

Spahlingers Konstruktionen¹

Einige Einwände zu Mathias Spahlingers „thesen zu ‚schwindel der wirklichkeit‘“

von Friedemann Schmidt-Mechau

Äußert sich Mathias Spahlinger in einem seiner seltenen Texte, so kann man sicher sein, beziehungsreiche und tiefgehende Denkanstöße zu finden, die einen nachhaltig beschäftigen. Dies gilt auch für den Aufsatz aus den MusikTexten 142², den „thesen zu ‚schwindel der wirklichkeit‘“.

Diesesmal weckt allerdings einiges davon meinen Widerspruchsgeist.

Realität und Wirklichkeit

Spahlinger eröffnet seine Thesen mit der Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit: „von wirklichkeit kann gesprochen werden, weil und insofern wir an deren konstituierung beteiligt sind. unsere vorstellungen von wirklichkeit wirken auf die wirklichkeit.“ Berücksichtigt man, dass das „wir“ in dieser Formulierung verbirgt, dass unterschiedliche gesellschaftliche Positionen auch unterschiedliche Wirklichkeiten konstituieren, so kann ich dem Gedanken zustimmen. Auch die folgende Beschreibung der semantischen Relation scheint mir sinnvoll, die nach Karl Bühler und Bruno Liebrucks statt einer einfachen „Subjekt-Objekt-Beziehung“ eine „Subjekt-Subjekt-Objekt-Beziehung“ vorschlägt. Gemeint ist damit, dass jede Mitteilung zweierlei enthält: Aussagen über ein Objekt und Aussagen über das sprechende Subjekt, seine Sprache und damit auch über seine gesellschaftliche Position. In beiden Fällen ist das wahrnehmende Subjekt aktiv und gestaltend.

In seiner ersten These trennt Spahlinger jedoch die Aktivität des wahrnehmenden Subjekts von der Konstituierung der Wirklichkeit ab. Plötzlich ist es nicht mehr der hörende oder produzierende Mensch, sondern die „traditionelle musik“, welche Wirklichkeit konstituiert, „indem sie ein system von selektiver wahrnehmung und auslegung ausbildet“. Er setzt also den beobachteten Gegenstand an die Stelle des beobachtenden Subjekts. Damit wird der Mensch zum passiv leidenden Objekt einer Musik, die ihm gegenübertritt und seine Wahrnehmungsorgane bearbeitet. So aber kommt man unversehens auf eine Objekt-Subjekt-Beziehung und die am Ende des Aufsatzes anvisierte „Entdinglichung“ rückt in weite Ferne. Wenn Karl Marx in dem von Spahlinger angeführten Abschnitt aus den „Ökonomisch-philosophischen Manuskripten“ von „den S i n n e n des gesellschaftlichen Menschen“³ spricht, und davon, dass „die B i l d u n g der fünf Sinne [...] eine Arbeit der ganzen bisherigen Weltgeschichte“ sei, so spricht er nicht von einem passiven Erleiden, sondern einer gesellschaftlichen Aktivität. Damit lässt sich die Frage beantworten, woher die Vorstellungen des Menschen stammen, nämlich aus der sinnlichen, offen wahrnehmenden Tätigkeit in der Gesellschaft, und der Ausbildung der Sinne in der Wahrnehmung. Selektivität und Exegese stehen da nicht am Anfang, eher Fremdheit und Staunen.

Relativität der Wahrnehmung

Die Auffassung von dem Subjekt, das seine eigene Wirklichkeit konstituiert, ist in verschiedensten Wissenschaftsbereichen etwa im Laufe der letzten 200 Jahre zum Allgemeingut geworden, während gleichzeitig die Vorstellung, diese konstruierte Wirklichkeit ließe sich objektivieren, immer ungewisser wurde.

Stand am Anfang dieses weltgeschichtlichen Prozesses vielleicht noch die Vorstellung, der Mensch könne ein universales Verständnis erreichen, womit sich alle Erscheinungen und Fragen konsistent erklären ließen, so wandelte sich diese Vorstellung etwa mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts. Dieser Wandlung liegt eine veränderte Auffassung von Vernunft und Subjekt zugrunde. Die Möglichkeiten der menschlichen Sinne und ihrer Ordnungen werden als begrenzt erkannt. „Ordnungen, die etwas s o in Erscheinung treten lassen und

¹ Eine Kurzfassung dieses Textes ist abgedruckt in MusikTexte Heft 145, Köln: Mai 2015, S. 91f.

² Köln: August 2014, S. 15-17

³ Hervorhebungen folgen in allen Zitaten den jeweilig zitierten Ausgaben.

n i c h t a n d e r s, erweisen sich als selektiv und exklusiv, sie ermöglichen etwas, indem sie zugleich anderes verunmöglichen.“⁴ Parallel dazu ist die Eindeutigkeit menschlicher Wahrnehmung in Frage gestellt.

Vor allem mit der Formulierung der Heisenbergschen Unschärferelation und der Relativitätstheorie wird in den Naturwissenschaften der Einfluss der Wahrnehmung auf experimentale Ergebnisse erkannt, und Max Planck formuliert: „1. Es gibt eine reale Welt, die unabhängig von unserem Akt des Erkennens existiert. 2. Die reale Außenwelt ist nicht unmittelbar erkennbar.“⁵

Lynn Segal vertieft das noch: „Wenn die Voreingenommenheit des Experimentierenden ausreichend kontrolliert wird, liefern die Sinne objektive Daten über eine reale Welt. Diese Einstellung trägt jedoch nicht, wenn man sich mit dem Prozess der Wahrnehmung selbst beschäftigt.“⁶

Mit der besonderen Rolle der menschlichen Wahrnehmung befasst sich auch die Psychologie. Jean Piaget definiert eine „*sensomotorische Intelligenz*“; diese erfordere „*das Herstellen von Beziehungen, Übereinstimmungen, und die Klassifikation von Schemata in Strukturen des Ordners und Zusammenstellens, die eine Teilstruktur für zukünftige gedankliche Operationen herausbilden.*“ Sie organisiere „*die Wirklichkeit, indem sie umfassende Kategorien des Handelns konstruiert, nämlich die Schemata der Gegenstandspermanenz, Raum, Zeit und Kausalität ...*“⁷

Unsere Denkstrukturen sorgen zusätzlich dafür, dass das Konstruieren selbst im Verborgenen bleibt. „Wenn einmal ein Begriff konstruiert ist, wird er sogleich objektiviert, so dass das Subjekt ihn als eine wahrnehmungsmäßige Eigenschaft des Objekts betrachtet, unabhängig vom Denken des Subjekts. Die Tendenz geistiger Aktivitäten, automatisch zu werden, und die Tatsache, dass ihre Ergebnisse als dem Subjekt äußerlich empfunden werden, führen zu der Überzeugung, dass es eine Wirklichkeit gibt, die unabhängig vom Denken existiert.“⁸

Wenn Spahlinger formuliert: „*unsere vorstellungen von wirklichkeit wirken auf die wirklichkeit*“, so beschreibt er damit die Konstruktionen, Strukturen, Ordnungen und Beziehungen, die sich der wahrnehmende Mensch in der Wahrnehmung und für die Wahrnehmung schafft. Und so wie jede Kommunikation beides enthält, die Verständigung über ein Objekt und über ein Subjekt, das spricht, so wird in jeder Beobachtung eines Objekts auch die Wahrnehmung und das wahrnehmende Subjekt selbst zum Gegenstand. Die Beobachtung der eigenen Wahrnehmung rückt um so mehr in den Vordergrund, je fraglicher das Gelingen der Kommunikation ist - eine Rückbezüglichkeit, die das Modell der Subjekt-Subjekt-Objekt-Beziehungen noch nicht fasst. Aber es ist auf jeden Fall *n i c h t* der betrachtete Gegenstand, der diese Konstruktionen hervorbringt.

Spahlingers These, das beobachtete Objekt (die Musik) konstituiere Wirklichkeit, zeitigt in seinen Thesen einige Folgen, von denen ich einige für mich besonders fragwürdige im Weiteren abhandeln möchte.

Adäquate Wahrnehmung?

Spahlinger fährt fort: „*nur das gebildete musikalische (tonale) bewusstsein nimmt die tonale musik in ihrem kulturellen zusammenhang adäquat wahr.*“ Auf Spahlingers Abgrenzung traditioneller von neuer Musik gehe ich unten noch genauer ein. Lässt sich aber sagen, dass musikalisch (tonal) ungebildete Menschen traditionelle (tonale) Musik, die sie (vielfach) hören, nicht „*adäquat*“ wahrnehmen? Kann es nach den obigen Überlegungen über Wahrnehmung überhaupt so etwas wie Adäquanz geben? Entspricht die Forderung nach Adäquanz nicht einer „*realität unabhängig vom bewußtsein*“, von der Spahlinger fragt, ob davon „*sinnvoll gesprochen werden kann*“.

Sicher wird traditionelle Musik nicht in ihrem ursprünglichen kulturellen Zusammenhang wahrgenommen, und es stellt sich die Frage, ob dies überhaupt möglich ist. Denn was wäre hierfür notwendig? Reicht die Kenntnis der Harmonie- und Formenlehre und des tonalen Systems, um einem kulturellen Zusammenhang, sagen wir des 18. Jahrhunderts, in der Wahrnehmung „*adäquat*“ gerecht zu werden (zumal wenn man vorher

⁴ Bernhard Waldenfels: Topographie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999², S. 10

⁵ Max Planck: Where Is Science Going. New York 1932, S. 82. zit. n. Lynn Segal: Das 18. Kamel oder Die Welt als Erfindung. Piper, München 1988, S. 43

⁶ Lynn Segal: Das 18. Kamel oder Die Welt als Erfindung. Piper, München 1988, S. 48

⁷ Jean Piaget und Bärbel Inhelder: The Psychology of the Child. New York 1969, S. 13. zit. n. Segal: a.a.O., S. 55

⁸ David Elkind (Hrsg.): Six Psychological Studies by Jean Piaget. New York 1958, xi-xii. zit. n. Segal: a.a.O., S. 55f.

Spahlingers „Vier Stücke“ gehört hat)? Und ist die Frage nicht ohnehin müßig, da wir doch schlicht nicht wissen und höchstens mutmaßen können, wie die Menschen des 18. Jahrhunderts die Musik ihrer Zeit wahrgenommen haben? (Vielleicht ein Gegenstand subtiler Musikwissenschaft und Versuchsanordnung für eine historische Aufführungspraxis, aber sicher beides kein Rezept, um sich in vergangene Zusammenhänge zu versetzen!)

Käme es denn darauf überhaupt an? Sollten wir nicht viel eher mit Walter Benjamin sagen: *„Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist‘. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. [...] Die Gefahr droht sowohl dem Bestand der Tradition wie ihren Empfängern. Für beide ist sie ein und dieselbe: sich zum Werkzeug der herrschenden Klasse herzugeben. In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“*⁹

Mit anderen Worten: Es geht darum, sich die Tradition immer wieder und mit heutigen Fragestellungen neu zu erschließen und erneut anzueignen, sonst geht sie für die aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen verloren und würde dann - wie es in unserer Gegenwart häufig der Fall ist - zum Instrument für die Bewahrung der Konvention und Herrschaft werden.

Ich hatte in den Jahren 2008 - 2013 das große Vergnügen, das Projekt Bach.heute¹⁰ des Cellisten Matthias Lorenz aus Dresden als Veranstalter zu begleiten. Er hat Jahr für Jahr einer der Bach'schen Cello-Suiten drei oder vier Werke neuer Musik an die Seite gestellt, deren Strukturen in irgendeiner Weise mit denen der Bach'schen Suite verbunden waren. Die Hörer dieser Konzerte haben die Bach-Stücke natürlich nicht in ihrem ursprünglichen kulturellen Zusammenhang gehört, und die tonalen Zusammenhänge haben eine eher untergeordnete Rolle gespielt. Haben sie deswegen die Bach'sche Musik weniger „adäquat“ wahrgenommen?

Abgrenzung „traditioneller“ von „neuer“ Musik

In seiner zweiten These definiert Spahlinger, was er unter „traditioneller Musik“ versteht. Er zieht eine zeitliche Grenze, „zirka 1910“, und er fasst unter den Begriff „traditionell“ die Musiken aller Völker, aller Kulturen und Zeiten. Ob das heißen soll, dass alle Musik, die nach 1910 produziert wurde, „neue Musik“ sei, bleibt offen.

Während sich seit langer Zeit Künstler aller Sparten mit anderen Kulturen auseinandersetzen und sich damit neue Denkweisen erschließen, während gleichzeitig eine interkulturelle Philosophie¹¹ entsteht, die den Dialog sucht, weil offenbar geworden ist, dass sich die Konstruktionen von Wirklichkeit in den verschiedenen Kulturen grundlegend unterscheiden, will Spahlinger dieses ganze Riesengebiet über einen womöglich durmoll-tonalen Kamm scheren? Waren es nicht außereuropäische Tonsysteme, die in der neuen Musik die Beschäftigung mit mikrotonalen Strukturen erst angeregt haben - von Alois Hába bis Klaus Huber? Hat nicht das Denken in Rhythmen, wie in größeren Teilen Afrikas, in der Karibik oder in Japan, Eingang gefunden in westliche Komposition - wie die von ihm zitierte Polyrythmik Nicolaus A. Hubers? Und ist dieser Vielfalt von Musikkulturen wirklich der Bezug auf *e i n* Tonsystem gemeinsam? Und selbst wenn man eingestehen mag, dass es unterschiedliche Ton- und Musiksysteme gibt, unterscheiden sich diese Musikkulturen nicht auch gerade in Hinblick auf das Gewicht von „Systemen“ überhaupt?

Solche Grenzziehung ignoriert Entwicklungswege völlig - auch in der europäischen Musikgeschichte hat niemand die Atonalität aus dem Hut gezogen - und so verflüchtigt sich nach der „entdinglichung“ nun auch der geforderte „geschichts-materialismus“. Dies ist eine Folge der ersten These Spahlingers: Der Mensch als passive Figur, die ihre Geschichte erleidet, nicht in der Lage, sich zum Subjekt dieser Geschichte zu machen, unfähig zur Gestaltung, ja selbst zur Kritik.

Vor einer solchen Auffassung hat bereits Walter Benjamin gewarnt: *„Der Fortschrittsbegriff mußte von dem Augenblick an der kritischen Theorie der Geschichte zuwiderlaufen, da er nicht mehr als Maßstab an be-*

⁹ Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. in: Gesammelte Schriften, Band I,2. Frankfurt: Suhrkamp 1991, S. 695

¹⁰ Einzelheiten über Matthias Lorenz' Projekt Bach.heute sind zu finden unter: <http://matlorenz.de/Bachheute.htm>

¹¹ Zur Einführung empfehle ich das Bändchen von Heinz Kimmerle: Interkulturelle Philosophie zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag 2002

stimmte historische Veränderungen herangebracht wurde, sondern die Spannung zwischen einem legendären Anfang und einem legendären Ende der Geschichte ermessen sollte. Mit andern Worten: sobald der Fortschritt zur Signatur des Geschichtsverlaufes im g a n z e n wird, tritt der Begriff von ihm im Zusammenhange einer unkritischen Hypostatierung statt in dem einer kritischen Fragestellung auf.“¹²

Genau dahin aber kommt Spahlinger mit der scharfen Trennung zwischen traditioneller und neuer Musik. Historische Beziehungen werden zerschnitten und in antagonistische, „legendäre“ Positionen gebracht. Den Vorwurf, er und die neue Musik handle nicht mit „geistfähigem material“, wendet er hier gegen die Tradition, anstatt den ewig-gestrigen Bewahrern der Überlieferung zu sagen, dass ihnen gerade auch für die traditionelle Musik der Geist fehlt.

Tradition und Tonalität

Die Konstruktion von Wirklichkeit schränkt Spahlinger bezüglich „traditioneller Musik“ noch weiter ein, wenn er in seiner dritten These ausführt: „die traditionelle musik [hat] die frage gestellt, was klingt in bezug auf das system“ und dann erläutert, dies sei „bereits die frage nach der wirklichkeit des klingenden. sie setzt die konstituierung von wirklichkeit durch das tonale system voraus“. Hier wird die Konstruktion von Wirklichkeit auf eine einzige Spur gesetzt. Die Tonalität ist das System, welches Wirklichkeit konstituiert. Sie ist nicht etwa (wie man meinen könnte) e i n Element, das der Wahrnehmung des Rezipienten als Ordnungsschema unter anderen Elementen zur Verfügung stehen kann. Keine Rede von Melodik, von Gestalt und Figur, keine von Prosodie und Metrik, keine von Rhythmus, Tempo, Zeitstruktur, keine von Polyphonie und Kontrapunktik, von Verdichtung und Transparenz, keine von Architektur und Form - einzig die Beziehung des „a“ zu d-Moll oder C-Dur soll uns zur Verfügung stehen? - als ob mit einer so reduzierten Wahrnehmung überhaupt etwas von der in Rede stehenden Musik zu fassen wäre.

In seinem wunderbaren Aufsatz zu Nonos Streichquartett „*Fragmente - Stille, An Diotima*“ ist Heinz-Klaus Metzger in einer Anmerkung zum Thema Analyse gegen solche verkürzten Auffassungen zu Felde gezogen und hat seinen Anspruch auf eine nicht-reduktive Analyse formuliert: „... nicht-reduktiv [meint] hingegen, daß die Analyse zumindest ein feineres kategoriales Raster als das, welches der zu analysierenden Komposition selbst zugrunde liegt, generieren muß: einzig empfindlichere Systeme vermögen bekanntlich gröbere zu erkennen, zu ‚analysieren‘ - und zu kritisieren.“¹³

Die Wahrnehmung traditioneller Musik auf ein einziges Merkmal, die Tonalität, zu beschränken und die „Adäquanz“ der Wahrnehmung auf die Frage zu reduzieren, ob dieses eine Merkmal konstitutiv für die konstruierte Wirklichkeit ist, halte ich für ungenügend.

Eine seltsame Umkehrung findet statt, wenn Spahlinger der traditionellen Musik eine Konstituierung durch ein System unterstellt, während er gleichzeitig von der neuen Musik sagt, sie arbeite ohne präformierte Systeme. Sind doch erst viele Komponisten der Moderne systematisch mit ihrem Material umgegangen, haben Zwölfton- oder serielle Systeme entworfen, um dann anhand dieser Systeme zu komponieren, während noch im 19. Jahrhundert die Theoretiker hinter der Produktion herhinkten und alles Systematische erst nachträglich anhand von Kompositionen formulierten.

Fragen der neuen Musik

Hieß es zunächst in Spahlingers dritter These: „so stellt die neue musik die frage, was klingt in wirklichkeit“ - eine Formulierung, der man nach der anfänglichen Unterscheidung von Realität und Wirklichkeit ja durchaus folgen kann -, so formuliert er in der Erläuterung dazu: „die zweite frage, die s o erst die neue musik stellt, ist die frage nach der realität des klingenden unabhängig vom bewusstsein; sie zeugt von einem defizitären wirklichkeitsverständnis. sie unterstellt, wenn wir von jeglicher kategorialen wahrnehmung absehen könnten, bliebe der klang selbst übrig, wie er in wirklichkeit klingt.“

¹² Walter Benjamin: Das Passagen-Werk - Aufzeichnungen und Materialien. Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts. Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, [N 13,1] S.598f.

¹³ Heinz-Klaus Metzger: Wendepunkt Quartett? in: Luigi Nono, Musik-Konzepte. München: edition text + kritik, 1981; Heft 20, S. 96, Anm. 4

(Ist hier jetzt der „klang [...], wie er in wirklichkeit klingt“ dasselbe wie die „realität des klingenden“? - Waren die Begriffe „Realität“ und „Wirklichkeit“ nicht deutlich unterschieden? Hatte Spahlinger selbst nicht formuliert: „hier kann nicht abgehandelt werden, ob von realität unabhängig vom bewusstsein (was immer das sein soll) sinnvoll gesprochen werden kann. wer so spricht, soll sagen, wovon er spricht.“?)

Nachdem einmal die historischen Fäden gekappt, alle historisch gewachsenen Kategorien eliminiert, nachdem außerdem die Hörer und Produzenten entmachtet und die Bildung von Kategorien der „musik“ überantwortet sind, stellt Spahlinger nun fest, dass eine solche Sichtweise von einem defizitären Wirklichkeitsverständnis geprägt sei. Ich kann dem nur zustimmen. Aber: Angesichts der Entgrenzung des Begriffs „neue Musik“ und der Vielfalt, die unter diesem Begriff subsumiert wird, wüsste man doch gerne etwas genauer, auf wen er sich damit bezieht, wünscht man sich doch einfach etwas Butter bei die Fische und Ross und Reiter benannt!

Wer in seinem Streichquartett Arbeiterlieder zitiert - wie Spahlinger das in „apo do“ tut - sucht doch nicht nach einer wie immer gearteten vom Bewusstsein unabhängigen Realität des Klangs, für die es keine Kategorien gibt! Das Problem, das hinter all diesen Überlegungen steckt, scheint mir andersherum nicht in der Ungewissheit der Wahrnehmung von neuer Musik, sondern in der konformistischen Gewissheit der Wahrnehmung traditioneller Musik zu liegen - und hier meine ich nicht die Totale, die Spahlinger benennt, sondern das schmale Repertoire, das unsere Kulturinstitutionen und Rundfunkanstalten uns zumuten. Es geht um die Haltung der satten Mittelschichtskulturkonsumenten, die offene Fragen, Ungewissheit und den unverdeckten Blick auf die eigene Rolle in der gesellschaftlichen Wirklichkeit scheuen.

Für einen klareren Blick auf die Wirksamkeit der Kategorien in der Wahrnehmung - seien sie allgemein formuliert oder subjektiv erfüllt - scheint mir der Gedankenkomplex von Edmund Husserl um seinen Begriff einer Intentionalität sehr viel fruchtbarer. Vor allem schließt er die Möglichkeit des Nicht-Verstehens, des Verkennens und Nicht-Gelingens in den Wahrnehmungsvorgang mit ein. Die intentionale Analyse ist eine Haltung, die dem wahrgenommenen Objekt einen Sinn¹⁴ „zumutet“: „Ihre überall eigentümliche Leistung ist die Enthüllung der in den Bewußtseinsaktualitäten implizierten Potentialitäten, wodurch sich in noematischer Hinsicht Auslegung, Verdeutlichung und evtl. Klärung des bewußtseinsmäßig Vermeinten, des gegenständlichen Sinnes vollzieht.“¹⁵ Die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt erschöpft sich nicht mehr einfach in der Gegenwärtigkeit und einem vorausgesetzten Kategorien-System, sondern trägt zahllose implizite Horizonte in sich und verbindet diese im Wahrnehmungsvorgang. „Das Sein wird nicht mehr als dem Denken korrelativ gesetzt, sondern als Grund des Denkens selbst, durch welches das Sein allererst konstituiert wird.“¹⁶ Damit ist die Erkenntnis verbunden, dass beispielsweise eine Abgrenzung verschiedener Stile voneinander von dem potentiellen Denk-Repertoire des Einzelnen abhängt. Neuheit muss immer auch als subjektive Kategorie betrachtet werden. Und: „Weil sich die Synthese der sinnlichen Wahrnehmung niemals vollendet, ist die Existenz der äußeren Welt relativ und ungewiss.“¹⁷

Analog zu dem bereits angeführten Satz von Walter Benjamin: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen“¹⁸, möchte ich dafür plädieren, den Anspruch auf die Musik mit ihrer Geschichte nicht aufzugeben, sich nicht abzufinden mit der Gegenwart der traditionellen Musik in einer Museums-Kultur und einer dagegensetzten, abgeschiedenen neuen Musik im Elfenbeinturm. Wenn es den Veranstaltern, Musikern und Komponisten neuer Musik nicht gelingt, Referenzen in die Lebenswirklichkeit und in die Tradition hinein zu bilden, die die traditionelle Musik neu beleuchten, ihre Wahrnehmung der Gewohnheit entreißen und sie für die aktuelle Ge-

¹⁴ Er verhält sich damit auch auf die von Spahlinger so häufig aufgeworfene Frage, was denn Musik sei und was nicht.

Nach Husserl ist das immanent nicht zu beantworten, es hängt ausschließlich von der Haltung des Hörers ab, ob er das Gehörte zur Musik rechnet oder nicht. Und es kann neuer Musik genauso gut wie traditioneller passieren, dass sie nicht als Musik erkannt wird.

¹⁵ Edmund Husserl: Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge S. 83f. zit. nach: Emmanuel Lévinas: Die Spur des Anderen, hrsg. und übers. v. Nikolaus Krewani. Freiburg i.B., München: Alber 1998, S. 128

¹⁶ Emmanuel Lévinas: Die Spur des Anderen, hrsg. und übers. v. Nikolaus Krewani. Freiburg i.B., München: Alber 1998, S. 130

¹⁷ Lévinas: a.a.O., S. 54

¹⁸ siehe Anm. 8

genwart erneut anzueignen, wird auch neue Musik in der Bedeutungslosigkeit der Isolierung und der Anpassung versinken. Und weist die Heimeligkeit der neuen-Musik-Szene - und danach klingt Spahlingers kleine Programmheft-Notiz „for musicians only“¹⁹ - nicht vielleicht auch auf Konformismus?

Was ist „wesentlich“, was „unwesentlich“?

Ausgehend von dem behaupteten fundamentalen Unterschied von neuer Musik zu aller anderen beschäftigt sich Spahlinger in der vierten These mit der Frage, wie Ähnlichkeiten in beiden Bereichen unterschiedlich zu bewerten seien. Hier rächt sich wieder die Eliminierung des wahrnehmenden Subjekts. Denn überantwortet man diese Frage an die Musik, bleiben nur so dürftige Kategorien, wie z.B. dass bestimmte Eigenschaften geschichtlich formbildend werden können. Die Frage aber, ob für eine Variation das Gleichbleibende oder das Verschiedene wesentlich sei, hängt von der Erfahrung, der Empfindung und dem Temperament des H ö - r e r s ab.

Weder gilt für alle traditionellen Variationen-Werke, dass die harmonische Syntax immer gleich bleibt, also nicht variiert wird, noch lässt sich von neuer Musik behaupten, es gebe nichts Gleiches und nichts Verschiedenes. Für jeden dieser Fälle lassen sich zuhauf Beispiele finden. Unbestritten ist natürlich, dass im 20. Jahrhundert eine nicht unerhebliche Anzahl an neuen Variationsebenen erfunden und entwickelt wurden, wie vorher in jeder anderen Zeit auch. Spahlinger schreibt, dass alle Kontraste durch allmähliche Veränderungen vermittelt werden können. Aber aus dieser Tatsache zu schließen, es gebe keine, ist schlicht Unsinn. Dass es Grau gibt, verhindert nicht den Kontrast zwischen Schwarz und Weiß.

Lügen der Zeit

Ich bin weit entfernt davon, das umfangreiche Werk Bruno Liebrucks zu überblicken oder einschätzen zu können. Doch soviel ist relativ schnell zu erkennen: Liebrucks ist von seiner eigenen Verstrickung in die Hitlerei geprägt und ihn entsetzt der Kalte Krieg, den er als Fortsetzung einer imperialistischen Politik einschätzt. Wenn er die „Unwahrheit der Zeit“ benennt, dann sind das bei ihm konkrete politische Zusammenhänge.

Es scheint mir abwegig, in diese Formel Teile der Musikgeschichte einfügen zu wollen. Dass Mathias Spahlinger damit seine eigenen Zielsetzungen eines „geschichts-materialismus der entdinglichung“ unterminiert, scheint ihm zu entgehen. Soweit ich seine Musik kenne, finde ich nichts von diesen Konstruktionen darin wieder.

In der Auseinandersetzung mit einer Art der Kunstwahrnehmung, die immer schon alles weiß und keine Fragen mehr aufwerfen mag, geht es meines Erachtens immer um die ganze Musikgeschichte.

So wie Menschen ihr eigenes Selbst erst anhand von Fremdem ausbilden, so muss jeder Sinneseindruck, jede Wahrnehmung, jeder Gedanke immer wieder neu untersucht, gewogen und angeeignet werden. Die Herrschenden in unserer gegenwärtigen Welt müssen so etwas fürchten, weil sich dies gegen sie wenden wird. Deswegen fürchten sie Relativität und Ungewissheit, und um dem zu entgehen, neigen sie dazu, diesen Untersuchungs- und Neuaneignungsprozess zu überspringen, und zu ersetzen „durch einen Besitz, der jeder Inbesitznahme entrückt ist, als sei das Haben ein Akzidenz des Seins“.²⁰

Eine Antwort auf die Ausgangsfrage des Projektes „Schwindel der Wirklichkeit“, wie sich aktuelle Kunst in den gesellschaftlichen, politischen Raum einmischen kann, hat Walter Benjamin gegeben, wenn er in seinem Text „Über den Begriff der Geschichte“ von dem Kampf um die rohen und materiellen Dinge spricht, „ohne die es keine feinen und spirituellen Dinge gibt. Trotzdem sind diese letztern im Klassenkampf anders zugegen denn als die Vorstellung einer Beute, die an den Sieger fällt. Sie sind als Zuversicht, als Mut, als Humor, als List, als Unentwegtheit in diesem Kampf lebendig und sie wirken in die Ferne der Zeit zurück. Sie werden immer von neuem jeden Sieg, der den Herrschenden jemals zugefallen ist, in Frage stellen.“²¹

¹⁹ ebenfalls abgedruckt in Musiktexte 142, a.a.O., S. 14

²⁰ Waldenfels: a.a.O., S. 193

²¹ Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. a.a.O., S. 694