



Albrecht Wellmer

Versuch über Musik und Sprache

ISBN: 978-3-446-23288-4

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser.de/978-3-446-23288-4>

sowie im Buchhandel.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Vorwort | 7 |
| I. Einleitung | 9 |
| II. Musik und Sprache – Wege durchs Labyrinth | 15 |
| A. <i>Sprachnähe und Sprachferne der Musik</i> | 15 |
| <i>Exkurs</i> | 52 |
| B. <i>Musik als Klangschrift. Der Ort der Werke</i> | 73 |
| C. <i>Das in die Musik sich einmischende</i> | |
| <i>Sprechen</i> | 102 |
| <i>Exkurs</i> | 113 |
| III. Das Werk im Raum »zwischen« Objekt und Subjekt, Ding und Zeichen. Ästhetische Erfah- rung und ästhetischer Diskurs | 125 |
| IV. Das musikalische Kunstwerk: Welthaltigkeit und Interpretation | 166 |
| V. John Cage und die Befreiung des Klangs: Fluchtlinien einer musikalischen Moderne jenseits des europäischen Konstruktivismus | 219 |
| VI. Helmut Lachenmann: Die Befreiung des Klangs in der konstruktivistischen Tradition der europäischen Moderne | 270 |
| VII. Überschreitungsfiguren im Feld der Neuen Musik | 300 |
| <i>Exkurs</i> | 303 |
| VIII. Epilog | 323 |

I. Einleitung

Gibt es eine Sprache der Musik? Ist die Musik »sprachähnlich«? Eine merkwürdige Frage, denn es ist zunächst gar nicht klar, wonach hier gefragt wird. Und wenn wir denn der Frage einen klaren Sinn geben könnten, könnte es eine *allgemeine* Antwort geben? Man hat zum Beispiel im Zusammenhang mit den Entwicklungen der Musik im 20. Jahrhundert, insbesondere mit der Verabschiedung der »Tonalität« und der Entwicklung der seriellen Musik bzw. eines »parametrischen« Denkens in der neuen Musik sowie ganz neuer Formen der »konkreten« oder elektroakustischen Klangerzeugung von einem Ende der Sprachähnlichkeit in der Musik gesprochen, und dieser Befund wurde entweder als Befreiung oder als Verlust gedeutet. Und wenn das Ende einer sprachähnlichen Musik tatsächlich gekommen wäre, wie wäre es zu deuten: als Ausdruck eines geschichtlichen Wandels der Musik, vielleicht eines nicht nur die Musik oder sogar alle Künste betreffenden, sondern eines gesellschaftlich-geschichtlichen Epochenwandels? Das sind Fragen, auf die keine Antwort erwartet werden kann, solange nicht der Sinn der Ausgangsfrage – »Gibt es eine Sprache der Musik?« – klargeworden ist, oder besser: solange nicht das Vieldeutige dieser Frage klargeworden ist.

Ist es die Frage, ob Musik etwas »sagt« oder »zum Ausdruck bringt«, was sich anders nicht sagen oder zum Ausdruck bringen läßt, oder ist es die Frage, ob Musik einen »Inhalt« hat, das heißt einen Bezug auf Außermusikalisches, wodurch sie mehr ist als ein bedeutungsloses Spiel von Tönen und Klängen, oder ist es die Frage, ob Musik ein Zeichensystem wie das der Wortsprache ist, wie manche Semiotiker meinen, oder ob es in ihr eine »Syntax« oder »Grammatik« gibt wie in der Wortsprache? Was in all diesen Fragen mitgefragt ist, ist die Frage, was die Musik nicht nur für die komponierenden und ausführenden Musiker, sondern auch für die *Musikhörer* bedeutsam und wichtig macht (oder machen kann). Die Frage stellt sich natürlich für

alle Künste, aber im Fall der Musik stellt sie sich dringlicher als etwa in der Literatur, den bildenden Künsten oder im Film: Denn deren »Weltbezug« und daher auch ihre mögliche existentielle Bedeutsamkeit lag von jeher auf der Hand. Selbst wenn vielleicht in der gegenstandslosen Malerei oder manchen Formen einer avancierten Lyrik dieser Weltbezug als fraglich erscheinen konnte, so ist es doch, wie ich glaube, kein Zufall, daß ein direkt faßlicher, ein ins Auge springender Weltbezug in den meisten Produktionen der Literatur und der bildenden Kunst bis heute kaum in Frage gestellt werden kann.²

Demgegenüber ist die Musik von ihrem akustischen Material her wesentlich ungegenständlich; zwar könnte man vielleicht mit Nietzsche sagen, daß durch die lange Verbindung von Musik und Poesie in der Entwicklung der tonalen Musik »die musikalische Form ganz mit Begriffs- und Gefühlsfäden durchsponnen« wurde³ – was ihre Expressivität und semantische Bedeutsamkeit ausmachte –, aber gibt es nicht spätestens seit der seriellen und postseriellen Musik, seit Varèse, Xenakis und Cage auch eine Emanzipation der Musik von solchen »Begriffs- und Gefühlsfäden« hin zur Materialität des reinen Klangs und seiner strukturellen Organisation, eine definitive Abkehr von der »Sprachlichkeit« und vom Bezug auf Außermusikalisches? Und könnte man nicht behaupten, daß erst durch diese Abkehr die Musik wirklich zur »absoluten«, aus der Abhängigkeit von außermusikalischen Zwecken und Intentionen ganz befreiten und nur ihrer eigenen, musikalischen Logik gehorchenden Kunstform werden kann? Ich will gleich sagen, daß ich das *nicht* glaube, aber die Frage steht zunächst im Raum.

Die Frage ist im übrigen nicht ganz neu: Eduard Hanslick, ein bedeutender Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts, hat in einer Polemik gegen das, was er als eine »verrottete Gefühlsästhetik« apostrophierte und in Verteidigung einer absoluten, reinen und autonomen Instrumentalmusik die These vertreten, »tönend

2 Was die bildende Kunst betrifft, hat die Dokumenta XI in Kassel besonders prägnante Beispiele gegeben.

3 Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: *Werke* Bd. 1 (Hg. K. Schlechta), München 1960, S. 573.

bewegte Formen (seien) einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik«. ⁴ Die These bedeutete nicht nur eine Stellungnahme im Streit der Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts, nicht zuletzt polemisch gewendet gegen Hegel und Schopenhauer, sondern sie gewann darüber hinaus eine unmittelbar musikprogrammatische Bedeutung im Streit zwischen Brahmsianern und Wagnerianern. Unter veränderten Vorzeichen – nämlich jetzt mit Bezug auf die Situation der posttonalen Musik – findet sich eine Neuauflage dieses Streits in einer Polemik Dieter Schnebels, »Der Ton macht die Musik: Wider die Versprachlichung« von 1990, in der Schnebel Adornos These von der »Sprachähnlichkeit« der Musik kritisiert. Bevor ich nun meine Ausgangsfrage in Angriff nehme, möchte ich kurz auf Schnebels Kritik eingehen, denn sie macht einen Punkt deutlich, auf den zurückzukommen sein wird. Adorno hatte gegen frühe Tendenzen der seriellen Musik die These vertreten, ohne ein Moment der Sprachähnlichkeit, das heißt auch: ohne einen Bezug auf das, was nicht Musik ist, müsse die Musik zu einem sinnlosen Kaleidoskop von Klängen verkommen, wobei er sich von seiner Erfahrung der bedeutenden europäischen Musik von Monteverdi bis zur atonalen Phase der Zweiten Wiener Schule leiten ließ. Gegen Adornos These von der »Sprachähnlichkeit« der Musik und seine Sorge um den Verlust dieser Sprachähnlichkeit in der seriellen Musik hat Dieter Schnebel auf die produktiven Züge der Tendenz zur »Entsprachlichung« der Musik in der seriellen und postseriellen Musik des 20. Jahrhunderts hingewiesen. ⁵ Adornos These von der konstitutiven Sprachähnlichkeit der Musik, so Schnebel, entspreche zwar der Tendenz zu einer zunehmenden Versprachlichung der Musik im 19. Jahrhundert, insbesondere seit Beethoven und kulminierend in der musikalischen »Prosa« der freien Atonalität der Zweiten Wiener Schule; mit der Entwicklung der Reihentechnik aber und dann zunehmend in der seriellen und postseriellen Musik

4 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Darmstadt 1991, S. 32.

5 Dieter Schnebel, »Der Ton macht die Musik oder: Wider die Versprachlichung«, in: (ders.), *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München 1993.

habe eine produktive Gegenbewegung »weg von der Sprache« eingesetzt.

Schnebel will sagen, daß die freie atonale Prosa von Stücken wie dem Monodram »Erwartung« in Wirklichkeit Ausdruck eines Dilemmas ist: Nachdem die formbildenden Potenzen der tonalen Musik nicht mehr zur Verfügung standen, fehlten der Musik zeitweilig die Mittel für eine eigenständige, genuin musikalische Strukturbildung; deshalb die Nötigung, sich an literarische Vorlagen anzulehnen. Schnebel sieht somit in der »Sprachähnlichkeit« der atonalen Musik vor der Entdeckung der Reihentechnik vor allem einen Mangel an genuin *musikalischer* Strukturbildung, und damit will er auf einen wichtigen Unterschied zwischen einem genuin *musikalischen* Zusammenhang und einem sprachlich artikulierten Sinnzusammenhang hinweisen. Schnebel will darauf hinweisen, daß sich weder das Material der Musik noch die zentralen Mittel der musikalischen Form- und Zusammenhangbildung von der Analogie mit sprachlich artikulierten Sinnzusammenhängen her verstehen lassen: Musikalische Form ist für ihn die Konfiguration eines akustischen, eines klingenden Materials, für welche Kategorien wie Wiederholung und Variation, Periodizität und Abweichungen von der Periodizität, also ein formbildendes Spiel von Identität und Differenz und nicht sprachähnliche Züge konstitutiv sind. Während für Adorno die Möglichkeit von musikalischem Sinn und musikalischem Zusammenhang in den sprachähnlichen Zügen der Musik begründet ist, sieht Schnebel in der »Versprachlichung« der Musik die Gefahr einer *Schwächung* des musikalischen Zusammenhangs. Die Parole des »Weg von der Sprache« wäre daher Ausdruck einer Wiederbesinnung auf die in Hinsicht auf das akustische Material der Musik genuinen Mittel der Konstruktion von musikalischem Zusammenhang.

Ich möchte Adornos These von der Sprachähnlichkeit der Musik und die von Schnebel formulierte Antithese zum Anlaß nehmen, über die komplexen Bezüge zwischen Musik und Sprache neu nachzudenken. Auch im weiteren Kontext von Schnebels theoretischen Äußerungen erscheinen diese Bezüge übrigens als weitaus komplexer, als es seine scheinbar klare Gegenüberstellung von These und Antithese nahezuliegen scheint.

Worin der wirkliche Gegensatz zwischen Schnebel und Adorno (er betrifft die Deutung und die Potentiale der posttonalen Musik) und worin das Recht von Schnebels Kritik besteht, wird erst noch zu zeigen sein. Ich will zunächst versuchen, dem Topos von der »Sprache« bzw. »Sprachähnlichkeit« der Musik in seinen Motiven und Verzweigungen ein Stück weit nachzugehen. Ich glaube, nur so wird es möglich sein, sowohl Adornos These von einer notwendigen Sprachähnlichkeit der Musik als auch Schnebels Insistieren auf ihrer Sprachferne sowie auf den notwendig »formalen« Mitteln der musikalischen Zusammenhangbildung richtig zu verstehen; und nur so wird es möglich sein, die Frage zu entscheiden, ob oder gegebenenfalls in welchem Sinne die Musik des 20. Jahrhunderts sich tendenziell von der Sprache »entfernt« hat bzw. wie oder ob das Verhältnis von Musik und Sprache sich im 20. Jahrhundert verändert hat. Ich werde daher zu der von Schnebel aufgeworfenen Frage nicht direkt Stellung nehmen; vielmehr möchte ich zunächst die Vieldeutigkeit des Sprachtopos in seiner Anwendung auf die Musik deutlich machen – Ferneyhough spricht von einem »minefield of music/language analogies«⁶ –, um sodann die Frage nach der Sprachnähe und/oder Sprachferne der Musik neu zu formulieren.

6 B. Ferneyhough, »Speaking with Tongues«, in: J. Boros und R. Toop (Hg.), *Brian Ferneyhough. Collected Writings*, Amsterdam 1995, S. 367.