

DER KREATIVE DIALOG

Musik als Kommunikationssystem

Vortrag am 22. Juni 2002 in Wien beim Symposium
„Der schöpferische Augenblick“ im Wiener Konzerthaus

Karl-Heinz Brodbeck

Von Georg Christoph Lichtenberg gibt es den Satz: „So angenehm die Musik dem Ohre ist, wenn es sie hört, so unangenehm ist sie ihm oft, wenn man ihm davon vorspricht.“¹ Ich hoffe, die Zuhörrinnen und Zuhörer werden es mir verzeihen, wenn ich in der nachfolgenden guten Stunde dennoch über Musik, mehr noch, sogar über die Kreativität in der Musik nur *spreche*. Ich bedanke mich gleichwohl herzlich für die Einladung und die Möglichkeit, hier im Wiener Konzerthaus auf dem Jeunesse-Symposium einige Gedanken zur Musik als kreativen Dialog vortragen zu dürfen. Lassen Sie mich bitte mit einigen Überlegungen zur Kreativität ganz allgemein beginnen.

1 Was ist eigentlich Kreativität?

Kreativität übersteigt Grenzen. Definitionen wollen aber Grenzen ziehen. Deshalb kann man Kreativität eigentlich nicht definieren. Anders gesagt: Die Kreativität ist immer ein offener Prozess, dessen Ende, dessen Produkt man nicht vorhersagen kann. Trotz dieser offenen Dimension der Kreativität lassen sich zwei Merkmale hervorheben, die jeden kreativen Prozess, jedes kreative Produkt kennzeichnen. Kreativität ist eine Handlung, eine Aktivität, die etwas *Neues* und

1 Lichtenberg, Aphorismen, Essays, Briefe, hrsg. v. Kurt Batt, Leipzig o.J., , S. 266.

etwas *Wertvolles*² hervorbringt. Diese beiden Aspekte des kreativen Prozesses lassen sich trennen, und in der Trennung kann man den Kern vieler Kreativitätstechniken erblicken. Etwas bewerten, heißt eine Entscheidung, eine Auswahl zu treffen. Man kann nur etwas wählen, wenn es bereits *da* ist. Im kreativen Prozess werden viele Neuerungen hervorgebracht durch unterschiedlichste Methoden. Während dieser Phase des Experimentierens bleibt die Bewertung „ausgeschaltet“; das Erproben erfolgt spontan und ohne Ziel. Wenn dann zahlreiche Entwürfe, Gedanken oder Lösungen vorliegen, dann kann eine Bewertung vorgenommen werden, dann kann *ausgewählt* werden.

In der Musik, sowohl in der Komposition wie in der Interpretation, lassen sich diese beiden Momente des kreativen Prozesses sehr gut beobachten. Von Beethoven sind seine Skizzenbücher überliefert, in denen er viele Entwürfe notierte, bevor er sie in eine Komposition aufnahm. Von Strawinsky wird berichtet, dass er viele Stunden täglich am Klavier verbrachte und immer neue Varianten erprobte, bevor er sie niederschrieb. Aber auch jeder Instrumentalist oder Sänger kennt diesen Prozess. *Lernen* heißt eigentlich, viele Strategien zu erproben: Man versucht viele Fingersätze, die Bogenführung oder die Atmung, ehe eine Tonfolge so erklingt, wie es der eigenen Vorstellung, der Vorstellung der anderen Ensemble-Mitglieder oder eines Dirigenten entspricht.

Insofern kann man sagen, dass eigentlich *alle menschlichen Handlungen* auf einer – wenn auch einfachen Stufe – kreative Prozesse sind. Zweifellos gibt es hier große Unterschiede. Diese Unterschiede deuten auf die *Reichweite* des Kreativitätsbegriffs. Ob etwas individuell, im Augenblick *neu* ist, oder ob es in einem ganzen Kulturkreis eine Neuerung darstellt (wie Monteverdi's *Seconda pratica*, die Zwölftontechnik von Hauer und Schönberg, oder die modale Spielweise von John Coltrane), das bestimmt die Reichweite des Kreativitätsbegriffs. Auch mag über den Grad der Neuheit Einigkeit herrschen, während die *Wertung* gänzlich unterschiedlich ausfällt. So kann es einem Neuerer durchaus geschehen, dass die Uraufführung seiner Werke beim Publikum auf heftige Kritik stößt, wie sie in jener Rezension einer Uraufführung zu Wort kam, in der es heißt, „dass jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuss bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult aller Instrumente zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermat-

2 Vgl. zum Wert in der Musik: E. Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München-Zürich 1985, S. 143f.; B. Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik*, Würzburg 1991.

tung den Konzertsaal verlasse.“³ Dieses Zitat bezieht sich allerdings nicht auf die Uraufführung von Schönbergs erstem Streichquartett oder Strawinskys *Le sacre du printemps*, die jeweils in tumultartigen Szenen endeten; der zitierte Satz stammt aus dem Jahre 1805 und bezog sich auf die Uraufführung von Beethovens dritter Sinfonie.

Dieses Beispiel macht mit einem Schlaglicht etwas deutlich: Die Entfaltung des kreativen Prozesses in der Musik verläuft als eigentümlich *dialogischer Prozess* zwischen Komponist und Publikum.⁴ Die eben eingeführte Trennung zwischen Neuheit und Wert zur Beurteilung eines kreativen Prozesses ist auch *sozial getrennt*. Die Bewertung von Kunstwerken vollzieht nicht nur der Künstler, sie wird auch vom Rezipienten, vom Betrachter eines Kunstwerks oder vom Zuhörer einer musikalischen Darbietung vollzogen. Und es ist diese Antwort des Publikums, die zur Neuerung in einer spannungsreichen, kritischen Beziehung steht, worin der kreative Prozess in der Musik charakterisiert ist. Der kreative Dialog vollzieht sich auch über die Zeitgrenzen hinweg – wie das zitierte Beispiel zur Uraufführung von Beethovens dritter Sinfonie zeigen kann. Die Hörgewohnheiten sind heute andere geworden, und die dritte Sinfonie – wiewohl sie immer noch viele geheimnisvolle Strukturen birgt – wird wohl kaum noch von jemand als „fortwährender Tumult aller Instrumente“ gehört. Bei Werken der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts hat sich diese Verwandlung der Hörgewohnheiten dagegen noch nicht vollzogen.⁵ Um nochmals Lichtenberg zu zitieren: „Es ist mit dem Witz wie mit der Musik, je mehr man hört, desto feinere Verhältnisse verlangt man.“⁶ Die Zuhörer hören nicht rein und unvermittelt, sondern sie hören vermittelt, „kognitiver Landkarten“⁷, und eben diese kognitiven Karten verändern sich im historischen Dialog zwischen Komponist und Publikum.

Auch der völlig zurückgezogen lebende Komponist oder Künstler steht in einem unaufhörlichen Dialog mit einem Publikum, das ihn vielleicht *nur noch nicht hört*. Dieser Prozess ist keine Einbahnstrasse. Es ist keineswegs so, dass in

3 Anonymus, Der Freimüthige Nr. 83 vom 26. April 1805 (Zur Uraufführung von Beethovens Symphonie Nr. 3); in: W. Klüppelholz, H. J. Busch (Hrsg.), Musik gedeutet und gewertet, München-Kassel et al. 1983, S. 56.

4 Vgl. auch C. Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, S. 66.

5 Vgl. Nietzsches Urteil: „Menschen, welche in der Entwicklung der Musik zurückgeblieben sind, können dasselbe Tonstück rein formalistisch empfinden, wo die Fortgeschrittenen alles symbolisch verstehen.“ F. Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, Stuttgart 1964, S.170.

6 Lichtenberg, Aus den „Sudelbüchern“, Werke Bd. 1, S. 267.

7 C. E. Tolman, Cognitive Maps in Rats and Men, Psychological Review 55 (1948), S. 189-208. Vgl. K.-H. Brodbeck, Mut zur eigenen Kreativität. Wie wir werden, was wir sein können, Freiburg-Basel-Wien 2000, S. 32ff.

einer Komposition einem Komponisten *alle Strukturen* bewusst wären, die spätere Interpreten „heraus hören“ oder Analysen zutage fördern. Interpreten oder Zuhörer können Strukturen entdecken, die den Komponisten verborgen bleiben. Der kreative Dialog in der Musik beruht auf dem *gemeinsamen* Hören auf die inneren Strukturen der Musik, auch durch den Komponisten.

2 Genialität und Technik

Die Vorstellung, dass sich Musik als dialogischer Prozess beschreiben lässt, bleibt nicht unwidersprochen. Es sind zwei Thesen über die menschliche Kreativität, die dem entgegenstehen. Bei kreativen Prozessen in der Musik wird man zuerst an Komponisten denken. Andererseits werden allgemeinere Untersuchungen kreativer Persönlichkeiten fast immer Komponisten miteinbeziehen. Besonders die dunklen Seiten des Schöpferischen in der Musik üben hierbei ihre Faszination aus: „Genie – Irrsinn und Ruhm“ lautet denn auch der Titel des berühmten Buches von W. Lange-Eichbaum⁸. Hinter dieser Vorstellung verbirgt sich ein Begriff der menschlichen Kreativität, der mir ungeeignet erscheint, kreative Prozesse in der Musik adäquat verstehen zu können: Die Vorstellung nämlich, Kreativität sei eine verborgene Gabe, die nur wenigen auserwählten, von der Muse geküssten Menschen zukomme. Schopenhauer drückte dies so aus: „Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genies, dessen Wirken hier augenscheinlicher als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewusster Absichtlichkeit liegt, und eine Inspiration heißen könnte.“⁹

Rationell gedeutet, würde man heute wohl die Humangenetik bemühen, um die Geniethese zu formulieren, dass *musikalische Kreativität* eine angeborene Fähigkeit ist, die man eben hat oder missen muss. Und auf den ersten Blick spricht einiges für diesen Gedanken, wenn man an die großen Namen in der Musik erinnert, die sich sofort aufdrängen: Bach und seine Söhne, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph und Michael Haydn usw. Hier scheint der Grad der (genetischen) Verwandtschaft zugleich einen Grad angeborener musikalischer Kreativität anzuzeigen. Diese und andere Beispiele lassen allerdings auch die Erklärung zu, dass musikalische Fähigkeiten – wiewohl sie in wenigen Menschen zweifellos herausragend verkörpert sind – auch durch die familiäre Situation, die Erziehung usw. bedingt werden. Vor allem durch die behavioristische

8 W. Lange-Eichbaum, *Genie – Irrsinn und Ruhm*, München 1928.

Psychologie wurde die genetische Determination der Genialität bestritten, obgleich man daran festhielt, Begabung als *persönliche* Eigenschaft zu betrachten. Erst in jüngerer Zeit wird erkannt, dass nicht nur Musikalität das Ergebnis geeigneter Erziehung ist, sondern dass Musikerziehung darüber hinaus als Schulfach sehr positive Effekte auch auf andere schulische Bereiche ausübt. Ich kann diesen für die Pädagogik sehr wichtigen Punkt hier leider nicht vertiefen.¹⁰

Es gibt neben dem auf das Individuum, die Person bezogenen Genie-Begriff von der menschlichen Kreativität auch das exakte Gegenteil, die Vorstellung nämlich, dass Musik etwas ist, das durch *technische* Verfahren hergestellt wird und eigentlich um so vollkommener erscheint, je genauer man sich an solch mechanisierte Verfahrensweisen hält. Die Fähigkeit, eine Fuge zu schreiben, ist zweifellos – um nochmals an Bach zu erinnern – auch eine *technische* Fertigkeit, an der sich nicht wenige Komponisten des 20. Jahrhunderts versuchten und daran eigentlich gescheitert sind.¹¹

Gerade das 20. Jahrhundert hat den Gedanken einer völligen Rationalisierung der Musik und einer Ersetzung des kreativen Prozesses durch technische Verfahrensweisen bis in ein fast unüberbietbares Extrem entwickelt. Schönbergs Kompositionstechnik gilt dafür als Beispiel. Adorno meinte über Schönbergs Zwölftonreihen: „Jeder Ton der gesamten Komposition ist durch diese ‚Reihe‘ determiniert: es gibt keine ‚freie‘ Note mehr.“¹² Josef Matthias Hauer, Schönbergs Wiener Konkurrent im Anspruch um die Entdeckung der Zwölftontechnik, schrieb in der zweiten Phase seines Lebens nur noch „Zwölftonspiele“ nach streng festgelegten Regeln, die, wie Hauer sagte, von jedem Kind erlernt werden könnten. Die serielle Musik und andere Formen der Neuen Musik bedienen sich einer völligen Rationalisierung des musikalischen Materials, in dem die Kreativität fast vollständig durch Technik substituiert scheint. So übertrug Iannis Xenakis Diagramme, die eine rein mathematische Beziehung zwischen Frequenz und Tondauer darstellen, in musikalische Verläufe, und John Cages benutzte in einigen seiner Werke das chinesische I Ging Orakel, um Töne zu „erwürfeln“.

Denkt man an die populäre Musik, so finden sich hier gleichsam wie in einem Hohlspiegel die genannten beiden Interpretationen der menschlichen Kreativität wieder: Der Genie-Kult erscheint als Wechselspiel von Superstar und Fangemeinde, und andererseits werden in vielen Produktionen musikalische Prozesse fast gänzlich durch *presets* ersetzt, also technisch vorgefertigte Rhythmus- und

9 A. Schopenhauer, *Metaphysik des Schönen*, München-Zürich 1985, S. 220.

10 Vgl. H. G. Bastian, *Kinder optimal fördern – mit Musik*, Mainz 2001.

11 Vgl. R. Stephan, *Neue Musik*, Göttingen 1958, S. 29, über Strawinsky.

12 T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1972, S. 59.

Klangfiguren auf dem Computer, die nach sehr einfachen, vor allem aber nach Regeln des Marketings kombinatorisch verknüpft werden.

Mit dieser kleinen Skizze möchte ich auf ein Missverständnis menschlicher Kreativität hinweisen, das eine doppelte Ausprägung gefunden hat: Einerseits der Genie-Kult, mit der These, dass Kreativität nur wenigen Auserwählten (oder vom Glück begünstigten Personen) zukomme, anderen Menschen aber verschlossen bleibe. Andererseits das technische Missverständnis, den Gedanken also, man könne den kreativen Prozess durch technische Verfahrensweisen ersetzen und schöpferische Prozesse beinahe vollständig mechanisieren. Für beide Extreme ist es charakteristisch, dass spezifisch *menschliche Qualitäten* gar nicht in Erscheinung treten. Das Genie erscheint als Übermensch, eher den Göttern nahe als den Sterblichen. Und die durch kompositions- oder wiedergabetechnische Verfahren erzeugten Klänge machen den Menschen gleichermaßen obsolet, wie eine Rhythmus-Maschine den Schlagzeuger einer Pop-Band.

3 Musik und Sprache

Ich kann meine bisherigen Überlegungen in folgender These zusammenfassen: Musik ist weder die *einsame Zwiesprache* des Genies mit einer Muse, noch kann man Musik als das *technische Produkt* eines Systems von Regeln oder technischer Geräte betrachten. *Musik ist kreativer Dialog*. Doch hier ergibt sich eine neue Frage. Der Dialog ist ein Prozess der *Sprache*. Was aber versteht man unter „Sprache“?

Jede Sprache hat Regeln (syntaktischer Aspekt), drückt aber auch eine Bedeutung aus, also etwas, das über die Sprache hinausweist (semantischer Aspekt)¹³, und jede Sprache ist in eine Situation eingebettet, in der sie eine Funktion erfüllt und sich auch verändert (pragmatischer Aspekt). Kann man, wenn man diese drei Aspekte vor Augen hat, die Musik im *eigentlichen* Sinn als Sprache bezeichnen?

Dass Musik und Sprache beinahe gleichgesetzt wurden, dafür gibt es zahlreiche Belege, von denen ich nur einige eher zufällig aufgreife: (1) Wenn man die Neue Musik vielfach *unverständlich* nennt, dann verwendet man eine *semantische* Kategorie, um die Musik zu kennzeichnen. Hier drängt sich das stillschweigende Verständnis von Musik als Sprache direkt auf. (2) Im Mittelalter wurde

13 Vgl. „As a symbolic fact, music has the potential to *refer* to something; it has *referential* modalities“, J.-J. Nattiez, *Music and Discourse*, Princeton 1990, S. 102.

Musik ebenso gelehrt wie Grammatik; der Gedanke, die musikalischen Regeln auch praktisch anzuwenden, setzte sich erst sehr langsam durch. Es fehlte dieser Musiklehre also beinahe jeder pragmatische Aspekt.¹⁴ Sprache und Musik waren damals deshalb gleichrangig, weil sie vorwiegend als theoretische Systeme, nicht als erlebte Praxis begriffen wurden. (3) In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurde vor allem in Frankreich die Sprachtheorie Saussure's populär. Zahlreiche Autoren schlossen sich dieser Theorie an und gingen in der Nachfolge daran, musikalische Strukturen als *semiotische* zu rekonstruieren, Musik also als Zeichensystem zu begreifen. (4) Auch in der Musiksoziologie bezeichnet man die Musik vielfach als Sprache.¹⁵

Ich kann diese Ansätze hier nicht weiter vertiefen, möchte aber auf einige wichtige Gemeinsamkeiten *und* Unterscheide zwischen Sprache und Musik hinweisen. *Gemeinsam* ist der Sprache und der Musik sicherlich, dass es in beiden Bereichen klar erkennbare *Regeln* gibt, also syntaktische Strukturen – auch bei freier Improvisationen, wie im Jazz, gibt es solche Spielregeln. Diese Regeln entfalten sich nicht nur als *temporaler Vorgang*, als *Rhythmus*¹⁶, sie unterliegen in der Sprache wie in der Musik *historisch* einem säkularen Wandel. Darin stimmen Sprache und Musik überein. Und man kann vermuten, dass dieser historische Wandel nicht vom sozialen, ökonomischen und gesellschaftlichen Wandel getrennt werden kann. Ich erinnere nur an die Soziologie Max Webers, der als erster versuchte, Tonsysteme in ihre soziale Struktur einzubetten.¹⁷

Tatsächlich sprechen wir ja von *Stimmen* in der Musik, Stimmen, die miteinander eine musikalische Zwiesprache führen. Die Musik unterhält in ihren Stimmen mit sich selbst einen mehrstimmigen Dialog, und es ist durchaus zu vermuten, dass sich hierbei auch bezüglich der Stimmbeziehungen soziale Strukturen spiegeln¹⁸. Allerdings werden derartige Analogien doch sehr rasch zu kurz grei-

14 „Die Musik in ihren theoretischen Kategorien und als reale, klingende Erscheinung hatten völlig verschiedene Seinsformen.“ (bezüglich der mittelalterlichen Musik). M. Bielitz, Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie, München-Salzburg 1977, S. 12.

15 Der Zuhörer „versteht Musik etwa so, wie man die eigene Sprache versteht, auch wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder wenig weiß, unbewußt der immanenten musikalischen Logik mächtig.“ T. W. Adorno, Musiksoziologie, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 16.

16 Vgl. „Das der Musik und der Sprache Gemeinsame aber, das, worin sich auch die Einheit von Musik und Vers bekundete, ist der Rhythmus.“ T. Georgiades, Musik und Rhythmus bei den Griechen, Reinbek bei Hamburg 1958, S. 7.

17 Vgl. M. Weber, Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921.

18 „Aller Musik, und wäre es die dem Stil nach individualistischste, eignet unabdingbar ein kollektiver Gehalt: jeder Klang allein schon sagt Wir.“ T. W. Adorno, Ideen zur Musiksoziologie; in: T. Kneif (Hrsg.), Texte zur Musiksoziologie, Laaber ²1985, S. 73; „Das Soziale in der Musik ist ein Kommunikatives.“ C. Kaden, Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1984, S. 75.

fen, spätestens in der Klangfarbenmelodik bei Debussy, Ravel oder im „Farben“ betitelten dritten der fünf Orchesterstücke Arnold Schönbergs op. 16. Man kann aber zweifellos sagen, dass sich das sprachliche, dialogische Verhältnis als Gespräch der Stimmen auch *in der musikalischen Struktur selbst* wiederfindet.

Obleich sich aber die Regeln der Stimmbeziehungen, der Tonalität, der Kompositionstechnik usw. gewandelt haben und vielfach aufgehoben wurden, wird eine musikalische Fertigkeit dennoch daran gemessen, ob man diese Regeln beherrscht oder nicht. Die vielleicht einflussreichste Harmonielehre schrieb Arnold Schönberg in einer Zeit, als er bereits die ersten Formen seiner Zwölftontechnik in Skizzen erprobte, die die traditionelle Harmonielehre scheinbar völlig außer Kraft setzte. Auch der *Hörer* wurde vielfach als jemand beschrieben, dessen Hörgewohnheiten einen gewissen Stand der Kompositionstechnik, also der musikalischen Sprache ausdrücken. Und eben die permanente Reibung zwischen dem kreativen Überschreiten von Regeln durch die musikalische Avantgarde und den Hörgewohnheiten des Publikums erweist die musikalische Entwicklung in einem weiteren Sinn als ein *dialogisches Verhältnis*.

Der wichtigste *Unterschied* zwischen Sprache und Musik zeigt sich wohl am *semantischen* Aspekt.¹⁹ Die sprachlichen Zeichen, die Sätze verweisen auf etwas, das *außerhalb* der Sprache liegt, wie das Wort „Klavier“ nicht ein Wort, sondern eben das Musikinstrument bezeichnet. Was aber *bezeichnen* Tonfolgen? Es gibt hier eine Fülle von Antworten. Sie reichen – wie schon erwähnt – von der Musiksoziologie, die in jedem Musikstück einen sozialen Gehalt vermutet²⁰; bis zur Auffassung, dass Musik etwas *ausdrücke*, besonders menschliche Emotionen²¹, ja sogar – wie Schopenhauer meinte – das eigentlich metaphysische Wesen der Welt und des Menschen zum Erklingen bringe²²; oder dass Musik auch äußere Sachverhalte *beschreibe*, an die Emotionen geknüpft sind (wie in der Programmmusik). Die Spannweite der Antworten reicht aber auch bis zur völligen Gegenposition zu dieser Auffassung, zum Vorwurf von Eduard Hanslick an eine „verrottete Gefühlsästhetik“. Hanslick formulierte die Gegenthese schlicht so: „Die

19 „Musik unterscheidet sich von Sprache dadurch, daß sie keine die äußere Realität abbildende denotative Funktion besitzt.“ H. de la Motte-Haber, Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, S. 12.

20 „Die Musiksoziologie kann ihre tragende, fundamentale These oder Maxime, daß Musik ‚im Grunde‘ ein gesellschaftliches Phänomen und nichts sonst sei“. C. Dahlhaus, Vorwort zu T. Kneif (Hrsg.), Texte aaO., S. 1.

21 I. Kant spricht von einem „Wohlgefallen an der Form“. Kritik der Urteilkraft, Frankfurt 1974, S. 262f.

22 „Die Musik im Ganzen ist die Melodie zu der die Welt der Text ist.“ A. Schopenhauer, Der handschriftliche Nachlaß Band 1, München 1985, S.485.

Gefühle sind nicht Inhalt der Musik²³. Doch schon Lessing sagte in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* sachlich etwas Verwandtes: „Wie? warum? wider wen? wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen; sie lässt uns in Unge-
wissheit und Verwirrung; wir empfinden, ohne eine richtige Folge unserer Emp-
findungen wahrzunehmen; wir empfinden, wie im Träume“²⁴

Tatsächlich kann man Tönen und Melodien wohl kaum *ein-eindeutig* einen Gegenstand oder eine Empfindung zuordnen, wie dem Wort „Klavier“ das reale Musikinstrument. Die Bedeutung von Tönen erwächst vor allem aus ihrem Bezug auf jene Töne, die bereits erklingen sind. Die Bedeutung von G als Quinte des Grundtons C erwächst aus diesem Grundton, seinen Schwingungsverhältnissen, die durch eine geteilte Luftsäule entstehen.²⁵ Ob diese erklingende Quinte dann (wie in Beethovens sechster Sinfonie) die Assoziation von Hirtengesang (als Bordun-Quinte) auslöst oder thematischen Charakter besitzt wie z. B. im Eingangsmotiv zu Bruckners vierter Sinfonie, ist dagegen ein äußerer, nachträglicher Bezug. Die erklingende kleine Terz im zweiten Satz von Beethovens sechster Sinfonie erinnert zwar unmittelbar an den Ruf eines Kuckucks; doch man kann nicht sagen: eine kleine Terz *bedeutet* einen Kuckucksruf. Als Bestandteil einer Melodie geht dieser Charakter völlig verloren.

Die musikalischen Verläufe können zwar auf anderes bezogen werden, sie gewinnen ihren *musikalischen* Sinn jedoch nur durch die Fortführung der Ton-
bewegung als zeitliche Entfaltung. Es scheint also so zu sein, dass die Musik *ei-
gentlich* nur mit sich selber spricht. Bemerkenswerterweise sagt das Novalis auch
von der menschlichen Sprache: „Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie
sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner.“²⁶ Heidegger knüpfte an diesen
Satz die Kernaussage seiner Sprachphilosophie: Es ist die *Sprache*, die spricht.
Der kreative Dialog ist auch ein *Selbstgespräch* der Stimmen in der Musik (dar-
auf habe ich schon hingewiesen). Die Menschen *hören* auf die Sprache, wenn sie
sprechen, sie sind nicht die Verursacher der Sprache. Auch der Sprachtheoretiker
Noam Chomsky legt den Gedanken nahe, dass es eine universelle, womöglich

23 Vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, S. 1 und Kapitel II. Vgl.: „Musik
etwa ist nicht nur ein Ausdruck von Gefühlen, sondern die Wirklichkeit des Tönens selbst“. D.
von Uslar, *Ontologische Voraussetzungen der Psychologie*; in: *Psychologische Anthropologie,
Neue Anthropologie*, hrsg. v. H.-G. Gadamer, P. Vogler, Bd. 5, S. 390.

24 Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Werke Bd. 4, S. 355.

25 Vgl. A. Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig-Wien 1911, S. 16ff.; S. Celibidache, *Man will
nichts – man läßt es entstehen*, Freising 1992. Siehe auch: H. von Helmholtz, *Über die physio-
logischen Ursachen der musikalischen Harmonien*, München 1971 (Reprint).

26 Novalis Werke, hrsg. v. G. Schulz, München o.J., S. 426.

genetisch vererbte Sprachstruktur gibt, die konkreten menschlichen Handlungen vorausgeht. Dieser Auffassung von der menschlichen Sprache steht allerdings die These gegenüber, dass Sprachstrukturen im lebendigen Sprechen erworben werden. Das ist nicht nur eine These der Neurowissenschaften, sie findet sich schon in dem Satz von Wilhelm von Humboldt, der besagt: „Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefasst, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes.“ Sie ist „auch nur gleichsam die Totalität“ des Sprechens²⁷.

Die Auskunft, dass Musik als *Sprache* zu interpretieren sei, scheint damit eher irreführend denn zielführend: Wir erhalten dieselben Antworten, die auch bezüglich der Musik immer wieder gegeben wurden. Wählen wir abschließend ein hier in Wien naheliegendes Beispiel, die beiden Erfinder der Zwölftontechnik, Josef Matthias Hauer und Arnold Schönberg. Während Hauer von seiner Musik sagt: „Die kosmische, unveränderliche, absolute Musik ist die Urschrift und die Ursprache des Universums, die Herz und Verstand befriedigende Offenbarung der Weltordnung“²⁸, meinte Schönberg: „Die Versuche, Künstlerisches restlos auf Natürliches zurückzuführen, werden noch lange immer wieder scheitern. (...) Denn die Naturgesetze kennen keine Ausnahmen, die Kunsttheorien bestehen vor allem aus Ausnahmen.“²⁹

4 Zwischenergebnis

Ich breche die Diskussion an dieser Stelle ab. Betrachtet man die verschiedenen Antworten auf die Frage nach dem Wesen des Schöpferischen in der Musik und seiner Beziehung zur Sprache, so ergibt sich ein verwirrendes Bild einander widersprechender Antworten und extremer Positionen. Ich formuliere einige dieser Positionen nochmals in der Form von These und Antithese³⁰:

- 1) *These*: Musik ist das Ergebnis musikalischer Genialität, der nur in wenigen verkörperten Kreativität.
Antithese: Musik ist das Resultat der vollkommenen Anwendung von Regeln und technischer Verfahren.

27 W. von Humboldt, Schriften zur Sprachphilosophie, Werke Bd. III, Darmstadt 1988, S. 418.

28 J. M. Hauer, Manifest; in: Josef Matthias Hauer zum 100. Geburtstag am 19. März 1883, Historisches Museum der Stadt Wien 1983, S. 75.

29 A. Schönberg, Harmonielehre aaO., S. 6.

30 Vgl. hierzu auch: R. Cadenbach, Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie, Regensburg 1978.

- 2) *These:* Musik ist die ewige Sprache des Kosmos (wie schon Pythagoras in seiner Sphärenharmonie dachte).
Antithese: Musik ist als Sprache ein variables Zeichensystem, ein rein historisches Phänomen, durch einen raschen Wandel gekennzeichnet und vielfachen sozialen Bedingungen unterworfen.
- 3) *These:* Musik gewinnt ihre Bedeutung durch ihren Bezug auf Außermusikalisches: Emotionen, Bilder, historische Einflüsse, spirituelle Inhalte – oder nur das Geld.
Antithese: Musik bedeutet nur sich selbst, gewinnt ihren Inhalt ausschließlich durch die zeitliche Entfaltung innermusikalischer Bezüge („absolute Musik“³¹).
- 4) *These:* Musik kann letztlich durch körperliche Vorgänge erklärt werden (neurologische Prozesse, die Sinnesphysiologie).
Antithese: Musik ist ein geistiger Prozess, der auf materielle Formen nicht reduziert werden kann.
- 5) *These:* Musik hat ihre Wirklichkeit nur in der dauerhaften, notierten Form, unabhängig von ihrem Erklängen.
Antithese: Musik ist nur wirklich als Klang und sinnliches Erlebnis.

Diese Aufzählung ließe sich unschwer ergänzen.

5 Das Modell der kreativen Situation³²

Es leuchtet sofort ein, dass jede der hier skizzierten Antworten auf die Frage nach dem Wesen der Musik zu einer völlig anderen Beschreibung und Erklärung der je verschiedenen kreativen Prozesse in der Komposition, Interpretation und Rezeption von Musik führt. Ich möchte gar nicht versuchen, für jede der genannten Thesen-Antithesen-Paare eine Lösung oder eine dialektische Synthese zu formulieren, sondern im Gegenteil auf eine Voraussetzung hinweisen, die all diesen Dualitäten vorausgeht.

Das wird deutlich, wenn wir die Frage stellen: *Worin* gründen eigentlich musikalische Prozesse? Diese zunächst einfach klingende Frage nach dem *Worin* zielt tiefer als die genannten *spezifischen* Fragestellungen, wo man Musik eigentlich finden kann: In der sinnlichen Wahrnehmung? Dem menschlichen Geist?

31 Vgl. hierzu C. Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Basel et al. ³1994.

Dem Gehirn und dem Hörorgan? In den sozialen Strukturen als Trägern von Ton-systemen? In der Aufführungspraxis? Oder findet sich die Musik nur konserviert auf Notenpapier oder auf Tonträgern?³³

Diese Frage nach dem „Worin“ zielt tiefer, weil sie auf einen Ort³⁴ zeigt, an dem musikalische (und andere) Strukturen allererst ihren Sinn *gewinnen*. Ich möchte es zunächst als These formulieren: Musik ereignet sich immer in einer spezifischen, einer *menschlichen* Situation.³⁵ Auch wer sich allein musikalische Inhalte vorstellt, befindet sich in einer Situation. Diese Feststellung wäre nur dann trivial, wenn nicht feststünde, was damit gemeint ist: Sich in einer Situation zu befinden. Ich kann und möchte hier nicht eine Philosophie der menschlichen Situation formulieren, sondern diese Grundverfassung menschlichen Daseins (um einen Ausdruck Heideggers zu verwenden) direkt demonstrieren.

Wir, der Sprecher und die Zuhörer, befinden uns hier in einer Situation. Ge-hen wir also von dem aus, was sich an dieser Situation als Struktur ablesen lässt. Ich bitte Sie hierbei um etwas Geduld für einen kleinen Umweg, bevor ich zur Kreativität und zur Musik zurückkehre.

Das erste, was an der hier gegebenen Situation auffallen kann, ist dies, dass wir verschiedenste Sinnesgegenstände wahrnehmen: Sie hören meine Stimme, sehen mich, diesen Raum hier. Sie fühlen den Stuhl unter sich, vielleicht riechen sie auch das angenehme Parfüm ihrer charmanten Nachbarin oder haben noch den Geschmack des Kaffees nach dem Essen auf der Zunge. Es gibt Philosophen – die Empiristen –, die sagen, alles, was existiert, lässt sich auf solche Sinneser-fahrungen reduzieren. Doch ganz offenkundig reicht diese Beschreibung noch nicht aus. In diesem Raum herrscht eine Atmosphäre, eine Stimmung. Wir fühlen diese Stimmung jeweils individuell durch unsere Gefühle; dennoch kommt einer Stimmung auch ein objektiver Charakter zu. Jeder Raum, jeder Ort hat seine ei-gene Stimmung, und jede Ansammlung von Menschen die ihre. Stimmungen und Gefühle kommen also zu den Sinneswahrnehmungen hinzu.

32 Vgl. zu diesem Abschnitt K.-H. Brodbeck, *Mut aaO.*, Kapitel 4 und K.-H. Brodbeck, *Entscheidung zur Kreativität*, Darmstadt ²1999, Kapitel 2.

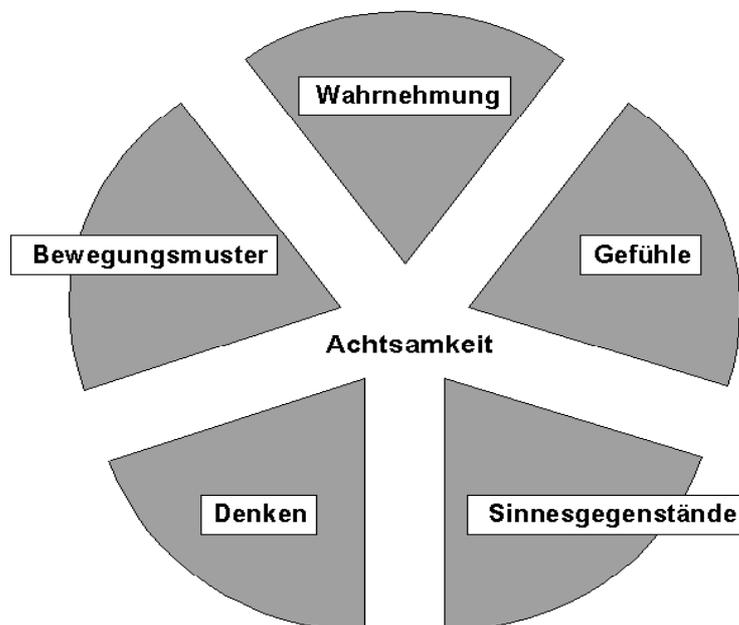
33 Wenn Albersheim sagt: „Natürlich spielt sich der Akt der Aufführung nicht in dem spezifischen ästhetischen (musikalischen oder poetischen) Raum des betreffenden Kunstwerkes ab, sondern ist ein praktischer Vorgang in unserem realen Umgebungsraum.“ G. Albersheim, *Zur Musik-psychologie*, Wilhelmshaven 1974, S. 28, so ist das zu viel und zugleich zu wenig: Denn die Frage ist: Was heißt hier „realer Umgebungsraum“? Wie ist seine Topologie beschaffen?

34 Vgl. zum „Ort“: K. Nishida, *Logik des Ortes*, übers. V. R. Elberfeld, Darmstadt 1999.

35 „Ein musikalisches Bewusstsein ist jedoch stets *in einer Situation*: Es gehört zu einer bestimmten Umwelt, einer bestimmten Epoche und einer bestimmten Kultur“, E. Ansermet, *Die Grundlagen aaO.*, S.12f.

Doch auch damit ist die Situation noch nicht vollständig beschrieben. Auch als Zuhörer dieses Vortrags haben Sie einen *aktiven* Part übernommen. Sie richten – jedenfalls würde ich mir das wünschen – Ihre Wahrnehmung auf die Sätze, die ich hier vortrage. Sie können Ihre Wahrnehmung verändern, z. B. auch weghören, auf die Haare Ihres Vordermanns blicken, oder auf Ihren Atem achten. Durch die Wahrnehmung können wir in jeder Situation aktiv das steuern und beeinflussen, was die Sinne uns zutragen. Wir nehmen *aktiv* wahr, wir können hinschauen oder wegsehen, hin- oder weghören.

Doch auch damit nicht genug. Jede Situation, also auch die Situation dieses Vortrags hier, die ich als Modell und Beispiel verwende, ist durch weitere *dynamische* Elemente charakterisiert. Ich nenne sie die „Bewegungsmuster“. Neben rein körperlichen Bewegungsmustern wie der Atmung oder dem Herzschlag gibt es vielfältige Gewohnheiten, die wir mehr oder minder unbewusst ausführen: So etwa beim Betreten eines Raumes wie dieses Saals hier im Wiener Konzerthaus; wir halten uns an bestimmte Spielregeln der Höflichkeit, der dezenten Bewegung, des Grüßens usw. Sie hören meinen Vortrag, der strukturiert ist durch die Regeln der Grammatik, an die weder Sie denken, während Sie zuhören, noch ich, während ich spreche, die gleichwohl aber funktionieren. „Ich nur sprechen gegen Grammatik die zu brauche“ – Ich will sagen: „Ich brauche nur gegen die Gram-



matik zu sprechen“, und Sie bemerken das Funktionieren unbewusster Bewegungsmuster, wie man an einer aufgelösten Dissonanz im harmonischen Verlauf eines Musikstücks die Logik der Harmoniebewegung vielleicht erst bewusst wahrnimmt.

Schließlich ist diese Situation wie jede andere charakterisiert durch eine merkwürdige Verdopplung: Wir können im Denken, in der Vorstellung diesen Raum hier verlassen, von einem Kaffee im Kaffeehaus träumen oder von jener Dame, jenem Herrn, die uns gestern vorgestellt wurden und die nicht mehr aus dem Kopf gehen wollen.

Durch diese kleine Demonstration am Objekt, nämlich dieser Situation jetzt in diesem Augenblick, wollte ich Ihnen eine komplexe Ableitung jenes Modells der kreativen Situation, das ich nunmehr verwende, ersparen. Ich fasse es in einer These zusammen: Wir befinden uns immer in Situationen, und alle Situationen kann man durch (wenigstens) fünf Aspekte charakterisieren: Die Sinnesgegenstände, die Gefühle und Stimmungen, die Wahrnehmung, Bewegungsmuster und Denkprozesse.

Diese fünf Aspekte der kreativen Situation sind *verbunden*. Sie stehen nicht beziehungslos nebeneinander, sondern sind jeweils fünf unterschiedliche Aspekte der *Achtsamkeit*. Die Sinnesgegenstände sind das, *worauf* die Achtsamkeit gerichtet wird; die Emotionen färben diese Sinnesgegenstände mit einem Gefühlston ein; in der Wahrnehmung ist die Achtsamkeit aktiv, sie kann zerstreut sein oder zur konzentrierten Aufmerksamkeit werden; sie kann aber auch ihre Inhalte im Unbewussten verlieren, wie dies für viele gewohnte Bewegungsmuster der Fall ist. Und schließlich kann die Achtsamkeit in ihrer Funktion als Denkprozess aktiv neue Inhalte ohne sinnliche Entsprechung erschaffen in der Phantasie oder in der Erinnerung.

Das, *wie* wir jeweils eine Situation interpretieren, hängt ab vom verwendeten Modell. Meist neigen Wissenschaftler und Philosophen dazu, stark vereinfachte, duale Modelle zu verwenden, die konstruiert, nicht aber direkt erfahrbar sind. Sagt man z. B., jede Situation bestehe aus einem Individuum und einer Umgebung, so kann man Phänomene wie Stimmungen, Denkmuster oder die Wahrnehmung nur unvollständig beschreiben. Auch die Dualitäten von Innen und Außen, Subjekt und Objekt oder die von Geist und Körper besitzen den Mangel, die Struktur der menschlichen Situation auf eine Weise zu vereinfachen, die einer Verkürzung gleichkommt. Das gilt auch in der Musiktheorie und Musikästhetik.

Das, was wir interpretieren und *als was* wir uns *selbst* interpretieren, setzt sich aus den „Bausteinen“ der menschlichen Situation zusammen. Das Modell der kreativen Situation enthält also den Anspruch, *vor* jeder weiteren Interpretation die Bausteine zu beschreiben, aus denen wir unsere Erlebnisse, Handlungen, Erfahrungen und Gedanken zusammensetzen.

6 Musik als kreativer Dialog und situativer Prozess

Ich kehre zur Musik, zur Musik als Kommunikationssystem und zum kreativen Dialog zurück. Legt man das skizzierte Modell der kreativen Situation zugrunde, so zeigt sich, dass viele Erklärungen der Musik und der kreativen Prozesse im musikalischen Verlauf *einseitig* bestimmte Momente festhalten wollen und sie absolut setzen. An der Erfahrung von Musik – in ihren drei Aspekten als Komposition, Interpretation und Rezeption – sind stets alle Elemente einer ganzen Situation beteiligt. Musik ist zunächst an einem sinnlichen Phänomen orientiert: Am Ton. Töne muss man *hören*. „Doch ich muss das Werk *hören*. Musik ist da, um gehört zu werden.“³⁶ Man kann das Hören auch im Denken reproduzieren; viele Komponisten haben es hier zu höchst erstaunlichen Fertigkeiten gebracht. Doch stets bleibt auch die vorgestellte, die „gedachte“ Musik auf das Hören bezogen.³⁷ Das bezieht sich *auch* auf den Zuhörer, nicht nur auf Komponisten und Interpreten.

Die *Bedeutung* von Musik erschließt sich nicht *passiv*. „Für den Zuhörer gehen aus den Regeln der Musik, die er kennt, Bedeutungen hervor, die der Konstruktion seiner Vorstellungen dienen“³⁸. Beim Hören sind *alle* Sinne beteiligt. Und da Musik ein *zeitliches* Phänomen ist, können andere Bewegungsmuster synchronisiert werden: sprachliche Bewegungsmuster, wie Lied-Texte, Mantren wie in der indischen Rhythmik, oder einer Melodie unterlegte Wörter und Sätze; körperlichen Bewegungen wie im Tanz, oder Bewegungen im Film. Diese Synchronisation in einer Situation ist nicht die „wahre“ Bedeutung der Musik, sie zeigt aber, dass es eine *reine Musik* ohne ihre Wirklichkeit in einer ganzen menschlichen Situation nicht geben kann. Nicht zuletzt haben für die Zuhörer die *Bewegungen* der Interpreten eine ergänzende Bedeutung, ganz zu schweigen vom

36 F. Busoni; in: K. D. Muthmann (Hrsg.), Musik und Erleuchtung, München 1984, S. 159.

37 Dass die Fähigkeiten des Hörens sehr unterschiedlich sind und auch von begleitenden Visualisierungen abhängig bleiben, steht dazu nicht in Widerspruch; vgl. K.-H. Brodbeck, Entscheidung aaO, S. 152ff.

38 Helga de la Motte-Haber, Handbuch aaO., S. 120. „Das Verstehen von Bedeutungen ist ein Prozeß der aktiven Konstruktion, der schon auf der untersten Stufe der Wahrnehmung stattfindet. Es ist sowohl gesteuert von den sensorischen Qualitäten, die eine eintreffende Information bewirkt, also auch von dem kategorialen System, das der Kodierung dieser Information dient. In dieser nüchternen Sprache läßt sich beschreiben, was in der Sprache der Phänomenologie als ‚intentionaler Akt‘ bezeichnet wird.“ aaO., S. 122.

Dirigieren eines Orchesters und der Bewegung eines Dirigenten zur Synchronisation der Bewegungen der Musiker.

Der kreative Prozess des Komponierens umfasst alle Aspekte der Erlebnissituation eines Komponisten oder eines Interpreten, der improvisiert. Dennoch kann man nicht die erklingende oder die notierte Musik auf diese situativen Aspekte zurückführen oder gar versuchen, die musikalische Struktur daraus abzuleiten. Ich möchte das nur durch ein Beispiel illustrieren: Anton Bruckner beschreibt z. B. das Finale seiner Sinfonie Nr.3 d-moll in einem Brief an den Hofkapellmeister Felix Weingartner wie folgt: „Finale. Unser Kaiser bekam damals den Besuch des Czaren in Olmütz; daher Streicher: Ritt der Kosaken; Blech: Militärmusik; Trompeten: Fanfare, wie sich die Majestäten begegnen.“³⁹ Es dürfte kaum einem Hörer der Gegenwart gelingen, *das* zu hören. Situationen sind für den kreativen Akt durchaus *Modelle*; doch man kann die geschaffene oder erklingende Musik weder aus den situativen Modalitäten ableiten noch sie darauf als deren „wahre Bedeutung“ reduzieren.⁴⁰ An der These der *absoluten Musik* bleibt also durchaus richtig, dass die Musik trotz ihrer situativen Einbettung nur ihrer eigenen musikalischen Logik im Reich des Klangs folgt. Diese Logik der Klänge entfaltet sich allerdings, trotz der Fixierung im Notenbild, durchaus unterschiedlich in den Situationen der Entstehung und der Aufführung. Jeweils sind an der wirklich erklingenden Musik wiederum alle Elemente der Situation beteiligt, die im Notenbild getilgt sind. Deshalb sagt auch Gustav Mahler: „Das Wichtigste steht nicht in den Noten.“⁴¹

Wie auf jede sinnliche Erfahrung, reagieren wir auch auf Tonbewegungen mit *Emotionen*. Vielfach wird man hier auch ähnliche Reaktionen beobachten können, denn Emotionen sind an den Körper gebunden, wenn auch nicht auf körperliche Prozesse reduzierbar.⁴² So wenig man die emotionale Reaktion auf *erklingende Musik* missachten kann, so wenig kann man sagen, dass die Emotionen die „Bedeutung“ der Musik seien. Die Logik einer musikalischen Entwicklung beruht nicht auf den begleitenden Emotionen, wiewohl ein Komponist oder Interpret versuchen kann, bestimmte Emotionen direkt anzusprechen. Diese Absicht,

39 M. Wagner, Bruckner. Leben-Werke-Dokumente, München 1983, S. 294.

40 Vgl. K.-H. Brodbeck, Entscheidung aaO., S. 16ff.

41 „Über (.) vermeintliche Objektivität ließe sich reden, wenn der Komponist überhaupt *imstande* wäre, alle seine Absichten im üblichen Notenbilde auszudrücken, und dazu auch willens. (...) Interpret sein heißt, auch zwischen den Zeilen lesen können!“ H. Tiessen, Wege eines Komponisten, Berlin 1962, S. 30.

42 So macht es keinen Sinn, zu sagen, die *wirkliche Bedeutung* eines Moll-Akkords sei die Änderung des Hautwiderstands, obgleich diese Reaktion „objektiven“ Charakter besitzt; vgl. G. Rötter, Elektrische Hautwiderstandsänderungen als Abbild musikalischer Strukturen, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 2 (1985), S. 139-159.

durch ihre Kunst Emotionen auszurücken und anzusprechen, gilt z.B. ebenso für Skrjabin wie für die Malerei Kandisky's – allein dies ist ein Hinweis darauf, dass der Bezug zwischen einer sinnlicher Erfahrung und einer Emotion nicht von der Situation getrennt werden kann, also nicht mechanisch herstellbar ist.

Das, was ich mit „Bewegungsmuster“ umschrieben habe, spielt vor allem bei der Wahrnehmung eine zentrale Rolle. Was wir wahrnehmen, hängt davon ab, was wir bereits erfahren haben. Das gilt für die Bewegung innerhalb einer Situation wie auch für die Erfahrung vergangener Situationen. Wenn man ein Musikstück hört, gibt es dabei keine wirkliche Wiederholung mehr.⁴³ Alles Gehörte hinterlässt Bewegungsspuren im Gedächtnis, und umgekehrt erlaubt die vergangene Hörerfahrung überhaupt erst so etwas wie eine differenzierte Wahrnehmung.

Dass schließlich sowohl der Akt der Komposition wie auch die Hörerfahrung durch *Denkprozesse* begleitet wird, ist ein wesentliches Merkmal der kreativen Situation. Kompositionen können *konstruiert* werden, und es war, wie bereits erwähnt, die Hoffnung der seriellen Musik, den Akt der Komposition völlig zu rationalisieren, also rein als *konstruierenden Denkprozess* auszuführen. Hauer hatte diesen Gedanken durch seine „Zwölftonspiele“ vorweggenommen, und viele „Kompositionen“ der populären Musik setzen sich fast nur noch aus dem Sampling von Versatzstücken früherer Musikeinspielungen zusammen. Die vollkommene Konsequenz dieses Gedankens wäre eine Komposition, die auf den Menschen völlig verzichtet. Ravel sagte zu dieser Art von Musik: „Wie kann man Musik einen logischen Syllogismus oder auf eine mathematische Formel zurückführen? Wenn man es tut, verliert die Musik ihre edelste Eigenschaft als Ausdruck menschlicher Empfindungen.“⁴⁴ Auch Schönberg sagte sinngemäß: „Wenn der Komponist nicht aus dem Herzen heraus schreibt, kann er einfach keine gute Musik machen.“ Damit wird ausgedrückt, dass man Musik nicht auf einen reinen Denkprozess und dessen mechanische Repräsentation reduzieren kann. Auch wenn es keine Komposition ohne Regeln, also ohne begleitenden Denkprozess gibt, so bleibt die musikalische Rationalität doch eingebettet in eine ganze Situation, die nicht von Emotionen und sinnlichen Erfahrungen zu trennen ist – was Ravel und Schönberg gleichermaßen mit dem Ausdruck „Herz“ bezeichnen.

43 „Die mit bloßer Wiederholung (...) verbundene zunehmende Vertrautheit bewirkt ein besseres Verständnis von Musik, das zu einem größeren Wohlgefallen führt.“ H. de la Motte-Haber, Musikpsychologie; in: C. Dahlhaus (Hrsg.), Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber³1988, S. 81.

44 Maurice Ravel in einem Interview mit David Ewen; in: K. D. Muthmann aaO., S. 173.

Das gilt analog für das Musikhören. Auch das Hören setzt Wissen und Kenntnis voraus, wenigstens jenes Wissen, das durch die alltäglichen Erfahrungen mit Musik (z. B. als Filmmusik unbewusst im Hintergrund) gemacht wird. Je mehr man weiß, desto mehr kann man auch hören – dieser Satz ist zweifellos richtig. Dennoch lässt sich die Rezeption von Musik nicht auf bloße Erkenntnis reduzieren, wie das Adorno wollte, für den Unverständlichkeit sogar das Qualitätssiegel modernen Musik sein sollte.⁴⁵

Musik, die ihre Verständlichkeit verliert, hört auf, Musik, also ein klingendes, situatives Ereignis zu sein. Dass Verständlichkeit nicht heißen kann: Anpassung an die Erfahrungen der Hörer, versteht sich von selbst. Musik ist ein kommunikativer Prozess, sofern beim Hören auch immer Erfahrungen *hinzukommen*, wie bei jedem Gespräch. Nur was aber ein Komponist *selber* hören, in seiner Situation auch als Erlebnis verwirklichen kann, das kann – früher oder später – auch ein Interpret nachvollziehen und ein Rezipient – vielleicht nicht sofort, aber doch nach einer langsamen Änderung der Gewohnheiten – *hören*.

Lassen Sie mich zum Abschluss versuchen, das, was Musik – *erklingende* Musik – vermag, vor dem Hintergrund dieser Überlegungen zu skizzieren. Wenn man sagt, dass Musik nur sich selber bedeutet, also insofern (wie Adorno formulierte) tautologisch ist, dann verkennt man, dass Musik immer in einer Situation erklingt. Doch lässt sich nicht sagen, was Musik *genau* bedeutet. Sie bedeutet nur sich selbst, bezieht sich nur auf die eigenen Inhalte, selbst dann, wenn anderes vom Komponisten *gemeint* oder vom *Zuhörer* hinzugefügt wird. Dennoch kann Musik nur in einer lebendigen Situation – mit ihren verschiedenen Aspekten (ich hatte fünf als Modell vorgeschlagen) – wirklich werden, nicht aber „rein“ in eigener Bedeutung erklingen.

Ich möchte das erläutern. Sergio Celibidache erzählte wiederholt die Geschichte, als nach einem Konzert eine Dame zu ihm kam und zur Aufführung nur sagte: „So ist es!“ Celibidache knüpfte daran den Gedanken, dass Musik ein Sein und eine Wahrheit ausdrückt, die nicht identisch ist mit dem gehörten Klang, sondern darüber hinausweist. Die vielfach zu beobachtende Nähe von Musik und Religion drängt diesen Gedanken gleichfalls auf. Auch Schönberg sagte: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“⁴⁶.

Der kreative Dialog zwischen dem Komponisten, dem Interpreten und dem Rezipienten führt, wenn Musik als Wahrheit hörbar wird, an die *Quelle* der Krea-

45 „Die Stimmigkeit von Zwölftonmusik läßt sich nicht unmittelbar ‚hören‘ – das ist der einfachste Name für jenes Moment des Sinnlosen an ihr.“ T. W. Adorno, Philosophie aaO., S. 107.

46 Zitiert bei: T. W. Adorno, Philosophie aaO., S. 43.

tivität heran. Das gilt für alle Formen von Musik. Ray Manzarek, der Keyboard-Spieler der Doors, sagte in einem Interview: „Das ist für mich das entscheidende: dass ich so vielen Leuten wie möglich dazu ver helfe, dass sie selber diese Freude des Kreativseins erfahren.“⁴⁷ Wann immer sich Musik wirklich ereignet, also nicht nur mechanisch wiedergegeben wird, ist diese Quelle der Kreativität gegenwärtig.

Ich vermeide hier eine vielleicht naheliegende theologische Terminologie und bleibe bei dem, was tatsächlich erfahrbar ist. Kreativität verbindet, so sagte ich eingangs, Neuheit⁴⁸ und Wert. Ich möchte „neu“ hier ausschließlich auf das Erlebnis beziehen. Was Musik vermag, ist die Erfahrung, eine Situation völlig neu zu erleben. Es wird nicht nur die Stimmung verändert, wenn Interpret und Rezipient gemeinsam auf die Musik *hören*. Es öffnet sich ein Raum, in dem Zuhörer und Interpret nicht mehr als Individuen da sind, sondern nur noch als *Hörende*. Wenn die begleitenden Denkprozesse und Gewohnheiten aufhören, die Wahrnehmung zu kontrollieren, dann verweist die musikalische Kommunikation über sich hinaus auf das, *worin* sie erklingt.

Ich habe im skizzierten Modell der kreativen Situation die Rolle der Achtsamkeit betont. Beim Hören ist die Achtsamkeit gegenwärtig als *Stille*. Der musikalische Verlauf als zeitlicher Vorgang kann als „Störung“ der Stille betrachtet werden. Es ist allerdings eine hörende, eine achtsame, bewusste Störung, im Unterschied zum Lärm des Alltags, der die Stille nur übertönt. Jedes Musikstück strebt, wenn es gelungen ist, einem Ganzen zu, worin das Ende wieder in den Anfang einmündet. Celibidache nennt dies die „Reduktion“ der musikalischen Komplexität auf eine Einheit. Diese Einheit ist es, die die künstlerische Phantasie der Komponisten bewegt. Was der Komponist – wie es Mozart beschreibt – „auch gar nicht nacheinander, wie es hernach köm men muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen“⁴⁹, das erklingt im Konzert nacheinander. Und eine Interpretation ist dann gelungen, wenn Interpreten und Zuhörer am Ende diese Ganzheit, die die Phantasie des Komponisten bewegte, im verklingenden Stück erleben als dessen Wahrheit, die zur Stille zurückkehrt.

47 In: R. L. Doerschuk, 20 Jahren nach den Doors, Keyboards 5 (1991), S.32.

48 Die Kategorie der „Neuheit“ hat hierbei stets nur einen *dualen, relativen* Sinn, sofern „neu“ von „alt“ *unterschieden* wird. Die situative Erfahrung ist immer „neu“, steht damit *jenseits* der Dualität von alt und neu; vgl. K.-H. Brodbeck, Entscheidung aaO., S. 371, Note 160; ders., Der Zirkel des Wissen, Aachen 2002, Kapitel 3.8. Ein in der historischen Aufführungspraxis *heute* erklingendes altes Werk ist relativ zum Erfahrungshorizont der zeitgenössischen Musik durchaus *neu*. Man kann alte Instrumente und Spielweisen rekonstruieren, nicht aber die „alte“, die historische Erfahrungsweise.

49 W. A. Mozart; in: K. D. Muthmann aaO., S. 23f.

Strawinsky drückt das so aus: „Das fertiggestellte Werk verbreitet sich also, um sich mitzuteilen, und fließt endlich wieder in sein Urprinzip zurück. So schließt sich der Kreis. Und deshalb erscheint uns die Musik als ein Element, das eine Vereinigung mit unserem Nächsten schafft – und mit dem höchsten Wesen.“⁵⁰ Die Aufhebung der Trennung vom Objekt, dem Klang, zwischen Interpret und Hörer, die Vereinigung mit – wie es Strawinsky ausdrückt – dem „höchsten Wesen“, nachdem der Kreis eines Werkes durchschritten ist und das Werk zu seinem Anfang zurückkehrt, all dies ist eine Bewegung in Raum der Achtsamkeit. Wenn ein Werk *verklingt*, dann *erklingt* die Wahrheit der Musik, die als Unruhe in ihrer Bewegung verborgen war: Als jene Stille, zu der die Musik immer wieder zurückfinden muss.⁵¹

Die Musik verhilft allen Beteiligten, den Interpreten und den Zuhörern, im achtsamen Hören die gemeinsame Situation zu verändern und in der Stille des verklungenen Stücks die vergessene Quelle der je eigenen Kreativität – die Achtsamkeit – wiederzufinden. Die Musik ist ein kunstvolles Spiel in der und mit der Achtsamkeit. Dieser Raum der Achtsamkeit verbindet die Menschen, die in ihren Denkprozessen und einer Vielfalt verwirrender Eindrücke alltäglich ein Ego festhalten wollen und sich davon trennen. Das Musikerlebnis kann das Ego in einen Prozess einbinden, in dem es sich von den selbst erschaffenen Schranken löst und zur Achtsamkeit zurückfindet. Der Raum der Achtsamkeit liegt *vor* jeder Subjekt-Objekt-Spaltung, und die Aufhebung dieser Spaltung vollzieht sich bei *gelingener* Interpretation in der Musik.⁵²

Die Musik zeigt unmittelbar auf die Wahrheit hinter ihrem Klang, auf eine Einheit und Stille, die wohl jeder in großen Augenblicken musikalischen Erlebens schon erfahren hat, die sich aber der Sprache verweigert. „Die Musik *erscheint* auch nicht; denn sie ist nicht etwas. Sie ist nicht ein Ding, das erscheint und wegschwindet. Das kann eben der Verstand nicht fassen.“⁵³ Viele Interpreten

50 I. Strawinsky, Musikalische Poetik; in: K. D. Muthmann aaO., S. 159.

51 Die Stille ist nicht als ein Objekt wahrnehmbar. „Der musikalische Akt ist vollendet; aber das Bewußtsein, das ihm einen *Sinn* verliehen hat, bleibt mit seinem Geheimnis im Dunkel des Nichtreflektierten. Wende ich mich in der retrospektiven Reflexion zum *Gegenstand* zurück, so finde ich kein Zeichen meines Erlebnisses mehr in ihm.“ E. Ansermet, Die Grundlagen aaO., S.12. Dieses *Nichtfinden* des Inhalts von Musik, nachdem sie verklungen ist, zeigt auf die Achtsamkeit, die Stille als das, *worin* Musik erklingt, zeigt auf ihr *Wesen*.

52 „Es geht hier nicht darum, die Subjektivität im Namen der Objektivität zu erdrosseln: die eine ist ja nur die Rückseite der anderen. Im Gegenteil: man muß die Musik von der Spaltung zwischen Subjekt *und* Objekt befreien: die Musik sich selbst zurückgeben, so daß der Mensch (in einem endlich verwirklichten Humanismus ...) seinerseits zu sich selbst kommt.“ D. Charles, John Cage oder: Die Musik ist los, Berlin 1979, S. 86f.

53 S. Celibidache, Man will nichts aaO., S. 24.

berichten, dass ihnen ein Musikstück erst dann gelungen ist, wenn sie alles Wissen darüber vergessen haben. Die Zuhörer, die dem Interpreten das größte Geschenk machen, das sie vergeben können – ihre Aufmerksamkeit –, schaffen einen Raum, in dem dieser kreative Akt der Neuerschaffung eines Ganzen aus einer Vielfalt möglich wird. Das ist denn auch der eigentliche, vielleicht der tiefste Sinn des kreativen Dialogs in der Musik: Im Einklang des Hörens die eigene Stille zu finden.

Literatur

- Adorno, T. W., Ideen zur Musiksoziologie; in: T. Kneif (Hrsg.), Texte zur Musiksoziologie, Laaber ²1985
- Adorno, T. W., Musiksoziologie, Reinbek bei Hamburg 1968
- Adorno, T. W., Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1972
- Albersheim, G., Zur Musikpsychologie, Wilhelmshaven 1974
- Ansermet, E., Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München-Zürich 1985
- Bastian, H. G., Kinder optimal fördern – mit Musik, Mainz 2001
- Bielitz, M., Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie, München-Salzburg 1977
- Brodbeck, K.-H., Entscheidung zur Kreativität, Darmstadt ²1999
- Brodbeck, K.-H., Mut zur eigenen Kreativität. Wie wir werden, was wir sein können, Freiburg-Basel-Wien 2000
- Brodbeck, K.-H., Der Zirkel des Wissens. Vom gesellschaftlichen Prozeß der Täuschung, Aachen 2002
- Cadenbach, R., Das musikalische Kunstwerk. Grundbegriffe einer undogmatischen Musiktheorie, Regensburg 1978
- Celibidache, S., Man will nichts – man läßt es entstehen, Freising 1992
- Charles, D., John Cage oder: Die Musik ist los, Berlin 1979
- Dahlhaus, C., Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977
- Dahlhaus, C., Vorwort zu T. Kneif (Hrsg.), Texte zur Musiksoziologie, Laaber ²1985
- Dahlhaus, C., Die Idee der absoluten Musik, Basel et al. ³1994
- Doerschuk, R. L., 20 Jahren nach den Doors, Keyboards 5 (1991), S.16-32
- Georgiades, T., Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Reinbek bei Hamburg 1958
- Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854, Reprint Darmstadt 1965
- Hauer, J. M., Manifest; in: Josef Matthias Hauer zum 100. Geburtstag am 19. März 1883, Historisches Museum der Stadt Wien 1983
- Helmholz, H. von, Über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonien, München 1971
- Humboldt, W. von, Schriften zur Sprachphilosophie, Werke Bd. III, Darmstadt 1988 (Reprint)
- Kaden, C., Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1984
- Kant, I., Kritik der Urteilskraft, Frankfurt 1974
- Kluppelholz, W., H. J. Busch (Hrsg.), Musik gedeutet und gewertet, München-Kassel 1983

- Kneif, T. (Hrsg.), Texte zur Musiksoziologie, Laaber²1985
- Lange-Eichbaum, W., Genie – Irrsinn und Ruhm, München 1928
- Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Werke Bd. 4
- Lichtenberg, Aphorismen, Essays, Briefe, hrsg. v. Kurt Batt, Leipzig o.J.
- Motte-Haber, H. de la Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985
- Motte-Haber, H. de la Musikpsychologie; in: C. Dahlhaus (Hrsg.), Einführung in die systematische Musikwissenschaft, Laaber³1988
- Müller, K. R., H. Eggebrecht, W. Schreiber (Hrsg.), Sergiu Celibidache, Bergisch Gladbach 1992
- Muthmann, K. D. (Hrsg.), Musik und Erleuchtung, München 1984
- Nattiez, J.-J., Music and Discourse. Toward a Semiology of Music, transl. By C. Abbate, Princeton 1990
- Nietzsche, F., Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister, Stuttgart 1964
- Nishida, K., Logik des Ortes, übers. V. R. Elberfeld, Darmstadt 1999
- Novalis Werke, hrsg. v. G. Schulz, München o.J.
- Rötter, G., Elektrische Hautwiderstandsänderungen als Abbild musikalischer Strukturen, Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 2 (1985), S. 139-159
- Schmidt, B., Der ethische Aspekt der Musik, Würzburg 1991
- Schönberg, A., Harmonielehre, Leipzig-Wien 1911
- Schopenhauer, A., Der handschriftliche Nachlaß Band 1, München 1985
- Schopenhauer, A., Metaphysik des Schönen, München-Zürich 1985
- Stephan, R., Neue Musik, Göttingen 1958
- Tiessen, H., Wege eines Komponisten, Berlin 1962
- Tolman, C. E., Cognitive Maps in Rats and Men, Psychological Review 55 (1948), S. 189-208
- Uslar, D. von, Ontologische Voraussetzungen der Psychologie; in: Psychologische Anthropologie, Neue Anthropologie, hrsg. v. H.-G. Gadamer, P. Vogler, Bd. 5
- Wagner, M., Bruckner. Leben-Werke-Dokumente, München 1983
- Weber, M., Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, München 1921