zumindest auch etwas über das zu Hörende selbst zu sagen:

BIOGRAPHIE & PERSÖNLICHKEIT: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Verweis auf Charakteristika und Spezifika in Biographie und Persönlichkeit des zu Hörenden.²⁹³

GENDER & RACE: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Verweis auf ethnische oder geschlechtliche Besonderheiten des zu Hörenden.²⁹⁴

PUBLIKUM: Annäherung an die ästhetischen Qualitäten einer Musik durch Verweis auf Charakteristika und Spezifika der Adressaten einer Musik.²⁹⁵

