

MUSIK ALS KUNST DER ZEIT

EINE REDE

Verehrte Anwesende,

wenn ich heute, da die Bezeichnung Komponist fragwürdig geworden ist, als "Komponist" über das sprechen soll, was es also vielleicht nicht mehr gibt: meine "Werke", so kann ich das folgerichtig nur in höchstpersönlicher Uneigentlichkeit tun. Wo kein Komponist, da keine Werke, da auch keine "Musik". Immerhin kann ich sprechen. Aber gerade als Musiker (um mich der Einfachheit halber so zu nennen) würde ich lieber über alles andere sprechen als über Musik, nämlich über Gott und die Welt. Das fordert eine Erklärung.

Was für mich, durch Erfahrung und Erziehung, Musik war (und ist), ist die abendländische Musik, die europäische Musik der Neuzeit. Über diese kann man sprechen, weil sie sich selbst einen Sprachraum geschaffen hat. Einen Sprachraum konnte sie sich schaffen, weil das Raumschaffen überhaupt ihr Merkmal und Ziel war. Es wird gesagt (und es scheint einzuleuchten), Musik sei eine Zeitkunst, wohl sogar die Zeitkunst. Wenn das richtig ist, verdient die abendländische Musik nicht den Namen "Musik". Die abendländische Musik arbeitet von ihrem Beginn an aktiv gegen die Zeit. Sie legt den Ton als Punkt im Raum fest. Sie errichtet, punctus contra punctum, aus den zu Bausteinen gewordenen Tönen Gebäude, erst bescheidene, dann immer voluminösere. Sie kann nicht existieren ohne die Partitur, Abbild und Bauzeichnung in einem. Sie unterwirft sich sogar reale Bauten, Kirchen, Säle, schließlich erzwingt sie im Konzertsaal einen eigens für sie aufgeführten Bau, den sie allein ausfüllen kann und den sie völlig beherrscht.

Doch kann sie bei allen Triumphen der Raumschaffung nicht verhindern, daß die reale Zeit ihr immer wieder Wunden schlägt. Deren Spuren nennt man Musikgeschichte. Oder vielmehr: Musikgeschichte kann von zweierlei Standpunkten aus geschrieben werden, vom Standpunkt der Raumgewinnung aus und in der Erkenntnis des nicht zu verhindernden Einreißen des musikalisch Gebauten durch die Zeit.

Wer denkt, bewegt sich in Räumen. Wer musikalisch denkt im Sinne der abendländischen Musik, kann in Palästen wandeln. Die Theorie der abendländischen Musik gehört zu den Meisterwerken des menschlichen Geistes. Die Möglichkeit von Musikwissenschaft im abendländischen Sinn ist auf der Welt vielleicht einzigartig. Der Komponist als Lehrer ist eine bewunderungswürdige Erscheinung.

- Was bleibt, wenn die musikalischen Räume, diese Denkpaläste, einstürzen, ist Schweigen.

Die musikalischen Räume sind eingestürzt, vergangen, verschwunden. Die Musik ist, so scheint es, von Gott und der Welt verlassen. Deshalb kann ich über "Musik" nicht schreiben.

Ich versuche über die Zeit zu schreiben.

Nach Ausweis der Philosophen ist aber die Zeit derjenige Gegenstand, über den sich am schwersten Aussagen machen lassen. Augustinus sagt etwa: "Wenn mich jemand fragt, was Zeit sei, so kann ich keine Antwort geben, nur wenn mich niemand fragt, weiß ich

es." Gleichwohl scheint es nicht gänzlich unmöglich zu sein, Aussagen über die Zeit zu treffen, wenn auch die metaphorische Sprache der Dichter dabei öfters zu Hilfe kommen muß. Viel vom Treffendsten, was von der Zeit gesagt wurde, hat die Form von Bonmots oder von Anekdoten. Dennoch handelt es sich dabei oft um strenge Philosophie, die als solche ernstgenommen zu werden verlangt. Wenn etwa Mandelstam vom "Rauschen der Zeit" spricht, so ist das eine philosophisch strenge Definition. Zu solcher Strenge bin ich hier nicht in der Lage. Allenfalls habe ich die vage Hoffnung, daß allein dadurch, daß ich das Wort "Zeit" so oft, in Abständen, wiederhole, etwas wie ein Sinn dieses Worts sich mitteilt.

Die Zeit selbst spricht nicht - anders als die räumlichen Dinge, die, zumindest für den Dichter, alle eine Sprache haben. Die Zeit verlangt nicht nach dem Wort. Sie verlangt nicht nach Musik. Aber vorstellbar ist ein Idealzustand, in dem die Zeit Musik wäre. Dann hätte jeder Moment der Zeit musikalischen

Sinn, die der Musik gleichgewordene Zeit wäre, ohne Haus, eine Heimat.

Das wäre ein paradiesischer Zustand.

Von diesem Zustand wissen wir aber heute nur durch seine real existierende karikaturhafte Verzerrung: "Musik" erklingt heute immer und überall, sie begleitet jede Lebenssituation, gibt allem den Rhythmus vor, ist unentrinnbar. Diese Allgegenwärtigkeit ist grauenhaft. Sie nimmt uns Zeit wie Musik.

Für uns beginnt, sozusagen, die Zeit erst nach der Vertreibung aus dem Paradies. "Zeit" verknüpft sich für uns mit Angst und Not, mit Untergang und Letztem Gericht. Wir sprechen von der gerichteten Zeit: wir haben keine gerettete. Als die europäische Musik die sichere Kapsel der Wiener Klassik verlassen mußte, fiel sie in den Zeitstrom wie in einen ins Verderben fortreisenden Fluß. Plötzlich, nach dem Zusammenbruch des großartigsten musikräumlichen Gebäudes der Musikgeschichte, war "Zeit" nicht mehr selbstverständlich, man konnte sie nicht mehr als einfach gegeben hinnehmen, ohne weiter zu fragen. Schuberts Musik ist das Zeugnis dieser Situation. Schubert, der erste Komponist, dem die Zeit zum Problem wird, ist auch der erste moderne Komponist. Stets noch haben die überlieferten analytischen Werkzeuge - so nützlich, wenn es um das Erfassen musikalischer Raumhaftigkeit geht - sich als unzureichend erwiesen, um Schuberts Musik aufzuschließen: wo die Zeit herrscht, beginnt die Sprachlosigkeit.

Endgültig zur unausweichlichen Notwendigkeit wurde die bewußte Beschäftigung der Musiker mit der Zeit mit den musikalischen Zusammenbrüchen zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Es entspricht der Haltung dieses furchtbaren Jahrhunderts, daß die Komponisten zunächst Zuflucht bei der Wissenschaft suchten. Besonders die Physik, als die "Leitwissenschaft", aber auch Psychologie, Geschichtswissenschaft und Biologie schienen Begriffe von der Zeit zu haben, die die Musiker nutzen zu können gedachten. Manche Komponisten nannten oft und gern die Namen Einstein und Heisenberg: doch in der Regel wurde deren Einfluß auf die musikalische Gestaltung bloß behauptet, Analogien zwischen musikalischen Konzeptionen und physikalischen Theoremen blieben bestenfalls vage, öfter ganz untriftig. Die Versuche, sich der Zeit mit Hilfe der Psychologie zu nähern, schienen den Möglichkeiten der Musik besonders entgegenzukommen: im allgemeinen führte aber die Unvermeidlichkeit des "Ausdrucks" in der Musik dazu, daß das Interesse immer wieder von der reinen Zeitwahrnehmung

abgelenkt wurde. Mit der Zeit der Historiker hat vor allem Bernd Alois Zimmermann gearbeitet: aber seine Collagetechnik setzt die Wirksamkeit von Assoziationsräumen voraus. Die Zeitvorstellungen der Biologie schließlich berührten, wenn sie auf die Musik angewendet wurden, zumeist den Bereich des ominösen "Organischen", der dann durch Begriffe wie "Entwicklung", "Wachstum", "Struktur" bezeichnet werden mußte: Begriffe, die ihre Existenz räumlichem Denken verdanken. (Der Entwicklungsbegriff ist davon nicht ausgenommen.)

Im ganzen hat das Heranziehen wissenschaftlicher Zeitkonzeptionen der Musik nicht geholfen. Auch wenn es nicht zu bestreiten ist, daß wissenschaftliche Spekulation einst die Musik beflügelte (und umgekehrt, man denke etwa an die Astronomie), so scheint dies heute nicht mehr zu fruchtbaren Ergebnissen führen zu können.

Und, nicht nur im Sinne der "Wissenschaftlichkeit": unser Wissen von der Musik nimmt überhaupt rapide ab. Allenfalls können wir versuchen, so etwas wie die Konturen unseres Nichtwissens abzutasten - darin liegen vielleicht sogar beachtliche Möglichkeiten. Zu spaßen ist aber damit nicht. Das Nichtwissen ist in jeder Hinsicht etwas Ungeheures und duldet keinerlei respektlose Annäherung.

Es scheint: die Zeit, sobald sie ins Bewußtsein rückt, ist immer das, was fehlt. Sobald sie sich zeigt, entweicht sie, wird sie ungreifbar.

Zeit ist so, was wir nicht haben; ausrufen möchten wir: "O Zeit, du Zeit, die mir fehlt!" Vielleicht aber liegt es in der Macht der Musik, etwas wie eine Perspektive auf die Zeit zu schaffen. Die Musik könnte sich so doch noch den Namen einer Zeitkunst verdienen. Sie muß dazu allerdings den Weg durch die Katastrophe alles dessen, was sie bisher ausmachte, gehen. Sie verliert jeden sicheren Grund. Die Ausbildung ihres inneren Auges, das sie sich in den Zeiten ihrer Raumwerdung erworben hatte, erscheint in der direkten Konfrontation mit der Zeit als nutzlos. Die augenlose Zeit sieht nicht, noch ist sie zu erblicken, und sei das Auge ganz nach innen gewandt. Die orientierungslos gewordene Musik kennt nicht einmal mehr die Begriffe "alt" und "neu". Das Banner des "Neuen", das die Musik bisher so eifrig der Zeit entgegengehalten hat, muß sie einrollen. - Im Bereich der verräumlichten Musik ist die Neuheit ja auch nach Rede und Praxis bereits grauenhaft herabgekommen. Das Neue, räumlich gedacht, heißt "Innovation". Ein Ding, um Geld zu machen.

Die Zeit ist nie neu. Die Zeit ist immer neu. Daran gleitet die Musik ab; daran gleitet alles menschliche Vermögen ab.

Fortschritt, ein Wort, an das sich lange alle Hoffnungen auch der Musik hefteten, ist eine Kategorie, der ohne Theologie nicht beizukommen ist. Im Westen bestand - und besteht noch - die Tendenz, Christentum und Fortschrittsglauben sogar umstandslos zu identifizieren. Der Fortschritt verspricht Herrschaft über die Zeit. Aber es ist nicht der Christ, der die Zeit richtet, sondern Christus.

Es bleibt die Vermutung des Unreinen der Zeit.

Hierin liegt der einzige Ansatzpunkt, die einzige Hoffnung einer Zeit-Kunst.

Denn die Zeit allein, die "reine" Zeit, wird die Musik nicht aus ihrer Stummheit erlösen. Aber vielleicht ist die Musik in ihrer Stummheit, durch ihre Stummheit der Zeit auf der

Spur. Die Stummheit der Musik ist ja seit hundert Jahren beständig im Anwachsen, nicht nur in dem Sinn, daß sie keine allgemeinverständliche Sprache mehr ist. Die Musik kennt inzwischen Stummheit, Stille, Schweigen sehr gut, sie hat deren Geheimnisse geduldig erforscht. Sie steht nicht mehr "am Rande des Verstummens", sondern breitet sich aus innerhalb der Stummheit. Schon ist sie in der Lage, im Schweigen alle Nuancen des Redens anzudeuten, ganz wie in der chinesischen Malerei alle Farben durch den fein abgestuften Gebrauch monochromer Tusche ausgedrückt werden können.

Stummheit war vielleicht schon das geheime Ziel der "absoluten" Musik des 19. Jahrhunderts.

Stummheit trat offen zutage in der verlöschenden Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Stummheit wächst in den äußerst leisen Musiken des späteren 20. Jahrhunderts.

(Aber auch im gewaltigen Dröhnen des sinfonischen Orchesters wird Stummheit beschworen.)

Die Stummheit wird überhaupt am besten von den Instrumenten vorgetragen. Weil lange in der abendländischen Musik das Lehrbare, Denkbare dasjenige war, was die Instrumente betraf, sind diese nun in ihrer Geschlagenheit die besten Bezeuger der Stummheit. Vielleicht ist gerade den ganz "traditionellen" Instrumentalkombinationen, bei ganz "traditioneller" Behandlungsweise, eine um die Zeit wissende Musik zu entlocken. Denn allzuoft ergreift das "Experimentelle" wieder nur die Ausflucht der Verräumlichung, in dem es das Interesse auf "Überraschendes", "Neues", "Ereignishaftes" lenkt, also räumliche Pfähle in den Verlauf der Zeit zu rammen versucht. Wenn die Musik zu schnell, zu weit von den Traditionen wegführen will, wird sie die Zeit nicht finden, sie wird in die Falle der "Innovation" tappen.

Stummheit der Instrumente, Stummheit der Stimmen.

Kleines Schweigen, größeres Schweigen, großes Schweigen. Das größte Schweigen ist das des Menschen in den Händen der Biotechnologie. Es gibt ein Muster der Vollständigkeit.

Es ist klar: Stummheit hat nicht nur die Musik ergriffen, sondern auch das Wort. Und die Musik erhofft vom Wort Erlösung aus ihrer Stummheit. Sie traut dem Wort die Fähigkeit zu, die Zeit gleichsam zu spalten, sie zu teilen, damit ein Ufer erkennbar würde.

Das Wort unterbricht die Zeit. So soll es geschehen.

Das Christentum, als Religion des Wortes, kennt die gespaltete Zeit. Das Christentum redet von den Schrecknissen der Zeit, aber auch von der erfüllten Zeit. Erfüllte Zeit ist nicht Zeitlosigkeit (wie sie die Zeitauffassung des Fernen Ostens zu bestimmen scheint). Diese kann im Christentum nur negativ verstanden werden: Das Christentum kennt keine "ewigen Werte".

Die Musik hofft auf das Wort. Die Musik als Zeitkunst bewegte sich zwar einstweilen nur im Vorhof des Worts. Hier herrscht aber immerhin soviel Licht und Schatten, daß wir Vermutungen über die Beschaffenheit einer solchen künftigen Musik anstellen können.

In der Musik als Zeitkunst gibt es nicht "lang" und "kurz". Sie läßt sich nicht abkürzen oder reduzieren. Hierin unterscheidet sie sich von aller einem Konstruktionsschema folgenden Musik, und auch von aller Konzeptkunst. - Es gibt heute keine "konstruktiven Probleme" mehr zu lösen. Musik als Zeitpunkt ist in einer bestimmten, sehr gefährlichen und fast hinterhältigen Weise "problemlos". Das heißt keineswegs, daß sie nun zum Tummelplatz für Dilettanten werden könnte: im Gegenteil, nichts ist schwieriger und verantwortungsvoller als Musik zu schreiben, wenn "die Probleme im wesentlichen gelöst sind" - also sprach Wittgenstein, vor dem Neubeginn endloser, diffizilster philosophischer Arbeit. - Mit Konzeptkunst hat Musik als Zeitkunst nichts gemein. Sie muß ihren Kelch bis zur Neige austrinken, Tropfen für Tropfen. Sie ist ganz der Schwerkraft des Realen unterworfen und darf sich das Schweben in der unverbindlichen Schwerelosigkeit des Konzeptbereichs nicht erlauben.

Zeit läßt sich nicht rationalisieren, also lassen das auch die Kompositionsverfahren einer Musik als Zeitkunst nicht zu.

Mit der Zeit kann man nicht experimentieren. Man kann ihr vielleicht eine Falle stellen. Sie ergibt sich nur dem beherzten, überraschenden, überfallartigen Zugriff.

Für die, die Musik als Zeitkunst hervorbringen wollen, gilt:

- Alles, was man je über die Musik als Kunst gelernt hat, vergessen.
- Nichts, was man je über die Musik als Kunst gelernt hat, vergessen.

Dieses, weil es die Musik als Kunst schon gab: das ist zu behalten. Jenes, weil es die Musik als Zeitkunst noch nicht gibt.

Und doch, und also: Nicht nur zum Verständnis der Kunst, auch zum Verständnis der Zeit gehört ein Begriff von Treue.

Die Konzentration auf die Zeit läßt den Kunstcharakter der Musik selbstverständlich nicht unberührt. Kunst heißt Grenze, heißt Teil, Zeit will nur zu leicht zum Namen für ein Grenzenloses, wo nicht gar ein Ganzes werden.

Der Zeit wird man mit großangelegten synthetischen Kunstentwürfen nicht beikommen. Sie wird nur aus einem begrenzten Bereich heraus erfahrbar. Dieser Bereich kann durchaus auch der Rahmen eines Musikstücks traditioneller Besetzung, erklingend in einer traditionellen Konzertsituation sein. In vieler Hinsicht ist dies sogar ein Vorteil: wegen des für die Kunst notwendigen Abstands zur Alltags-Zeit. Selbstverständlich muß dies aber nicht so sein. Das alles sind eher nebensächliche Fragen.

Die Musik als Zeitkunst kann keine "Technik" im hergebrachten Sinne haben. Allenfalls lassen sich ihre technischen Prozeduren negativ beschreiben. Eine Kompositionslehre der Musik als Zeitkunst müßte, wenn sie das überkommene musiktheoretische Vokabular verwenden wollte, zu einer Lehre des beständigen Aus- und Zurückweichens werden müssen. Das führt weiter, als es zunächst den Anschein haben mag: denn das Verlassen der alten Orte läßt sie ja nicht verschwinden, sondern rückt sie nur in ein anderes Licht; und Musik als Zeitkunst lebt auch in diesem Licht, auch in noch einem anderen.

Das Hervorbringen eines Zeitkunstwerks erlaubt keine Korrekturen. Was an ihm "richtig" oder "falsch" ist, kann nicht im Nachhinein festgestellt werden (oder jedenfalls nicht vom Künstler).

Die Musik als Zeitkunst ist verständlich und unverständlich zugleich. Sie gibt dem (aktiven) Verstehenwollen keine Nahrung, und sie ist auch nicht naiv-simpel oder trancehaft. Sie unterbricht bloß die "Kommunikation", solange, bis das Reden wieder an der Zeit ist.

Durch die vom Wort noch ungesicherte Bruchstelle von Zeit und Musik fließt der Mythos ein. Für uns sind Zeit und Mythos nicht zu trennen. Die Musik hat immerhin die Möglichkeit, den Mythos im Klang aufzuheben. Aber das allein macht sie noch nicht zu Musik, im herausgehobenen Sinne eines (von allem) Geschiedenen. An der Musik, auch als Zeitkunst, bleibt stets paradox, daß sie nicht nur klingt, sondern erklingt; gemildert wird dies dadurch, daß sie wie ohne Absicht erklingt.

Die Musik ist jetzt immer auf der Flucht.

Wer auf der Flucht ist, hat einen Begriff von Freiheit. Aber Flucht ist immer Beschränkung. So ergeben sich Grenzen von selbst.

Die Flucht der Musik führt in die Unterwelt.
Durch die Unterwelt?
Wohin?

Himmel und Hölle sind solid gebaute Wohnungen. Die klassische europäische Musik ist in der Lage, uns, je nach Gestimmtheit, in den einen oder in die andere zu versetzen. Die Musik als Zeitkunst aber bleibt in einem Zwischenzustand: einem Limbus, einer Vorhölle, einem Purgatorium. Dante, der wichtigste Autor im 20. Jahrhundert, äußert sich über das Purgatorium ausführlich und sehr präzise. Er hat ins Fegefeuer auch Musiker versetzt. Es scheint, daß Orpheus, der göttliche Sänger, der Unterweltserfahrene, eine Zeitlang wird diese Zwischenwelt beziehen müssen. Die Tore zum Himmel wie zur Hölle sind von dort vielleicht sichtbar, aber sie sind verschlossen.

Im Zwischenreich gibt es Zeit.

Doppelgesichtige Zeit: hier Freiheit kündend, dort sich in strenge Falten legend. - Freiheit ist für die Musik immer teuer bezahlt. Aber die strengen Falten des Gesichts der Zeit mögen, in unverhoffter Metamorphose, ihren Abdruck in der Furchung künftiger musikalischer Samenkörner finden.

Und so ist auch die Möglichkeit einer zukünftigen ganz strengen Zeitbehandlung in der Musik nicht auszuschließen. Wenn eine dem Kontrapunkt, dem Muster musikalischer Regelmäßigkeit in der Musik der imaginären Räumlichkeit, vergleichbare Strenge auch in einer von der Zeit her gedachten Musik geschaffen werden könnte, würde eine wirklich andere Musik entstehen. Sie würde dann auch ein anderes Sprechen nach sich ziehen, es wäre möglich, besser darüber zu schreiben als etwa in meiner fadenscheinigen Weise. Man könnte sogar wieder etwas über Musik als Handwerk sagen, und einzig das Darstellen des Handwerks besitzt doch die nötige Undurchdringlichkeit.

Dazu bin ich noch nicht in der Lage. Denn noch gibt es die andere Musik nicht, über die ich etwas mitteilen könnte; es gibt nicht einmal die andere Sprache, ohne die sie nicht entstehen kann.

Wird diese Sprache einmal gesprochen werden?

Das Vermögen des Musikers ist - fühlbar - klein, die noch nicht gespürte Verpflichtung der Welt ist groß.

Zeit ist nun vergangen.

Schreibzeit, Lesezeit, Lebenszeit.

Gestohlen, geschenkt: das gilt nicht gleich.