

# Über Musik als Wirklichkeit

## On Music as Reality

**Ključne besede:** glasbena izkušnja, realnost, funkcije glasbe, recepcija glasbe

**Keywords:** experiencing music, reality, functions of music, music reception

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek obravnava odnos med glasbeno ume-  
tnostjo in resničnostjo ne le s teoretskega stališča,  
temveč ob nizu konkretnih glasbenih primerov in  
njihovih zgodovinskih okoliščinah. Primeri segajo  
v različna zgodovinska obdobja: *Pater noster* ri-  
mokatoliške maše, evangeličansko petje, kantate  
in oratoriji J. S. Bacha, filozofija Hegla, Nietzsche-  
jeva percepcija Wagnerja, glasba Stravinskega in  
Stockhausna.

The article discusses the relationship of music to  
reality as can be induced not only from theory  
but from the music itself and the listener's experi-  
ence of it. The examples are taken from different  
historical contexts: *Pater noster* from the Roman  
Catholic Mass, Evangelic chanting practice, J. S.  
Bach's cantata and oratorio oeuvre, the philosophy  
of Heidegger, Hegel, and Nietzsche's perception  
of Wagner, Stravinsky and Stockhausen.

*Würde und Glanz sind nicht Eigenschaften neben oder hinter denen ausser-  
dem noch der Gott steht, sondern in der Würde, im Glanz west der Gott an. Im  
Abglanz dieses Glanzes glänzt, d.h. lichtet sich jenes, was wir Welt nannten.*

(Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*)

In der *Helena* des Euripides ruft Helena aus »O Götter! Denn auch das ist Gott, wenn es  
sich ereignet, dass Freunde sich erkennen« (Vers 560). Dieses seltsame Wort verliert an Un-  
verständlichkeit, wenn man sich eine Eigentümlichkeit der altgriechischen Sprache bewusst  
macht, dass nämlich das Wort Gott, theos, ein Prädikatsbegriff ist.<sup>1</sup> Zugespitzt heisst das:  
das Wort Gott kann ursprünglich nicht anders vorkommen denn als Aussage, dass etwas  
göttlich sei — jedoch nicht im Sinne von: göttlich ist »von Gott«, sondern als Aussage, dass

Die vorliegende Studie ist zum ersten Mal erschienen in der *Festschrift Georg von Dadelsen zum 60. Geburtstag* (Neuhausen-  
Stuttgart: Hänssler 1978). Weil indessen weder das Thema noch die Überlegungen dazu »überholt« sind, beides aber kaum Be-  
achtung gefunden hat, seien die Gedanken noch einmal vorgetragen, also zur Diskussion gestellt, und zwar an einem Ort, wo es  
im Ernst um »die Erkenntnis des Tonwerks« geht (wie Schering gesagt hat), um das Begreifen der Wirklichkeit von Musik.

Vgl. Euripides. *Helena*, hrsg. und erklärt von Richard Kannicht, 2 Bde. Heidelberg: C. Winter, 1969. Kannicht übersetzt den  
Vers (Bd. II, Kommentar, S. 158): »Ihr Götter — denn in der Tat: Gott ist auch das Erkennen seiner Liebens«. Der erste, der auf  
diese Seltsamkeit der griechischen Sprache hingewiesen hat, war Wilamowitz. Ich selbst bin auf diese Stelle, auf die daran zu  
knüpfenden Fragen und die daraus zu ziehende Erkenntnis aufmerksam geworden durch Walter F. Otto, *Die Wirklichkeit der  
Götter. Von der Unzerstörbarkeit griechischer Weltansicht*, Hamburg: Rowohlt 1963 (rde 170), und durch Karl Kerényi, der zu  
diesem Buch das »Enzyklopädische Stichwort« als »Erinnerung und Rechenschaft« geschrieben hat.

etwas Gott *ist*. Es ist also ursprünglich griechisch gedacht, wenn da behauptet ist, es sei Gott, wenn es sich ereignet, dass Freunde sich erkennen. Diese Aussage meint etwas anderes, als wenn man sagte: ein Gott hat geschehen lassen, oder: Gott hat es gefügt, dass Freunde sich erkennen. Mit dieser Formulierung wäre nämlich gesagt, ein Gott sei die Ursache des Ereignisses, während der Satz des Euripides ja doch behauptet: das Ereignis *ist* Gott!

Man sieht, von welchem Gewicht Überlegungen zu Wort und Sprache sein können, wenn sie das betreffen, was man gemeinhin Bedeutung nennt. Aber hier sei keine Philologie betrieben. Das Beispiel soll nur sinnfällig machen, worauf es bei der Fragestellung ankommt, wenn die Frage lautet: Kann Musik, das Geschehen eines Stücks Musik, ein Ereignis solcher Art sein, dass Hörer wie Spieler plötzlich zu wissen glauben: »Dahinter verbirgt sich nichts; dieses Ereignis weist auf nichts anderes hin; hier ist die Musik selbst die Bedeutung, hier ist die Musik das Ereignis selbst!« Dann nämlich, wenn man dies sagen könnte, stünde Musik nicht mehr für etwas, sondern Musik wäre, indem sie sich ereignet, indem sie zum Ereignis wird, Wirklichkeit, und man dürfte sagen: in der Musik *ereignet sich Wirklichkeit*, oder: Wirklichkeit ereignet sich als Musik.<sup>2</sup>

Frage und Antwort seien nun nicht theoretisch, sondern an Musik und an Erfahrungen mit Musik versucht.

Das erste Beispiel ist das *Pater noster*, wie es in der römisch-katholischen Messe nach dem Abschluss des *Canon Missae*, der nur gesprochen wird, zur Überleitung in den folgenden Kommunionkreis nun wieder gesungen gebetet wird.<sup>3</sup>

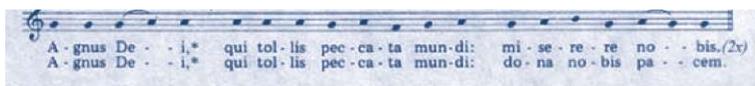
Pa - ter no - ster, qui es in cae - lis: San - cti - fi - ce - tur  
no - - men tu - - um: Ad - ve - ni - at re - gnum tu - um:  
Fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in cae - lo,  
et in ter - - ra. Pa - nem no - strum quo - ti - di - a - num  
da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis  
de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di - mit - ti - mus  
de - bi - to - ri - bus no - stris. Et ne nos in - du - cas  
in ten - ta - ti - o - - nem. R. Sed li - be - ra nos a ma - - lo.

Zu dieser Frage bin ich neuerdings angeregt worden durch die Arbeit meines Kollegen und Freundes Dieter Jähnig. 'Kunst und Wirklichkeit'. In: *Welt-Geschichte: Kunst-Geschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*. Köln: DuMont Schauberg, 1975.

Der Leser sei nachdrücklich gebeten, nicht nur zu lesen, was da »über die Musik« geschrieben ist, sondern sich die Beispiele zu vergegenwärtigen, und zwar als lebendige Musik, also wenn möglich nicht nur von Schallplatten, sondern im Erlebnis dieser (oder auch ähnlicher) Musiken in Kirche und Konzert.

Auf die Frage: »Was haben wir gehört?« gibt es nur eine Antwort: »Das Paternoster!« Eine andere Antwort wie etwa: »Ein Musikstück« oder »Eine Vertonung des Textes *Pater noster*« ist unangebracht. Warum? Offenbar, weil die Musik hier nicht als Musik in Erscheinung tritt, sondern lediglich als Komponente einer Ganzheit von Sprache und Musik, bei der die Sprache die Hauptsache ist. Die Hauptsache, sicherlich, aber man muss auch feststellen, dass für diese Ganzheit die musikalische Komponente nicht Zutat, sondern Voraussetzung ist. Diese Ganzheit ist die erklingende Sprache in der Liturgie. Das, was wir gewöhnlich *Gregorianischen Choral* nennen, ist nicht Gesang im modernen Sinne des Wortes, nämlich musikalischer Vortrag eines vertonten Textes, ist nicht Musik, die als Vertonung zu einem Text hinzutritt, nicht Komposition, die sich als solche bewahrt und durchsetzt, *Gregorianischer Choral* ist vielmehr erklingender Text, erklingende Sprache, Sprache der Liturgie, die erklingen muss, damit aus dem Text und mit dem Text Liturgie überhaupt entstehe. Im liturgischen Geschehen der Messe, das von den vielen, die daran teilnehmen, gemeinsam getragen wird, muss der Text über den Sprechtonfall hinaus auf die Stufe des Erklingens gehoben werden — zunächst damit man ihn überhaupt hört in einer grossen mit Menschen gefüllten Kirche, etwa in einer Basilika wie *S. Apollinare in classe* bei Ravenna, oder in einem Dom. (Die sogenannte *stille Messe*, die *Missa lecta*, die im 9. Jahrhundert aufkommt und sich im 13. Jahrhundert durchsetzt, ist im Grunde ein Abusus von Liturgie.<sup>4</sup>)

Die musikalische Komponente dient zweitens dazu, den Text verständlich zu machen, indem sie seinen Bau in Satzgliedern und Satzteilen mit Hilfe musikalischer Artikulations- und Interpunktionsmittel verdeutlicht. Als besonders deutliches Beispiel kann das *Agnus Dei* der Messe, das Schlussstück des *Ordinarium Missae*, und zwar nach der Weise der 18. Messe der *Editio Vaticana'* dienen:



Wie der sprachliche Satz ist auch die Melodie gebaut, oder sachlich zutreffender beschrieben: Die Melodie als der musikalische Faktor des erklingenden Ganzen aus Sprache und Musik bildet den sprachlichen Satz als Gebetsgebärde ab. Das Subjekt des Satzes, »*Agnus Dei*«, wird in einem Anruf ausgesprochen, melodisch mit einer anhebenden Geste. In dem das Subjekt näher bestimmenden Relativsatz, »*qui tollis peccata mundi*«, wird dieselbe Geste wiederholt. Nach dem zweimaligen Anheben sinkt die Gebetsgeste in der Satzaussage, »*miserere nobis*«, gleichsam zurück. In den Wiederholungen erheben sich Sprache und Musik wieder in derselben oratorischen Gebärde.<sup>5</sup>

Die musikalische Komponente beim Vortrag des liturgischen Textes dient drittens dazu, den Text dem vortragenden Subjekt und damit einem subjektiven Vortrag zu entziehen. Der Priester, der mit der Gemeinde gemeinsam die Messe feiert — wenn wir sagen: der die Messe »liest«, ist damit der schon erwähnte Abusus von Messliturgie

<sup>4</sup> Vgl. Josef Andreas Jungmann. *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 Bde. Wien, Freiburg, Basel: Herder, 1962, Bd. II, 279 ff.

<sup>5</sup> Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer, 1974, 11 ff.

in der *Missa lecta* bezeichnet, den die Liturgiereform wieder in den Hintergrund liturgischer Praxis zu drängen sucht —, soll ja nicht für sich beten, nicht nur sich selbst aus dem Herzen sprechen, sondern er muss für alle die sprechen, zu deren Gemeinschaft er gehört, für die er das Gebet nur artikuliert und zum Erklingen bringt. (Im —gesprochenen! — *Canon Missae* ist die Funktion des Priesters allerdings eine andere.<sup>6</sup>) Das musikalische Moment verhindert in der Gregorianik also gerade das, was man heute gemeinhin von der Musik erwartet, nämlich Ausdruck. Die musikalische Komponente verweist den Sprechenden vielmehr auf den Text als Text zurück.

Vor allem aber schafft das Erklingen des Textes gleichsam einen Raum, der die Versammelten umschliesst und sie zusammenfasst. Damit wird die erklingende Sprache zur tönenden Verkörperung der Gemeinschaft der zur Liturgie Versammelten, sie ist das die Gemeinschaft im Zeichen des sakralen Wortes Konstituierende. Das Moment des Tönens, das für's Sprechen nicht, wohl aber für den Gesang notwendig und zugleich charakteristisch ist, bewirkt die Verwandlung der einfach gesprochenen Sprache, als der Aussage der Person, in erklingende Sprache, als tönende Verkörperung der Gemeinschaft.<sup>7</sup>

Schliesslich haftet dem erklingenden sakralen Wort das Numinose, Heilige, Unantastbare an, und zwar so, dass dieses Wort aufhört, einfach lebendige Sprache zu sein, dass man es vielmehr als etwas schon Seiendes, als etwas Gegebenes ansieht: es erscheint nicht als Sprechen, sondern es ist als etwas gleichsam körperhaft Reales da. Sprache wird damit als Musik zur Realität, zur Wirklichkeit der Liturgie, die die Wirklichkeit der Menschen ist, die daran teilnehmen und sich hineinnehmen lassen.

### 3

Wie die gregorianische Melodie geht auch die evangelische Kirchenlied-Melodie zunächst von der Sprachgestalt und nicht vom Bedeutungszusammenhang der Worte des Liedes aus.<sup>8</sup> Während aber die Gregorianik vorwiegend die syntaktisch-grammatische Satzgliederung lateinischer Prosa und damit oft etwas von der liturgisch-oratorischen Gebärde zur Geltung bringt — wie wir gesehen haben —, hält sich das evangelische Kirchenlied an eine scheinbar noch viel mehr an der Peripherie liegende sprachliche Erscheinung, an das Akzentsystem der deutschen Verse, in die der Text des Liedes gefasst ist: Kirchenliedweise ist zunächst einzig die Verwirklichung des Versmasses in Tönen. Diese scheinbare Einschränkung ist es aber, welche die Kirchenlied-Melodie in so hohem Masse zur Erfüllung ihrer ureigentlichen Zweckbestimmung befähigt, nämlich der gottesdienstlichen Gemeinde die einmütige Äusserung zu ermöglichen. Dass der Sprechchor in dieser Hinsicht höchst problematisch bleibt, hat man oft betont (und auch hier war schon davon die Rede): das gesprochene Wort ist die Ausdrucksweise des Individuums; das gesungene Kirchenlied aber bildet Gemeinschaft. Es schafft in doppelter Hinsicht Einheit: einmal indem es die Stimmen aller Singenden nach Tonhöhe und Rhythmus in ein und derselben »Weise« zusammenfasst, also auf mehr technisch-or-

Vgl. Josef Andreas Jungmann. *Missarum Sollemnia*, Bd. II. S. 127 ff

Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. 'Sprachschichten in der Kirchenmusik'. In: *Musik und Kirche* 33 (1963), 1-9.

<sup>8</sup> Dieser Abschnitt ist in engem Anschluss an den erhellenden Artikel »Kirchenlied, II. Musikalisches« von Siegfried Hermelink in *RGG III*, Tübingen, 31959, Sp. 1474 ff formuliert.

ganisatorische Art, und dann indem es die Seelen- und Gemütskräfte in gleichem Sinne beeinflusst, »erhebt« und in eine ganz bestimmte Richtung hinwendet und aufschliesst. Diese zweite, tiefere Schichten ansprechende Wirkung des Kirchenliedes, welche den singenden Menschen aus der nüchternen Umgangsstimmung des Alltags in eine veränderte Gemütsverfassung, in eine gewandelte Bewusstseinsphäre versetzt, wurzelt in rätselhaften Urbeziehungen zwischen Musik und Magie: die Musik »wirkt«, sie bindet und lässt gleichzeitig den Gedanken, der Meditation des Einzelnen freien Lauf.

Die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten der Musik sind also beim Kirchenlied nicht geringer, auch wenn keine direkten Beziehungen zum konkreten Bedeutungsgehalt des Textes bestehen (im Prinzip schliessen sich solche ja auch beim Strophenlied von vornherein aus). Die Melodiesubstanz wird von der Sprachgestalt endgültig geprägt und mit Sinn erfüllt, aber auch die Texte kommen — jedenfalls im gottesdienstlichen Raum — erst beim Erklären auf eine »Weise« zu ihrem eigentlichen Leben, »die Leibhaftigkeit der Worte wird erst dann vollendet, wenn sie vom musikalisch bewegten Ton ergriffen wird« (Emil Brunner). Es handelt sich also beim Verhältnis von Kirchenlied-Melodie zum Liedtext um mehr als um die blossе Umhüllung des Textes mit Tönen, um mehr als das, was wir eine innige Durchdringung — nämlich von zwei Elementen, die doch für sich bestehen — nennen, vielmehr entsteht aus Text und Weise ein Drittes, etwas Neues: eine andere Wirklichkeit von Text und Musik.

Auch für das evangelische Kirchenlied im Gottesdienst gilt: Man kann Gemeinde, liturgisches Geschehen und Musik nicht auseinanderhalten und getrennt betrachten. Die Musik ist keineswegs für etwas geschaffen, das ohne sie und vor ihr existiert. Man sagt zwar: »Die Gemeinde singt«; in Wirklichkeit aber wird aus der Ansammlung von Menschen in der Kirche erst durch die gemeinsame Äusserung in der Liturgie, und das ist: durchs gemeinsame Singen von liturgischen Texten auf eine »Weise«, das, was wir die gottesdienstliche Gemeinde nennen. Zugespitzt: Die Wirklichkeit der Gemeinde im evangelischen Gottesdienst ist gleichsam eine musikalische Wirklichkeit.

#### 4

Am Gregorianischen Choral wie am evangelischen Kirchenlied war Musik gleichsam in Funktion zu beobachten. Wo Musik solche Funktion tatsächlich hat (was nicht allein von musikalischen Bedingungen abhängt), kann auch heutzutage noch das zustande kommen, wozu sie Voraussetzung ist und worin sie zugleich aufgeht: die Wirklichkeit des Gottesdienstes, oder die Teilnehmer gleichsam aus der flüchtigen Zeit heraushebt, so dass sie sich »aufgehoben« fühlen. Solange Kunstmusik in ähnlicher Weise gottesdienstliche Funktion erfüllte, hatte sie auch eine ähnliche Wirkung, konnte sie jedenfalls von ähnlicher Wirkung sein, das meint: in ähnlicher Weise zur Wirklichkeit werden. Solche Funktion und Wirkung hat Kunstmusik indessen heute nicht mehr. Die Kirchenkantaten und Oratorien J. S. Bachs etwa, die vom evangelischen Kirchenlied ausgehen und gleichsam wieder zu ihm zurückkehren, sind in ihrer Zeit dem Amt der Verkündigung als Fortsetzung und Ergänzung der Predigt dienstbar gewesen, sie hatten liturgische Funktion, aber sie waren nicht selbst Verkündigung. Diese Musiken waren weit davon entfernt, Zutat, Schmuck, Zierde eines — modern gesagt: — lebendig gestalteten Gottes-

dienstes zu sein; ihre Aufgabe war weniger Erbauung als Belehrung; wer diese Musik hörte, der Gottesdienstteilnehmer etwa der Thomasgemeinde in Leipzig, kam kaum auf den Gedanken, dass er im Gottesdienst auch einen Kunstgenuss hat. Denn selbst wenn Musik »nur« zum Lobe Gottes erklang, gab es nichts zu geniessen, denn Gotteslob ist des Menschen Pflicht — eine Pflicht, an der er gewiss auch Freude haben kann und darf, die er aber zunächst einmal zu erfüllen hat.<sup>9</sup>

Mit der Musik Bachscher Kirchenkantaten und Oratorien ist nun aber im Laufe der Zeit eine eigentümliche Wandlung eingetreten. Wir Menschen heute können sie weder als Ergänzung oder Fortsetzung der Predigt noch sonst in liturgischer Funktion wahrnehmen, wir hören sie in aller Regel »ästhetisch«, als Kunstwerke, nicht einmal mehr als Gotteslob im eigentlichen Sinn des Wortes. Trotzdem haben diese Werke an Wirksamkeit gewonnen, indem sie die Anziehungs- und Ausstrahlungskraft grosser Kunstwerke gewonnen haben. Aber die Wirklichkeit, für die sie komponiert worden sind und die sie seinerzeit zugleich mit geschaffen haben: die Wirklichkeit des evangelischen Gemeindegottesdienstes, erreichen sie kaum mehr. Dafür ist ihnen eine Wirkungsmöglichkeit zugewachsen, die nicht in der Absicht J. S. Bachs gelegen hat: sie haben die Kraft (nicht die Funktion!) gewonnen zur Verkündigung. Mancher Mensch, den heute keine Predigt mehr erreicht, sieht sich, wenn er die Passionsgeschichte in der Gestalt von Bachs *Matthäus-Passion* hört — eine gute, musikalisch überzeugende Aufführung vorausgesetzt! —, plötzlich in einer ihm sonst unbekanntem Gewissheit, in der Gewissheit nämlich, dass der Glaube, von dem er spürt, dass er das Werk trägt, für den, der es geschaffen hat, eine Wirklichkeit war. Damit ist der Mensch angesprochen und konkret vor die Frage gestellt und zur Antwort aufgefordert, ob diese Wirklichkeit, von der er durch die Musik erfährt, nicht seine eigene ist oder sein könnte. Der Hörer eines musikalischen Kunstwerkes also sieht sich eventuell vor die Glaubensfrage gestellt. Das bedeutet nicht weniger als dies: er erfährt Bachs Komposition der *Matthäus-Passion* als Offenbarung der Wirklichkeit des Wortes der Schrift, als Verkündigung. Hier nun kann man, meine ich, den Satz variieren, den ich am Beginn zitiert habe: »O Gott! denn auch das ist Gott, wenn es sich ereignet, dass ein Mensch das Wort erfährt« — erfährt hier als Musik.

## 5

Daran kann man nun folgende Gedanken knüpfen: Sicherlich muss es bei Hegels Feststellung bleiben: »Wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und anbeten zu können.« Aber zwingt uns bei der geschilderten Erfahrung mit der *Matthäus-Passion* nicht doch das Kunstwerk in die Knie, das Kunstwerk, das wir nicht anbeten? Auch das hat Hegel verneint: »Es hilft nichts, unsere Knie beugen wir doch nicht mehr.« Und Hegel hat Recht. Vor dem Kunstwerk, das uns keine Wirklichkeit sein, das nur auf eine andere Wirklichkeit verweisen kann, beugen wir uns nicht, so sehr wir auch ergriffen sein mögen. Aber das Kunstwerk, durch das wir Wirklichkeit tatsächlich erfahren, dieses lässt den Menschen nach wie vor innehalten.<sup>10</sup> Nietzsche hat das gewusst und

<sup>9</sup> Vgl. Walter Kiefner. 'Verkündigungsauftrag der Kirchenmusik'. In: *Evangelische Theologie* 21 (1961), 131-143. In dieser Arbeit ist die lange Diskussion über diese Frage zusammengefasst und — nach meinem Dafürhalten — abgeschlossen.

<sup>10</sup> Wie zum Ganzen vgl. man auch hierzu Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935/1950, hier besonders S. 76 der Ausgabe bei Reclam, Stuttgart 1960: »Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden.«

beschrieben, direkt aus eigener Erfahrung. In den Äusserungen über die Entstehung des *Zarathustra* (in *Ecce homo*. 1888) heisst es zunächst:

*Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; — sicherlich war eine Wiedergeburt, in der Kunst zu hören, eine Vorbedingung dazu.*

Und dann ist von dem »Begriff Offenbarung« die Rede, und zwar

*in dem Sinn, dass plötzlich, mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas sichtbar, hörbar wird, Etwas, das einen im Tiefsten erschüttert und umwirft.*

Nietzsche beschreibt »einfach den Tatbestand« der Ganzheit des Erlebens und der Fülle, aus denen seine Intuition quillt, eine Intuition, die der des Künstlers gleicht: »Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da gibt«. An anderer Stelle beschreibt er seine entsprechende Erfahrung mit einem Kunstwerk, also — modern gesprochen: — beim Akt der Rezeption, und seine Erfahrung ist solcher Art, wie Hegel sie für ausgeschlossen hält. Im *Fall Wagner* schreibt Nietzsche:

*Hat man bemerkt, dass die Musik, den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel gibt? dass man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird? — Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge, die grossen Probleme nahe zum Greifen, die Welt wie von einem Berge aus überblickt. — Ich definierte eben das philosophische Pathos. — Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoss, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen... Wo bin ich? — Bizet macht mich fruchtbar. Alles Gute macht mich fruchtbar. Ich habe keine andre Dankbarkeit, ich habe auch keinen ändern Beweis dafür, was gut ist.*

Das ist 1888 geschrieben, aber noch immer unter dem Eindruck von Bizets *Carmen*, die Nietzsche im Herbst 1881 in Genua zum ersten Mal und in den folgenden Jahren über 20 Mal gehört hat. Unter diesem Eindruck sind ihm die Ohren aufgegangen für eine neue Musik, für die nicht mehr galt, was nach der Ansicht seiner Zeit für alle Musik gelten musste, und was Richard Wagner sein ganzes Leben lang wiederholt hat:

*dass Musik nicht nur Musik bedeute!«.* Polemisch aber zutreffend beschreibt Nietzsche das so (*Der Fall Wagner*): »Tatsächlich hat er sein ganzes Leben einen Satz wiederholt: dass seine Musik nicht nur Musik bedeute! Sondern mehr! Sondern unendlich viel mehr!... 'Nicht nur Musik'—so redet kein Musiker. Nochmals gesagt, Wagner konnte nicht aus dem Ganzen schaffen, er hatte gar keine Wahl, er musste Stückwerk machen, 'Motive', Gebärden, Formeln, Verdoppelungen und Verhundertfachungen, er blieb Rhetor als Musiker — er musste grundsätzlich deshalb das 'es bedeutet' in den Vordergrund bringen. 'Die Musik ist immer nur ein Mittel': das war seine Theorie, das war vor allem die einzige ihm überhaupt mögliche Praxis. Aber so denkt kein Musiker. — Wagner hatte Literatur nötig, um alle Welt zu überreden, seine Musik ernst zu nehmen, tief zu nehmen, 'weil sie Unendliches bedeute', er war zeitlebens der Kommentator der 'Idee'. — Was bedeutet Elsa? Aber kein Zweifel: Elsa ist 'der unbewusste Geist des Volks, (—, mit dieser Erkenntnis wurde ich notwendig zum vollkommenen Revolutionär' —).

*Erinnern wir uns, dass Wagner in der Zeit, wo Hegel und Schelling die Geister verführten, jung war; dass er erriet, dass er mit Händen griff, was allein der Deutsche ernst nimmt — 'die Idee', will sagen etwas, das dunkel, ungewiss, ahnungsvoll ist. [...] Hegel ist ein Geschmack ... Und nicht nur ein deutscher, sondern ein europäischer Geschmack! — Ein Geschmack, den Wagner begriff! — dem er sich gewachsen fühlte! den er verewigt hat! — Er machte bloss die Nutzenanwendung auf die Musik — er erfand sich einen Stil, der, Unendliches bedeutet', — er wurde der Erbe Hegels ... Die Musik als 'Idee'*

*Und wie man Wagner verstand! — Dieselbe Art Mensch, die für Hegel geschwärmt, schwärmt heute für Wagner; in seiner Schule schreibt man sogar Hegelesch! — Vor allen verstand ihn der deutsche Jüngling. Die zwei Worte 'unendlich' und 'Bedeutung' genügten bereits: ihm wurde dabei auf eine unvergleichliche Weise wohl. Es ist nicht die Musik, mit der Wagner sich die Jünglinge erobert hat, es ist die 'Idee'.*

Was Nietzsche am Beispiel Wagner geisselt, ist die Vorstellung vom Kunstwerk jenseits der Wirklichkeit, ist das Kunstwerk, das etwas bedeutet, was es selbst nicht ist noch sein kann, das den Hörer entrückt in eine Wirklichkeit, die nicht die seine, die nur Schein ist. Was Nietzsche dagegen am Beispiel Bizet beschreibt, ist eine Wirklichkeit des Kunstwerks.

## 6

Doch zurück zur Frage des Beginns: Bei Überlegungen aus der Erfahrung, dass Musik Ereignis werden kann, sind Einwände zu bedenken, die vor denen Hegels und vor den Gedanken Nietzsches liegen. Sie sind schwerwiegend, aber keiner kann, wie mir scheint, die Erfahrung als trügerisch in Frage stellen. Voraussetzung für das Erlebnis von Musik ist, dass der Mensch zuhört. Diese Voraussetzung aber ist für den Menschen eines »optischen Zeitalters«, der dauernder Reizüberflutung ausgesetzt ist und die Stille als Voraussetzung des Hörerlebnisses kaum mehr kennt, nur mehr schwer zu erfüllen. Voraussetzung ist sodann, dass der Hörer mit unserer musikalischen Kultur und ihren mannigfaltigen Erscheinungen in Geschichte und Gegenwart einigermaßen vertraut ist, dass er etwa im Falle der Passion Bachs für das Hören einer so differenzierten Musik gewisse Erfahrungen mitbringt. Voraussetzung ist ferner, dass man um die Tradition, in der eine Musik entstanden ist, weiss und die Tatsache der Bindung in der Tradition anerkennt und ernst nimmt. Wer keinerlei Erfahrung mit Musik hat oder wer sich sperrt, hat die Möglichkeit, Musik als Ereignis zu erleben, nur eingeschränkt. Allerdings ist hier zu bemerken, dass es viel weniger Unmusikalische gibt als man meint, dass hierzulande kaum einer keinerlei Erfahrung mit sogenannter ernster Musik hat, und dass jeder solche Erfahrung machen kann, wenn er will, er braucht nur das Radio anzudrehen. Allerdings: zuhören muss er auch!

Denjenigen nun, der behauptet, er habe Musik als ein Stück Wirklichkeit erfahren, den wird man fragen, was er denn erfahren habe, oder mit Nietzsches Wort gesprochen: was ihm denn offenbar geworden sei. Und nun stellt sich heraus, dass wir vor dieser Frage Angst haben, dass wir plötzlich unser Erlebnis bezweifeln, oder dass wir uns einer

Erschütterung — etwa durch Bachs *Matthäus-Passion* — schämen. Der Grund ist, dass wir uns ausserstande sehen, eine Antwort zu geben. Denn wir meinen selbstverständlich, eine analysierende, eine begründende, eine gleichsam wissenschaftlich erklärende Antwort geben zu müssen, weil wir glauben, nur eine solche Antwort könne unser Erlebnis beweisen und rechtfertigen. Zu einer solchen Antwort sind wir aber weder fähig, noch fügte sie sich zu unserem Erleben. Wir bemerken, dass die moderne Sprache gegenüber dem, was wir vom Erlebnis von Kunst vielleicht zu sagen hätten, versagt. Die adäquate Antwort auf die Frage, was uns als Musik offenbar geworden sei, kann deshalb von dem beschriebenen Zwang frei sein und etwa so lauten:

*Gar nichts, sofern die Frage nach Offenbarung nach Lehren fragt, nach Lehren etwa, auf die kein Mensch hätte kommen können, nach Geheimnissen, die, wenn sie mitgeteilt sind, ein für allemal gewusst werden. Aber alles, insofern dem Menschen die Augen geöffnet sind über sich selbst und er sich selbst wieder verstehen kann.*<sup>11</sup>

## 7

Man mag nun einwenden, all' das gelte wohl nur für Vokalmusik, denn wirkend sei — wenn auch durch die Musik verstärkt — das Wort allein: was der Mensch über sich und die Welt erfahren kann, erfährt er nicht anders als durchs Wort. Der Einwand ist alt — und falsch. Johann Sebastian Bachs Schüler Kirnberger etwa hat ihn 1771 in der grossen deutschen Enzyklopädie der Kunst, in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* im Artikel *Instrumentalmusik* ausführlich vorgebracht. Die entscheidenden Sätze lauteten:

*Hieraus lernen wir mit völliger Gewissheit, dass die Musik erst ihre volle Wirkung tut, wenn sie mit der Dichtkunst vereint ist, wenn Vokal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Und er ermahnt den Komponisten von Instrumentalmusik, nie zu vergessen, dass die Musik, in der nicht irgend eine Leidenschaft oder Empfindung sich in einer verständlichen Sprache äussert, nichts als blosses Geräusch sei.*

Nimmt man dies ernst, so muss man die Musik des folgenden Beispiels von Johann Sebastian Bach als blosses Geräusch abtun, denn darin äussert sich keinerlei Leidenschaft oder Empfindung, es sei denn die Spielleidenschaft des Instrumentalisten — diese Leidenschaft aber hat Kirnberger nicht gemeint.

<sup>11</sup> Rudolf Bultmann. *Glauben und Verstehen*, Bd. III. Tübingen, 1960, 29.

Johann Sebastian Bach

Toccata D-Dur für Cembalo (BWV912)

Weimar 1710 (?)

Auf die Frage, was diese Musik bedeute, fällt die Antwort schwer, auf die Frage, was man gehört hat, kann man indessen durchaus antworten, etwa so: Am Beginn des I. Teils hört man Läufe und Akkorde, zunächst fünfmal dasselbe, auf grossen Stufen von der Höhe in die Tiefe absteigend und dabei den ganzen Tonraum durchmessend. Am Beginn des zweiten Teils (Al-

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 13 to 25. The music is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece is characterized by rhythmic repetition and melodic motifs. Measure 13 starts with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. Measures 15-17 show a more complex texture with multiple voices in both hands. Measures 19-21 feature a prominent eighth-note pattern in the treble. Measures 23-25 continue the rhythmic and melodic motifs, ending with 'etc.' in the bass staff.

legro, T. 11-17) hört man ein musikalisches Gebilde, das man wohl ein Motiv oder ein Thema, vielleicht aber auch nur einen spielerischen Einfall nennen könnte, keine Läufe und Akkorde, jetzt aber ein melodisches und ein harmonisches Element, das Ganze kurz und bündig, rhythmisch prägnant, von fast tänzerischer Gestik, als musikalische Gestalt einprägsam; auch hier fällt die mehrfache Wiederholung desselben auf verschiedenen Stufen auf, wobei die Melodiestimme (sofern man überhaupt von Melodie und von Stimme sprechen kann) im Satz viermal über und

dreimal unter der Stimme liegt, die die Harmonieschritte und die Akkorde bestimmt. Erst dann (T. 17/18 ff) tritt etwas Neues ein, ein anderer, ebenfalls kurzer, im melodischen Zug und in der instrumentalen Figuration zum ersten kontrastierender Einfall; und auch dieser bringt kaum anderes als fortwährende Wiederholungen, leicht variiert im spielerischen Vorgang.

Aus der Beschreibung bis hierhin könnte man schliessen, es handle sich um eine einfältige und langweilige Musik. Aber diese Beschreibung ist auch unvollständig, und zwar insofern sie das für die Wirkung Wesentliche der Komposition bisher gar nicht erfasst hat, nämlich einen improvisatorischen Zug, oder genauer: das instrumentale Spielerische, das dieser Musik nicht als ein Zug unter anderen eigen ist, das sie vielmehr bestimmt. Zunächst hat man ja doch den Eindruck, der Spieler probiere sein Instrument aus (vor allem: ob alle Töne ansprechen und ob es sich schwer oder leicht spielt) mit Formeln und Figuren, die ihm in der Hand liegen. Nach dem ersten Teil, der der Erprobung des Instruments gilt, gilt der zweite dem Spieler, der sich einspielen muss, der seine Finger erprobt und übt, und zwar an einer leichten, tänzerisch-spielerischen Musik, die nun ganz andere musikalische Elemente zur Improvisation benutzt. Und jetzt wissen wir, was uns fasziniert an dieser Musik, die alles andere als langweilig oder simpel ist: Es

*ist das kompositorisch nachgebildete Improvisieren in Erprobung, Ausnutzung und Darstellung der Spielmöglichkeiten des Instruments und in Darbietung, auch Übung der Kunst des Spielers,*

das uns in dieser Toccata—einem Muster der Gattung—entgegentritt und als Spiel fesselt.<sup>12</sup> Und was erfahren wir? Wir hören »nur« ein Spiel, aber wir erfahren dabei den Menschen, nämlich spielend, und das heisst hier: im Umgang mit dem Instrument, das er sich gebaut, in der Darstellung seiner Fertigkeit, die er sich im Umgang mit dem Instrument erworben hat, in der Freude am Spielen und an seinem Können, an seiner Kunst, wir erfahren den Menschen als Spieler, als Musiker, als Künstler. Diese Musik »bedeutet« nichts, und es bedarf keines Worts der Sprache, »damit sie ihre volle Wirkung tue«, dahinter stehen weder Leidenschaft noch Empfindung, die zum besonderen Ausdruck drängten. Diese Musik ist nichts als sie selbst, und das ist hier: instrumentales Spielen in der grossen Tradition der abendländischen Instrumentalmusik<sup>13</sup>—und eben dies nehmen wir wahr, wenn wir zuhören, gleichgültig ob uns unsere Wahrnehmung bewusst ist und wir sie in Wortsprache zu formulieren vermögen oder nicht.

## 8

Und nun Beispiele aus unserem Jahrhundert; zuerst eines aus dem Bereich, den man zwischen 1920 und 1950 als *Neue Musik* bezeichnet hat. Obwohl in unserer Zeit die Möglichkeit, traditionell Musik zu schreiben, offensichtlich nicht mehr besteht, weil 1.) was immer man mit traditionellen Mitteln musikalisch sagen will, in der Vergangenheit schon gesagt zu sein scheint und die Assoziation über die musiksprachlichen Mittel einfach nicht auszuschliessen ist, weil 2.) in der Kunst die Verwendung geläufiger Mittel und Wendungen heute entweder parodistisch oder artifiziell erscheint und diese Wirkung ebenfalls nicht auszuschliessen,

<sup>12</sup> Die Formulierung von Hans Heinrich Eggebrecht im Artikel *Toccata* in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz, 1967.

<sup>13</sup> Im zweiten Hauptteil der Toccata folgt auf ein arioses Adagio eine Fuge. Es folgen also Teile, die nach ihrer Herkunft nicht instrumental sind. Aber die instrumentale Verwandlung vokaler Muster gehört ursprünglich in den engeren Kreis der Kunstfertigkeiten des Instrumentalmusikers.

aber fast immer unerwünscht ist, weil 3.) wir schliesslich in der Kunst Wiederholungen nicht mehr einfach hinnehmen, — obwohl die Möglichkeit, traditionell Musik zu schreiben, offensichtlich nicht mehr besteht, so ist doch andererseits dem Menschen, der Musik macht, die Aufgabe unverändert gestellt. Die Musik — wo man sie »macht« und nicht aus der Konserve der Schallplatte nimmt<sup>14</sup> — verlangt aus ihrer Seinsweise in der Zeit das Immer-wieder-neu-Machen und schliesst die blossе Wiederholung aus. Musikmachen muss stets mehr sein als die simple Reproduktion eines schon einmal Dagewesenen, denn Musik ist an die Zeit gebunden (und im Strom der Zeit schwimmt man nicht zweimal im selben Wasser). Musikmachen ist vom Wesen der Sache her immer wieder stattfindende Vergegenwärtigung — jeweils eines »Stücks« Musik, wie wir zu sagen pflegen. Was wir stattfindende Vergegenwärtigung nennen, bezeichnet ein modernes Denken indessen abwertend als Reproduktion und damit als unschöpferisch, denn jede Reproduktion, von heute wie von morgen, sei und bleibe die Wirklichkeit von gestern. Diesen Irrtum des modernen Zeitbegriffs haben unsere Beispiele blossgestellt. Die *Matthäus-Passion*, von der die Rede war, war ja doch nicht die des Jahres 1729, sondern die unserer Passionszeit. Wer Bachs Musik »rein historisch« hört, verschliesst sich vor der möglichen Wirklichkeit dieser Musik ebenso, wie derjenige sich den Zugang verschliesst, der ihre Herkunft und die Bindung an die Vergangenheit für irrelevant hält. Das Problem, das in dieser Doppelung liegt, ist das Problem des Musikers schlechthin, denn er muss aus der Komposition, die in den Noten immer als ein Stück fixierter Vergangenheit vor ihm liegt, erklingende Musik machen, und zwar für den Augenblick gültig. Das Problem ist seine Aufgabe: das Erklingen in seiner Aktualität und seiner Vergänglichkeit, das Erklingen, in dem allein sich Musik ereignet. Diese Aufgabe ist nun nicht allein dem sogenannten ausübenden Musiker gestellt, sondern — seitdem am Beginn des 19. Jahrhunderts das Historische Zeitalter der Musik angebrochen ist<sup>15</sup> — in derselben Weise dem Musiker als Komponisten.

Ein alter Text, ein Psalm, mit musikalischen Mitteln der europäischen Musikgeschichte in der Gegenwart komponiert und vorgetragen: auch das kann stattfindende Vergegenwärtigung sein. Strawinskys *Psalmensymphonie* (1930) schliesst eine bloss ästhetische Hör- und Betrachtungsweise eigentlich aus, jedenfalls bei Aufführungen in der Kirche und für den Hörer, der den Text als Text wahrnimmt und ernst nimmt, denn hier wird die lateinische Psalmodie neu zur liturgischen Wirklichkeit und dies trotz des (die Geschichte gleichsam einarbeitenden) Artifiziel- len der Komposition. Hier ist allerdings zu bedenken, dass diese Wirklichkeit sich von der vorangehenden Beispiele unterscheidet, weil sie aus anderen Schichten unseres Bewusstseins ersteht<sup>16</sup> Heute besitzt die Musik ja doch nicht mehr die stellvertretende Kraft, auch nicht mehr die einen Text in die liturgische Wirklichkeit aufhebende Kraft, sie entfaltet aber dafür eine neue, bis

<sup>14</sup> Das Problem »des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (Walter Benjamin, 1936) sei hier beiseite gelassen, obgleich es für das Thema von höchster Bedeutung ist: Es bedarf eigener Erörterung.

<sup>15</sup> Johann Gustav Droysen: » ... bis gegen die Mitte unseres Jahrhunderts ist es niemandem eingefallen, von einer Geschichte der Musik zu sprechen.« (*Historik*, S. 138).

<sup>16</sup> Im Juni 1962 fragte Heinrich Strobel in der Zeitschrift *Melos* verschiedene Persönlichkeiten: »Kennen Sie Werke von Igor Strawinsky? Mögen Sie seine Musik?« Martin Heidegger hat darauf geantwortet (S. 182): »Sehr geehrter Herr Dr. Strobel! Im Hinblick auf Ihre Bitte durchbreche ich einmal die von mir-festgehaltene Regel, auf Rundfragen nicht zu antworten. — Ihre beiden Fragen sind, recht bedacht, nur eine, sobald wir uns der alten Weisheit erinnern, dass wir nur das kennen, was wir mögen. Auf solche Weise kenne ich zwei Werke von Igor Strawinsky: die *Psalmensymphonie* und das *Melodrama Perséphone* nach der Dichtung von André Gide. Beide Werke bringen auf verschiedene Weise uralte Überlieferung zu neuer Gegenwart. Sie sind Musik im höchsten Sinne des Wortes: von den Musen geschenkte Werke. — Doch weshalb vermögen diese Werke selbst nicht mehr den Ort zu stiften, an den sie gehören? Die Frage meint nicht eine Grenze der Kunst Strawinskys. Sie betrifft vielmehr die geschickhafte Bestimmung der Kunst als solcher, d.h. des Denkens und Dichtens. — Mit bestem Gruss Ihr Martin Heidegger.«

dahin unbekannte, eine hinweisende Kraft. Da die Musik, wie sie war, ohnmächtig geworden ist, hat sie sich gleichsam mit innerer Weisheit auf die Funktion des Hinweisenden zurückgezogen und neue Kraft aus der Sammlung geschöpft.

*Das Johanneisch-Hinweisende in der Musik wird jetzt hervorgekehrt. (Geschichte ist nicht 'das Licht und die Wahrheit' aber ein Suchen danach, eine Predigt darauf, eine Weihe dazu: dem Johannes gleich: 'er war nicht das Licht, sondern dass er zeugte von dem Licht'. — Droysen, Grundriss der Historik, § 86.) Diese Geisteshaltung, die sowohl der neuen Kunst als auch der geschichtlichen Interpretation übergeordnet ist, scheint durch dieses Deutend-Hinweisende gekennzeichnet zu sein, sie begreift Geist als Geschichte, als Gedächtnis.<sup>17</sup>*

Strawinskys *Psalmensymphonie* bindet uns als liturgische Musik gleichsam doppelt: einmal als Verpflichtung auf das überlieferte Wort der Schrift und dann als Verpflichtung auf die überlieferte Musik. Nicht dass uns diese Musik durch eine Bedeutung bindet, die dahinter steht, nein, hier bindet das Hinweisende als Musik (als Musik der Vergangenheit und der Gegenwart), vergleichbar dem Johannes des Grünwald auf der Tafel des Isenheimer Altars, der den Menschen bindet, der dieses Bild, diesen Mann mit seinem hinweisenden Finger einmal wirklich gesehen hat.

## 9

»Die Geisteshaltung«, die Strawinsky bestimmt, »scheint durch dieses Deutend-Hinweisende gekennzeichnet zu sein«; sie ist »sowohl der neuen Kunst als auch der geschichtlichen Interpretation übergeordnet«.<sup>18</sup> Dieser Satz eines Historikers könnte missverstanden und absolut gesetzt werden, dann aber verfehlte er die Wirklichkeit der Gegenwart. Der Bereich des Geistigen, für den er zutrifft, ist nicht die Welt, und auch das ist nicht zu behaupten, dass geistige Wirklichkeit alle in stattfindender Vergegenwärtigung von Überliefertem entstehe. Die Einsicht allerdings, dass die alte Sprache ohnmächtig geworden ist, bleibt. Aber wir brauchen darüber nicht in Resignation zu fallen, denn wir wissen ja doch, dass jene Musik, deren Wesenszug ist, dass sie auf etwas verweist, das man als »die Bedeutung« oder »den eigentlichen Sinn« für wichtiger hält als die Musik selbst, dass die musikalische Sprache des 19. Jahrhunderts, die in unserer Zeit zur blossen Konvention herabgesunken ist, nicht die einzig mögliche ist. Und auch dies: dass Musiker Werke vergangener Zeiten in unserer Gegenwart zum Ereignis werden lassen, bestimmt unser musikalisches Leben zwar wesentlich, aber nicht allein, denn dieselben Musiker machen Erfahrungen und verdichten die Wirklichkeit der Gegenwart auf neue Weise zu Musik. Wir müssen nur hören.<sup>19</sup>

Das letzte Beispiel sei der *Gesang der Jünglinge* (1956) von Karlheinz Stockhausen. Der Komponist schreibt dazu.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vgl. Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache*. 15. Kapitel: »Musik als Geschichte«, besonders S. 141 ff.

<sup>18</sup> Thrasybulos G. Georgiades. *Musik und Sprache*. S. 142.

<sup>19</sup> Die Tatsache etwa, dass ein Künstler wie Pierre Boulez in einem Musica-viva-Konzert die Messe von Machaut (ca. 1364) und ein eigenes Werk aufführt, ist höchst bezeichnend.

<sup>20</sup> Karlheinz Stockhausen. *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst anderer. Aktuelles*, Bd. 2: Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis, Köln: DuMont, 1964, 49 ff, 59 ff, 56.

*Die Arbeit an der elektronischen Komposition 'Gesang der Jünglinge' ging von der Vorstellung aus, gesungene Töne mit elektronisch erzeugten in Einklang zu bringen: sie sollten so schnell, so lang, so laut, so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und grossen Tonhöhenintervallen und in so differenzierten Klangfarbenunterschieden hörbar sein, wie die Phantasie es wollte, befreit von den physischen Grenzen irgendeines Sängers. So mussten auch sehr viel differenziertere elektronische Klänge komponiert werden als bisher, da gesungene Sprachlaute wohl das Komplexeste an Klangstruktur darstellen — in der weiten Skala von den Vokalen (Klängen) bis zu den Konsonanten (Geräuschen) — und also eine Verschmelzung aller verwendeten Farben in einer Klangfamilie nur dann erlebbar wird, wenn gesungene Laute wie elektronische Klänge, wenn elektronische Klänge wie gesungene Laute erscheinen können. Die gesungenen Klänge sind an bestimmten Stellen der Komposition zum verständlichen Wort geworden, zu anderen Zeitpunkten bleiben sie reine Klangwerte, und zwischen diesen Extremen gibt es verschiedene Grade der Wortverständlichkeit. Einzelne Silben und Worte sind dem 'Gesang der Jünglinge im Feuerofen' (3. Buch Daniel) entnommen. Wo immer also aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott. — Ebenso wesentlich wie ein so neues Erlebnis musikalischer Sprache ist auch das Folgende: In dieser Komposition wird die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum erstmalig vom Musiker gestaltet und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis erschlossen. 'Gesang der Jünglinge' ist nämlich für 5 Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, von wievielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr und teilweise beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden, das alles wird für dieses Werk massgeblich.*

Stockhausen spricht hier von Komposition, jedoch von elektronischer Komposition, von Musik, jedoch von Klangzeichen der Musik, davon, dass der Musiker gestaltet, und davon, dass dem Hörer etwas erlebbar, dass ihm etwas für das musikalische Erlebnis erschlossen wird. Und schliesslich ist selbstbewusst gesagt, dass, wo immer aus den Klangzeichen der Musik Sprache wird, diese Sprache nicht auf etwas verweist, sondern dass sie etwas tut: sie lobt Gott. Dem genau entsprechend ist der Titel des Werkes zu verstehen. Die Komposition ist keine Vertonung des »Lobgesangs der drei Jünglinge im Feuerofen«, sie ist im engen Sinn des Wortes »Gesang der Jünglinge«. Wohin dabei die Intention des Komponisten geht, zeigt der folgende Abschnitt aus Erläuterungen, die er zur Komposition und ihrer Technik gegeben hat:

*Primär handelt es sich im Text um 3 Worte (preiset den Herrn), die ständig wiederholt und in deren Zusammenhang allerlei Dinge aufgezählt werden. Es ist klar, dass man diese Aufzählung beliebig fortsetzen oder auch nach der ersten Zeile abbrechen sowie Zeilen und Worte permutieren kann, ohne den eigentlichen Sinn zu ändern: 'alle Werke'. Der Text kann also besonders gut in rein musikalische Strukturordnungen integriert werden (vor allem in die permutatorisch-serielle) ohne Rücksicht auf die literarische Form, auf deren Mitteilung*

*oder anderes. Es wird mit den 'Jünglingen' an ein kollektives Gedankengut erinnert: taucht irgendwann das Wort 'preist' auf und ein andermal 'Herrn' — oder umgekehrt —, so erinnert man sich eines schon immer gekannten sprachlichen Zusammenhangs: die Worte werden memoriert, und dabei geht es vor allem darum, dass sie überhaupt und wie sie memoriert werden, und sekundär um den Inhalt im einzelnen; die Konzentration richtet sich auf das Geistliche, Sprache wird rituell. [... ] In der Komposition sollten nun gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten in ein gemeinsames Klangkontinuum eingeschmolzen werden: sie sollten so schnell, so lang, so laut und so leise, so dicht und verwoben, in so kleinen und grossen Tonhöhen- und Klangfarbenproportionen hörbar sein, wie die gewählte musikalische Ordnung es wollte.*

»Gesungene Töne zusammen mit elektronisch erzeugten«: Was die Sprache, und zwar eine alte rituelle, eine erklingende Sprache, zur Verfügung hält, und was die Technik neuerdings zur Verfügung gestellt hat, das ist hier eingeschmolzen in eine neue Komposition. Für diese Komposition bedient sich Stockhausen einer selbst gesetzten musikalischen Ordnung, die ihm garantieren soll, dass dieses Zusammen hörbar wird. Und es geschieht tatsächlich, dass der Hörer die **alte** Erfahrung eines Erklingenden, das Wort und Musik einschliesst, mit der **neuen** Erfahrung eines Erklingenden, das Wort und Musik ausschliesst, nämlich mit der hörenden Erfahrung der Welt, die von der Technik überwunden wird, verbindet. Von dieser neuen Erfahrung hat Stockhausen gesagt:

*Wir hören, hören, wie noch nie ein Musiker hat hören müssen. Jeden Tag. Wir ziehen Schlüsse aus unseren Selbst-Testen. Ob sie gültig sind für andere, müsste unsere Musik zeigen.*

Mit diesem Satz und den dahinter stehenden Gedanken einerseits und der ausführlichen technischen Beschreibung andererseits deutet der Komponist das Werk als eine Reflexion der Identität von entgegengesetzten Kräften des Menschen, nämlich von unbewussten und von bewussten, die beide hier »am Werk sind«. Solche Reflexion der Identität aber macht, wie Schelling gelehrt hat, das Kunstwerk aus. Und dies erfahren wir Hörer dadurch, dass wir nichts hinter dem Werk suchen und finden müssen, um es zu verstehen, dass wir unser Hörerlebnis nicht mit irgend einer »Bedeutung« dieser Musik aufzufüllen genötigt sind. Wir erfahren, wie sich in dem Bereich unseres Lebens, den wir bisher Musik genannt haben und auch weiterhin Musik nennen sollten, ein neues Stück *Wirklichkeit ereignet*. Musik scheint nicht in erster Linie durch eine bestimmte musikalische Sprache und auch nicht durch alle musikalischen Sprachen definiert zu sein, sondern vor allem dadurch, dass sie uns Menschen *Wirklichkeit im Bereich des Hörbaren als Kunst* erfahren lässt.