

Claus-Steffen Mahnkopf
Die Kunst des Komponierens



CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Die Kunst des Komponierens

Wie Musik entsteht

RECLAM 

2022 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: Philipp Reclam jun. Verlag GmbH
Druck und buchbinderische Verarbeitung: GGP Media GmbH,
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2022
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011355-4

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Einleitung 7

I Grundlagen 13

Die klingende Welt 13

Vom Universalmusiker zum Spezialisten 29

Mozart und Beethoven 45

Klassik – Jazz – Pop – Filmmusik 58

II Komponieren 79

Ausbildung 79

Musiksystem 91

Beruf 103

Arbeitsprozess 116

III Kunst 129

Eigensinn 129

Inspiration 149

Exkurs: *Continuum* von György Ligeti 168

Ästhetik 174

Zukunft 195

Anhang

Literaturhinweise 221

Dank 229

Register 231

Einleitung

Johann Nestroy, der große Mann des Alt-Wiener Volkstheaters, brachte es auf den Punkt: »Kunst ist, wenn man es nicht kann, denn wenn man's kann, ist's keine Kunst.«

Für das Komponieren, das Erfinden und Aufschreiben von Musik, für das, was Komponistinnen und Komponisten zu Hause am Schreibtisch tun, passt fast die gleiche Beschreibung: Es ist ganz einfach, es lässt sich lernen, studieren, zum Beruf machen, und doch – Komponieren umgibt eine Aura des Geheimnisvollen, des Genialischen, des Zauberhaften, ja des irrational Unerklärbaren.

Ich kann nicht zählen, wie häufig ich in meiner Laufbahn als Komponist und Kompositionslehrer von Personen ganz unterschiedlicher kultureller Prägung nicht einfach gefragt wurde, was ich tue, sondern viel grundlegender, ob dieses Tun sich überhaupt lehren und lernen lasse. Ganz so, als ob die Musen die Komponistinnen und Komponisten leiblich küssten und diese einfach nur aufschrieben, was ihnen diktiert würde – ein Geniekult, der lange gepflegt wurde, aber gründlich entrümpelt gehört. Dieses Buch widmet sich auch dieser Aufgabe.

Musik ist gleichfalls ein Rätsel. Sie ist, zumindest seit es Lautsprecher gibt, allgegenwärtig, und sie entspringt ganz offenbar einem tiefen menschlichen Bedürfnis nicht nur nach Klang inmitten einer stillen Umgebung, sondern nach jenen so wunderbar organisierten Klängen, deren Zusammenhang wir Musik nennen. Ohne Musik sei das Leben ein Irrtum, meinte einst Nietzsche, heute im globalen Medienzeitalter müsste man sagen: Ein Leben ohne Musik gibt es einfach nicht. Und doch: Dass Musik überhaupt existiert, ist keinesfalls eine ausgemachte Sache der Evolution gewesen. Biologisch bedarf es ihrer nicht. Es reicht, wenn unsere Ohren hö-

ren, was sie brauchen: Sprache und das Abbild der Umweltakustik. Dass es so raffinierte Musik gibt wie die, auf deren gigantisches Archiv wir heute zurückgreifen können, ist erst recht nicht selbstverständlich. Die Fachleute wissen, dass hinter der Musik keine Hexerei steckt, es mit rechten, und das heißt: rationalen Dingen zugeht. Dass das Allermeiste erklärbar ist. Und doch: Hören wir Musik, so denken wir nicht *daran*. Wir genießen oder hören genau hin, wir staunen oder lassen uns überwältigen.

Der Titel des Buchs ist angelehnt an den eines berühmten Klassikers, *Die Kunst des Liebens* von Erich Fromm, der zeigt, dass zwischen dem bloßen Lieben, welches jede und jeder einigermaßen beherrscht, auf der einen Seite und einer ›wahrhaften‹, ausgezeichneten Weise zu lieben auf der anderen ein großer Unterschied liegt; dass, wer eine Kunst erreichen möchte, Übung, Disziplin, Freude und Ernsthaftigkeit aufbringen muss; dass solche Mühe aber umso mehr belohnt wird.

Mit der Musik ist es nicht viel anders. Wer ein Instrument schön, das heißt: ausdrucksvoll und fehlerfrei spielen möchte, muss lange üben. Wer Musik verstehen will, muss ein Leben lang zuhören, sich bilden und das Repertoire stetig erweitern. Wer Musik erschaffen will, muss sehr ehrgeizig sein. Ja, das Komponieren kann auch Hobby sein oder auch nur Broterwerb, aber das *richtige* Komponieren beginnt jenseits davon.

Die Kunst des Komponierens heißt also auch: das Komponieren von Kunst. Nicht alle Musik ist Kunst, nicht alles komponierte ist Kunst. Im allgemeinen Sprachgebrauch, in der offiziellen Terminologie der *Tagesschau* beispielsweise, hat sich der Ausdruck ›Klassische Musik‹ durchgesetzt. Davon abgesehen, dass die ›Klassik‹ eine Epoche vor bald 250 Jahren war, nicht alle Kunstmusik schon klassischen Rang erlangt hat, ist dieser Begriff unglücklich in der kruden Entgegense-

zung von ›klassisch‹ und ›Pop‹. Genauso unglücklich ist die Unterscheidung von ›E‹ und ›U‹, ›Ernster‹ und ›Unterhaltungsmusik‹, mit der die GEMA satzungsgemäß arbeitet. Ich möchte hingegen den Begriff der Kunstmusik stark machen. Kunstmusik ist jede Musik, die mit einem Kunstanspruch auftritt oder identifiziert wird. Dieser Anspruch allerdings ist nicht per definitionem gegeben. Nicht jedes Menuett von Mozart erhebt einen Kunstanspruch, sicherlich nicht sein erstes. Laufen Vivaldis *Die vier Jahreszeiten* im Kaffeehaus, dann sind sie gerade nicht Kunst, sondern Untermalung. Umgekehrt können Stücke aus dem Bereich Jazz, Rockoper, Intelligent Techno mit einem Kunstanspruch auftreten. In jedem Fall muss geprüft werden, ob zu Recht oder nicht, ob nur angedichtet oder Teil einer Marketingstrategie. Helene Fischer ist »Kunstschaffende« im Sprachgebrauch der Politik und »Künstlerin«, wenn sie beim Singen auch noch Akrobatik vorführt, aber was wir hören, ist keine Kunstmusik.

Das Komponieren ist umrankt von zwei Mythen. Mythos eins ist älteren Datums, Mythos zwei jüngerer. Der erste besagt – ich habe ihn bereits angedeutet –, dass Komponieren schlicht unerklärlich sei, nur Genies brächten es zustande, und das auch nur, weil sie von transzendenten Mächten inspiriert würden. Ihnen fliege zu, was sie nur noch aufschreiben müssten. Insofern könne man das Komponieren auch nicht erlernen. Das ist die Sicht derer, die leider zu wenig wissen über den Beruf, das Handwerk, die Könnerschaft des Komponisten. Sie basiert auch darauf, dass der Diskurs der Musik, das Sprechen und Schreiben über sie, genau diesen Geniekult allerorten befördert. Dieser Mythos ist falsch und bedarf der Aufklärung.

So schreibt Arthur Honegger: »Die musikalische Komposition ist die geheimnisvollste aller Künste [...]. In der Musik ist die Komposition, die Empfängnis des Werkes, ein verborgener Vorgang, geheimnisvoll und unübertragbar. Wie kann

man – mit dem besten Willen der Welt – den Schöpfungsvorgang erklären?» Diese Sicht war und ist weit verbreitet. Doch eigentlich lässt sich das heute nicht mehr sagen. Denn selbstverständlich kann man diesen Vorgang beschreiben, analysieren, erklären. Die Komponisten sind sich in dieser Hinsicht heute ihrer selbst viel bewusster als früher, als das auch nicht erwartet wurde. Hinzukommt eine immer intelligenterere Wissenschaft. Natürlich scheint der Vorgang ›Liebe auf den ersten Blick‹ unerklärlich, zumindest für die Verliebten; doch die Wissenschaft hat dazu viel zu sagen. Und so auch in der Musik, bei der Komposition, bei der ›Empfängnis von Kunst‹.

Der andere Mythos ist das Gegenstück: Hier besteht das Komponieren nur aus Technik, aus Regeln, die so klar sind, dass sie sich in mathematische Algorithmen übertragen lassen. Der Mensch wird dabei überflüssig, der Computer ist es, der nun die Tätigkeit übernimmt – gute Programme vorausgesetzt, geschrieben nicht etwa von Komponisten, sondern von Informatikern, Wissenschaftlern, Technik-Nerds.

Dort das göttlich genährte Genie, hier der mit Algorithmen gefütterte Rechner. Beides ist nicht nur falsch, es ist töricht. Geglaubt wird beiderlei, das eine von den romantischen Seelen, das andere von ›coolen‹ Digital Natives. Beide können sich von diesem Buch korrigieren lassen, sofern sie es möchten.

Bei dem, was ›Komponieren‹, ›Komposition‹, ›Komponist‹ heißt, ist immer eine geschichtliche und eine systematische Dimension zu unterscheiden. Da diese Begriffe und Phänomene sich erst im Laufe einer Kulturgeschichte entwickelten, spricht nichts dagegen, aus heutiger Sicht einige wesentliche Unterscheidungen bezüglich des Musikmachens zu treffen: Improvisation ist die Erfindung von Musik in Realzeit am Klangkörper (Stimme, Instrument) – ohne Anspruch auf Konservierung in der Zeit. Das Arrangement ist die Bearbeitung bestehender Musik für andere Besetzungen und Kon-

texte. Die Komposition ist die (schriftliche oder mediale) Fixierung einer Autorenintention mit dem Ziel der Reproduktion. Die Komposition geht auf das Werk (im weitesten Sinne). Es gibt auch das uneigentliche Komponieren, Stilkopie genannt. Im Studium wird beispielsweise gelehrt, eine ›Bach-Fuge‹ zu schreiben. Wenn sie gelingt, ist sie eine Fuge im Bachstil, aber kein Werk mit eigener Intention.

Im Komplex ›Komposition/Komponieren/Komponist‹ lassen sich Trennlinien ziehen. Etwa eine zwischen dem Professionellen und dem Dilettanten. Der Profi macht das Komponieren zum Beruf, der Dilettant stößt an seine Grenzen. Aber es gibt Gegenbeispiele: Charles Ives etwa war ein großer Komponist, der als Versicherungsangestellter arbeitete. War Mussorgsky, der auf seine antiakademische Haltung stolz war, ein Profi? Eine andere Linie erstreckt sich zwischen dem ›Genie‹ und den Hobbykomponisten. Über das Erstere wird zu sprechen sein, über den Letzteren nicht. Denn Genie hat zwei Bedeutungen: die exorbitante Begabung und der Genius, dessen schöpferische Kraft. Wieder eine Linie verläuft zwischen dem komponierenden Autor, dem alleingestellten Produzenten, und der Gruppe, die eine Kollektivleistung erbringt. Und eine Zentralachse spannt sich auf zwischen der kompositorischen Aktivität und dem Musiker-Sein in all seinen Facetten. All diese Ebenen und Linien ergeben ein mehrdimensionales Gebäude, in dem manche Darstellung holzschnittartig erscheinen wird.

Musik ist heute, das weiß jeder, extrem diversifiziert. Das Musikprogramm Absynth von Native Instruments unterscheidet diese Genres: Avantgarde, Orchestral, Film Music, Electronica, D'n'D / Breaks, House, Techno/Electro, Industrial, Dance/Trance, Hip-Hop / Downbeat, Funk/Soul, Reggae/Dub, Latin / Afro-Cuban, Rock, Pop, Jazz, Folk/Country, Ethnic/World. – Was Avantgarde ist, möchte man gern wissen. Schlager und Meditationsmusik fehlen genauso wie

Kirchen- und Kammermusik, ›Klassik‹ auch und ›Neue Musik‹ sowieso. Dieses Computerprogramm ist eben auf das spezialisiert, was Computer machen. Musik ist aber immer weit mehr als ihre Digitalität. Sie ist elementarer Ausdruck der menschlichen Existenz, mithin dessen, was Menschen selbst machen, Singen und Musizieren. Und in ihrer höchsten Ausformung Kunst.

In meinem Buch beschreibe ich die westliche Musikkultur. Was Komposition und Komponieren in der indischen Musik beispielsweise bedeuten, wird genauso wenig behandelt wie das Selbstverständnis afrikanischer Musiker. Wir bewegen uns in einer vom Christentum geprägten Kultur, deren Musikbegriff freilich die gesamte Welt erfasst. Dabei versuche ich, Musik anschaulich zu beschreiben, ohne auf Notenbeispiele zurückzugreifen. Freilich wird es viele Beispiele geben, Werke und Stücke, erzählt aus der Praxis. Des Weiteren bietet dieses Buch keine Einführung in das Komponieren. Wer es erlernen möchte, wird aber erfahren, was er dazu tun muss. So hoffe ich, mit den folgenden Kapiteln nicht nur den Beruf des Komponisten anschaulich zu machen, sondern auch Einblicke in die Musik selbst zu bieten, die aus einer speziellen Form der Praxis stammen: der Erfindung von etwas, das es vorher nicht gab.

I Grundlagen

Die klingende Welt

Nach Immanuel Kant ist unsere Sinnlichkeit unweigerlich an die beiden Kategorien Raum und Zeit gebunden. Alles, was wir wahrnehmen – auch die Gerüche oder das von uns Er-tastete, die Temperatur, die Gravitation und das Gleichgewicht –, geschieht im Raum und in der Zeit. Für den Raum besitzen wir zwei Augen, die im Zusammenspiel räumlich sehen, aber auch der Ohren besitzen wir zwei, damit wir stereophonisch, also räumlich, zu hören vermögen. Alles, was im Raum ist, ist zugleich zeitlich, vor allem die Veränderungen. Und es gibt kaum etwas, das sich nicht verändert.

Die Ohren sind Wunderwerke der Evolution, feinste Sensoren für Klänge. Klänge sind Phänomene der Außenwelt, die schwingen. Die Schwingungen übertragen sich in Medien; diese können auch Wasser, die Erde oder Holzwände sein. Aber zuvorderst ist das Medium die Luft. Gäbe es keine Luft und alles Leben wäre unter Wasser, es hätte sich vielleicht keine Musik entwickelt. Der Fötus hört bereits Klänge, in der Fruchtblase durch den Körper der Mutter hindurch. Kaum erblickt er die Welt, hört er: sich schreiend, alle anderen ihn beruhigend. Von Anfang an sind wir von Klängen umgeben. Wir leben erst in einem Phonotop, später in vielen.

Diese Klänge sind fundamental für unser Weltverhältnis. Denn wir lernen schnell, sie zu unterscheiden, lange bevor wir über eine Sprache und Begriffe dafür verfügen. Metaphorisch gesagt sehen wir auch mit den Ohren. Wir hören sonderbare Laute von Menschen, vor allem den sogenannten Bezugspersonen, vorzugsweise der Mutter, die das Kind unter anderem stillt. Bald begreift der Säugling, dass diesen Lauten – der Muttersprache – eine unfassliche Bedeutung zu-

kommt; unfasslich, weil er sie nicht versteht; unfasslich, weil ihre Rolle im Leben enorm sein muss. Das Baby hört auch die Klänge der Natur und der Zivilisation. Und auch Musik oder etwas, das dem nahekommt.

Szenenwechsel: im Restaurant. Mehrere akustische Quellen, Hintergrundmusik, die Polizeisirene von draußen, das Geklirr aus der Küche, meine Gesprächspartnerin gegenüber, ein paar Wortfetzen vom Nachbartisch. Während Abertausende von Lichtstrahlen auf Abertausende von Sehzellen treffen, um ein dreidimensionales Bild zu erzeugen, erreicht das Ohr nur eine einzige Schallwelle. Diese ist die Summe all dessen, was um mich herum klingt. Alle Einzelquellen werden zu einer einzigen Schallwelle aufaddiert. Sieht man diese in einem Oszilloskop, versteht man gar nichts. Und doch ist das Ohr in Realzeit in der Lage, diese verschiedenen Quellen zu trennen und nach Wichtigkeit zu sortieren. Ich kann mich auf mein Gegenüber konzentrieren oder mich von ihm abwenden, wenn mich die Sirene in Panik versetzt oder am Nachbartisch Interessanteres zu vernehmen ist. Das Ohr trennt und priorisiert. Zugleich erkennt es sofort, was es hört: die Tonhöhe beispielsweise oder das Geräuschspektrum. Und das ist ausgesprochen wichtig. Um den Vokal ä von ä oder œ zu unterscheiden, muss das Ohr Spektren erkennen, hat dafür aber eigentlich keine Zeit, weil ein Schnellsprecher durchaus auf 15 unterscheidbare Lauteinheiten pro Sekunde kommt, wenn nicht mehr. Das Ohr leistet also ein Doppeltes: Es sortiert und bestimmt. Aber damit nicht genug. Zwei Ohren empfangen zwei verschiedene Schallwellen, leicht different, nicht nur weil die wenigen Zentimeter, welche die beiden Ohren trennen, eine Zeitverzögerung zur Folge haben, sondern auch weil, was von rechts kommt, links anders durch den Raum gespiegelt und gefiltert wird. Das innere Gehör leistet somit dreierlei: Es selektiert, erkennt und rekonstruiert den Raum. Und das alles gleichsam ohne zeitliche Verlus-

te. (Ein Computer kann ebenfalls eine Frequenz mittels der sogenannten Fourier-Transformation erkennen, braucht aber mehr Zeit als unser Gehirn.) Wir hören unverzüglich, instantan. Nehmen wir den Telefonhörer ab, erkennen wir die Gemütslage des Anrufers am Luftholen binnen weniger Augenblicke. Zuweilen verstehen wir eine Todesnachricht, bevor sie ausgesprochen ist.

Dass wir so gut hören, verdanken wir, wie fast alles, einem hochkomplizierten evolutionären Prozess. In grauer Vorzeit, als die Vormenschen anfangen, eine Vorsprache zu entwickeln, schärften sie Schritt für Schritt das Gehör. Wäre dem nicht so gewesen, sie wären von herabstürzenden Felsen erschlagen, von Tigern zerfetzt oder vom Blitz getroffen worden. Wer das Empfinden der anderen hörend erkennt, kommt besser voran, vor allem bei der Partnerwahl. Die Mutter muss das Schreien ihres Neugeborenen einschätzen, der Vater den Wind verstehen. Damals, beim Auftauchen der ersten Hominiden und später beim Homo sapiens, war an Musik gar nicht zu denken. Heute erkennt selbst ein angeblich Unmusikalischer, dass eine Quinte größer ist als eine kleine Terz, aber damals gab es weder das eine noch das andere. Ein guter Hörer, er muss nicht einmal ein Ausnahmedirigent sein, hört in einem komplexen Orchestersatz, wenn die Oboe ein ›unschönes‹ Vibrato spielt. Das Ohr kann aus jener einen Schallwelle dieses Vibrato heraushören. Wir können nicht mittels Echolot Insekten fangen wie Fledermäuse, aber eine unsaubere Intonation innerhalb eines mehrtönigen Akkords, die hören wir.

Szenenwechsel: 40 000 vor Christus. Die exakten Ursprünge der Musik liegen, wie leicht zu verstehen ist, im Dunkeln. Manche Tiere, vor allem die Vögel, scheinen musikalisch, ihre Laute sind aber kommunikativer und nicht ästhetischer Natur. Und auch die Vormenschen mussten sich zuerst verständigen, bevor sie den Reiz der Klänge in ihrem Sosein entdeckten, bevor sie anfangen, diese zu kultivieren: zu

variieren und zu ordnen, diese zu genießen – und ihnen somit eine gewisse Freiheit jenseits von Kult und Daseinspflege zu gewähren.

Der Homo sapiens unterscheidet klar zwischen Sprache und Musik. Beides verbindet sich leicht. Aber wer Sprache hört, hört vorrangig die Bedeutung, jedoch nicht den Klang. Wer Musik hört, hört den Klang, der aber keine Bedeutung hat, zumindest keine begriffliche. Er hört den Satz »Ich liebe dich« und fragt nicht nach der phonetischen Folge. Er hört eine Melodie, erfreut sich ihrer und fragt nicht, ob sie etwas sage.

War das immer so? Was war vor dem Homo sapiens, der vor rund 100 000 Jahren Afrika verließ und auf den älteren Neandertaler stieß, der ein großes Gehirn besaß, über Sprechorgane verfügte und sich über Jahrhunderttausende an eine raue Umgebung anzupassen verstand? Der britische Paläoanthropologe Steven Mithen hat über den Homo neanderthalensis ein aufschlussreiches Buch geschrieben und darin die durchaus spekulative, aber nicht unplausible Theorie aufgestellt, dass die Neandertaler im hohen Maße musikalisch waren, und zwar, weil diverse musikalische Elemente wie Tonhöhen, melodische Floskeln, Rhythmen ein fester Bestandteil ihrer sprachlichen Kommunikation waren.

Musik und Sprache seien damals ungeschieden gewesen. Erst mit dem Homo sapiens trat eine folgenschwere Unterscheidung ein. Ändert dieser seine Meinung, sagt er: »Ich liebe dich nicht.« Ein einfaches ›nicht‹ negiert die Aussage. Der Neandertaler verfügte nicht über solche elementare Partikel, er muss vielleicht etwas komplett anderes gesprochen oder gesungen haben, um seine Ablehnung zu kommunizieren. Mithen nennt dessen Sprache »Hmmmm« (*holistisch, manipulativ, multi-modal, musikalisch und mimetisch*). Der Neandertaler setzte, wollte er etwas mitteilen, alles ein, was ihm zur Verfügung stand: die phonetische Stimme, den Ge-

sang mit präzisen Tonhöhen, den Körper mit Aktionen, Mimik, Gestik und Augenzeichen. Wer ihn verstehen wollte, musste ihn auch ansehen.

Musik entstand, indem sie sich aus dem ursprünglichen kommunikativen Geschehen emanzipierte, abspaltete, ein Eigenleben zu führen begann. Wir wissen nicht, was vor 40 000 Jahren, als die Neandertaler verschwanden und der Homo sapiens von Kleinasien aus sich anschickte, die Welt zu erobern, genau geschah. Aber Mithens Theorie ist eine der besten, die wir momentan haben. Musik ist also uralt. Weil wir diese Wunderohren haben, weil wir uns nicht mit Sprache zufriedengeben, weil unser Stimmapparat viel mehr kann, weil wir anfangen, Instrumente zu bauen, nicht nur Speere und Hütten, sondern auch Klangerreger.

Szenenwechsel: 1650. Musik entsteht, weil und wenn sie ›gemacht‹ wird. Dieses ›Machen‹ ist entscheidend. Heute entsteht leicht der Eindruck, dass sie einfach aus dem Lautsprecher kommt. Aber das ist eine extrem späte Erscheinung. Bis zur Erfindung der mechanischen und später elektronischen Reproduktion von Musik hatten die Menschen, wollten sie an der Musik teilhaben, nur diese Möglichkeiten: Sie spielten ein Instrument, sie besuchten musikalische Darbietungen (in der Kirche, auf Tanzvergnügungen, in ›Konzerten‹) oder sie sangen. Wer etwas der Stille entgegensetzen wollte, nicht über instrumentale Fähigkeiten verfügte und nicht auf den nächsten freien Abend mit Musik warten wollte, sang. Deswegen existieren Tausende von Liedern, zu allen möglichen Zwecken: Liebe, Wiege, Kinder, Weihnachten, Feldarbeit, Wandern. Tausende von Volksliedern, entstanden aus dem Kollektiv; später mit den Songs der Popmusik bestimmten Urhebern zugeordnet. Das Singen ist freilich heute eher unüblich.

Bis zur Erfindung des Lautsprechers war Musik also Ausnahme. Es wurden Musiker gebraucht: Sänger, Spielleute,

Organisten, Stadtpfeifer, für den Tanz, die Liturgie, das Fest, die Zeremonie. Das war die Hochkultur. Wer Musik zu anderen Gelegenheiten wollte, musste sie selber machen: singen und spielen. Doch Instrumente konnten sich wiederum nur wenige leisten. Also blieb das Singen. Und singen konnte jeder. Die Mutter, das Kind, die Kirchenbesucher, auf dem Feld, im Wald, beim Militär, der Jagd und der Brautschau.

Kunstmusik, mithin das, was wir heute hören, wenn wir Ciconia, Casulana, Cardoso, Corelli, Cherubini oder César Cui auflegen, war immer Hochkultur. Man kann Walter Benjamins berühmten Satz – »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein« – auch so verstehen: Alles, was wir Demokraten heute aus der Vergangenheit »konsumieren«, war damals Elite, Luxus, Privileg, Patronage. Hochkultur, finanziert durch die Ausbeutung der allgemeinen Bevölkerung und insofern Barbarei. Aber missen will sie keiner, außer vielleicht ein paar militante Cancel-Culture-Ideologen.

Szenenwechsel: 1405. Der chinesische Kaiser Yongle schickte den bis dahin weltweit größten Flottenverband aufs Meer, Richtung Westen. Bis Ostafrika und Mekka reichte die Reise. Doch 30 Jahre später wurde umentschieden und aller maritimer Ehrgeiz aufgegeben. Das Reich der Mitte konzentrierte sich auf sich selbst, es war ja schon die Mitte – warum in die Ferne schweifen? Es hätte imperialistisch die Welt erobern können, wollte es aber nicht. Zur gleichen Zeit hingegen begannen die Europäer, ausgehend von Portugal und Spanien, nicht nur den neuen Kontinent Amerika zu entdecken, sondern den gesamten Globus zu umsegeln und über die Jahrhunderte ein Kolonialsystem auszubauen, dem sich nur wenige Länder wie Thailand oder Japan entziehen konnten. Das britische Empire war der vorletzte Stand dieser Dinge, die globalen Militärbasen der Amerikaner der letzte.

Der Westen übernahm die Welt; Hegel wird es als die Überlegenheit von Rationalität interpretieren. Die internationalen Standards wie Meter, Uhrzeit, Monatseinteilung, Bit-Tiefen auf CDs stammen allesamt aus dem Westen und werden überall implementiert. China zählt die Jahreszahlen nach Jesus von Nazareth.

Während in der Renaissance, ab dem 15. Jahrhundert, die Welt europäisiert wurde, breitete sich eine Musik aus, die sich in Europa auf der Grundlage christlicher Vorstellungen entwickelt hatte. Diese ist mehrstimmig mit einem immer rationaleren Stimmungssystem, das zur sogenannten gleichschwebenden Stimmung führt, in der heute nicht nur alle Klaviere gestimmt werden, sondern sämtliche elektronischen Instrumente, voran die Keyboards, geeicht sind. Die gesamte Popmusik ist europäisch-rational-gleichschwebend. Und das wiederum prägt die Ohren all derer, deren Länder in den Sog dieser Musik geraten, so auch China, dessen Jugend in den Clubs nach denselben Rhythmen tanzt wie die hiesige.

Am Konservatorium in Shanghai wurde 2018 ein langer Abend der Improvisationsklasse aus der Schulmusikabteilung angekündigt. In Wahrheit wurde nicht improvisiert, sondern die zwanzig bis dreißig Studenten boten eine hochvirtuose Revue, spielten kleinere Eigenkompositionen und vor allem Arrangements bekannter Pop-Hits. Ein Conférencier führte sehr überzeugend durch den Abend, über der Bühne wurden Videos aus vor allem amerikanischen Metropolen gezeigt. Der Gastprofessor aus Deutschland fühlte sich zu Hause. Am Ende erklang *Thank you for the music* (ABBA), eingerichtet für drei Marimbaphone, eine Sängerin und zwei Klaviere.

Nicht das pentatonische System mit den schwankenden Intervallen, nicht die mikrotonale Verfeinerung der indischen Musik setzt sich durch, sondern »unsere« zwölf Töne, aneinandergereiht von sieben weißen und fünf schwarzen Tasten,

Oktave für Oktave. Das ist jetzt der Tonstandard der Welt. Ob es anders gekommen wäre, falls ein chinesischer Kolumbus zuvorgekommen wäre, falls die Osmanen Wien erobert hätten, falls muslimische Eroberer nicht bei Tours und Poitiers verloren hätten? Schwer zu beantworten, genauso wie die Fragen danach, wie die Welt heute wohl aussähe, hätte Pontius Pilatus Jesus von Nazareth freigesprochen oder wäre Hitler nicht Antisemit gewesen und hätte die Atombombe besessen.

Szenenwechsel: das Jahr 2020. Dass Musik immer populärer wird, ist dem technischen Fortschritt zu verdanken. Es gibt Lautsprecher aller Größen; sie kosten nicht viel. Nicht nur Radio, Fernsehen und die Stereoanlage, heute hat jedes Mobiltelefon Lautsprecher. Sodann ist Musik heute durchgängig digitalisiert, überall verfügbar. Das weltweite Archiv kennt keine Grenzen. Hier gilt das Gesetz der Ökonomie: Je mehr von einer Sache vorhanden, desto preiswerter wird sie. So ist auch das Musikmachen erschwinglicher geworden. Früher konnten sich nur bürgerliche Haushalte ein Klavier leisten. Heute tut es das Keyboard oder das elektronische Klavier. Eine Fabrikgitarre kostet praktisch nichts, ein Schlagzeugset nicht mehr die Welt. Andererseits: Wer ein Heckel-Fagott, eine Harfe, einen Edelflügel, eine Meistergeige erwerben will, muss tief in die Tasche greifen. Sie sind zwar teurer als ein Auto, aber auch langlebiger. Und freilich ist Instrumentalunterricht eine kostspielige Angelegenheit. Die Hälfte des Kindergelds kann allein für den Musikunterricht draufgehen. Der Sportverein ist preiswerter.

Auch die Kreativität, die Schaffung des Eigenen, wird populärer. Was aber nicht heißt, dass mehr komponiert würde. Vielmehr hat sich mit den Technologien eine neue Sparte eröffnet: das Remixen. Notebooks und Desktop-PCs sind multimediale Geräte, auf denen nicht nur Texte geschrieben werden und im Internet gesurft wird, sie können auch Klänge

verarbeiten. Ein paar Sounds aus dem Netz, Rhythmusprogramme, billige Schneideprogramme – und schon wähnen sich nicht wenige, Komponisten zu sein. Es ist heute ein Kinderspiel – buchstäblich etwas, das Kinder beherrschen –, mit dem Computer eigene Stückchen zusammenzubasteln. Ja, ist es möglich, Programme so zu schreiben, dass sie am laufenden Band Varianten solcher Remixe erzeugen, ohne dass noch jemand eingriffe. Theoretisch könnten so täglich Tausende neuer Stücke generiert werden. Eine Massenproduktion der besonderen Art. Natürlich stellen sich Fragen: Brauchen wir derlei? Wer hört die alle an? Wer kann prüfen, ob darunter etwas Brauchbares ist? Sind das noch Kompositionen? Und wenn ja: Was sind dann jene Kompositionen, in die tatsächlich Kreativität fließt?

Verlassen wir das Tableau dieser sechs Szenen und klären einige grundsätzliche Dinge. Zunächst: Musik ist eine Wissenschaft. Und das gleich viermal: eine Natur-, eine Geistes-, eine Geschichts- und eine Sozialwissenschaft. Naturwissenschaft, weil Kenntnisse der Akustik, des Instrumentenbaus, der Stimmungssysteme unabdingbar sind; Geschichtswissenschaft, weil die gesamte Musik überliefert ist, aus der Vergangenheit kommt und der Anteil des Gegenwärtigen vergleichsweise bescheiden ist; eine Geisteswissenschaft, weil ohne die ideellen Hintergründe sich Musik nicht verstehen lässt; eine Sozialwissenschaft, weil Musik immer eine gemeinschaftliche, gesellschaftliche, hochkommunikative Angelegenheit ist. Zu diesen vier Dimensionen kommt eine fünfte hinzu: die Musiktheorie (nicht zu verwechseln mit der Musikwissenschaft). Sie ist die Wissenschaft des musikalischen Materials: der Tonsysteme, der Harmonik, des Kontrapunkts, der Formenlehre und was es sonst noch alles zu wissen gibt. Viele hören und lieben Musik und wissen nichts von all dem. Und doch ist Musik eine extrem artifizielle, rationale, eben auch intellektuelle Sache. Vielleicht viel mehr als die an-

deren Künste. Daher sind auch die Musikhochschulen mit ihren über 50 Einzeldisziplinen so hochspezialisiert und entsprechend finanzintensiv. Schließlich ist Musik Mathematik: Fingersätze, Taktarten, Quintolen, Intervalle – alles Zahlen und Proportionen. Nicht nur Spieler zählen und rechnen, sondern alle Hörer, nur diese unbewusst, wie Leibniz es so schön formulierte: »Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.« (»Musik ist die versteckte arithmetische Tätigkeit der Seele, die sich nicht dessen bewusst ist, dass sie rechnet.«) Im Übrigen ist die Musik das Lieblingsstimulans der Gehirnforschung. Nichts regt unseren Kopf so vielfältig an wie sie: die Areale fürs Hören, die Sprache, die Gefühle, die Motorik und das Denken. Musik ist eben unübertrefflich.

Musik ist aber auch das Gegenteil von Wissenschaft: eine Praxis, eine Tätigkeit, ein Tun, ein Genießen. Viele Musiker sind großartige, obwohl sie wenig von den theoretischen oder wissenschaftlichen Aspekten wissen. Sie sind Praktiker, Macher, Musikanten, in *ihrem* Element. Der Anteil an Praxis – schlicht und einfach: das Üben des Instruments, das tägliche Training – ist weitaus größer als die Beschäftigung mit Wissen oder die intellektuelle Reflexion.

Und schließlich ist Musik – in ihren höchsten Ausformungen – Kunst. Was im Umkehrschluss heißt: Nicht alle Musik ist Kunst. Welche Musik Kunst zu sein beanspruchen kann, ist umstritten, aber der Streit darum bedeutet nicht, dass er sich nicht schlichten ließe oder dass das Ringen sich nicht lohne. Er ist vielmehr das Zentrum der Rezeption: Die Kultur handelt aus, welcher Rang den Musikwerken zukommt und worin ihre Bedeutung liegt.

Gerade weil Musik Wissenschaft und ihr Gegenteil, Theorie und Praxis, Aktivität und Passivität, hochintellektuell und begrifflos, Massenware und Kunst, (fast) die schönste Nebensache des Lebens oder doch nur angenehme Unterhaltung

ist – sich somit in ihr eine der faszinierendsten Dialektiken aufspannt –, entladen sich immer wieder die absurdesten Streitereien gerade an der Musik: Mal ist sie verkopft, mal unterleibig, bald elitär, bald volkstümlich, mal göttlich und transzendent, bald ›Mutter Erde‹ und ›Quell des Seins‹. All das sind, mit Verlaub, unterkomplexe Urteile, die dem vielschichtigen Gepräge von Musik nicht gerecht werden. Dagegen hilft nur Aufklärung – und: gute Musik.

Musik ist – auch – eine Schriftkunst. Es gibt gute Musiker, die keine Noten lesen können. Aber ganz auf Noten können wir genauso wenig verzichten wie auf die Schreibschrift im Zeitalter der Tastatur. Aus der Popmusik ist die Meinung zu vernehmen, man bräuchte keine Noten, man könne doch alles nach dem Gedächtnis oder aus dem Stegreif spielen. Ja, bedingt, aber keine Verdi-Oper – und ob uns die franko-flämischen Messkompositionen aus dem 15. und 16. Jahrhundert überliefert worden wären, wenn wir uns auf das Gedächtnis verlassen hätten, ist zu bezweifeln. Auch wird leicht vergessen, dass alle Computerprogramme Schrift sind. Die Informationen auf der MIDI-Ebene (MIDI: digitale Schnittstelle für Musikinstrumente) bestehen aus Zahlen und Befehlen. Texte besitzen ihre Autorität, und so die Partituren. Sie sind die Letztinstanz, zu der man zurückgeht, wie zum Grundgesetz, wenn die Politik nicht weiterweiß.

Die Entwicklung der musikalischen Schrift war eine der großen Errungenschaften auf diesem Gebiet, vergleichbar mit der Erfindung des Buchdrucks für die Schriftprodukte. Damit ließ sich die Musik aufschreiben und somit beliebig später und an anderem Ort wiederaufführen, ohne dass die Erstmusiker nötig gewesen wären. Der Notendruck war nach der Erfindung der Notenschrift der nächste große mediale Fortschritt. Bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein zirkulierten Noten ausschließlich als Handschriften. 1501 übernahm Ottaviano Petrucci die gutenbergsche Technik,

mit beweglichen Lettern Noten zu setzen: Viele kleine Striche ergaben eine Notenlinie. Darüber wurden in einem zweiten Arbeitsschritt die Noten und der Text gedruckt. Später wurde auf Metallplatten gestochen, oder Kalligraphien wurden fotomechanisch reproduziert. Heute gibt es hervorragende Satzprogramme für die musikalische Schrift.

Aber die Notation musste sich lange entwickeln. Und selbst heute ist sie nicht perfekt, dergestalt, dass alle aufführungspraktischen Fragen eindeutig zu beantworten wären. Nehmen wir Virginalmusik aus dem England des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts, die im *Fitzwilliam Virginal Book* zusammengestellt wurde. Darin stehen Noten, also Tonhöhen und Rhythmen und teilweise Verzierungszeichen. Das ist es aber schon. Es fehlen: Artikulation, Dynamik, die Angabe zum Stimmungssystem und zur Tonhöhe des sogenannten Kammertons. Auch das Instrument war nicht so standardisiert wie heute das Klavier. Das Tempo ist nicht definiert und vor allem nicht, wie starr oder flexibel es gespielt werden soll. Geht es in Richtung »Nähmaschinenmusik«, wie man abschätzig bestimmte Cembalointerpretationen nennt, bei denen der Spieler eher einem Roboter ohne Gefühle gleicht, oder soll ausdrucksvoll im Tempo variierend gespielt werden, wie wir es bei Chopin ganz selbstverständlich erwarten? All das haben die Komponisten nicht notiert. Dann: welche Instrumente und welche Details? Eine Gambe, ja, aber welche Saiten, welcher Bogen, welche Größe? Was bedeuten die Verzierungen genau? Wie steht es um das Vibrato beim Gesang? Ihre Autorenintention haben die Komponisten somit nur bedingt niedergeschrieben.

Deswegen wurde die musikalische Notation im Laufe der Jahrhunderte immer detaillierter und präziser. Man staune ob der Akkuratess, mit der Alban Berg seine Stimmen durch-artikulierte. Von der Gegenwart ganz zu schweigen. Je präziser notiert, desto weniger sei der Spieler frei, heißt es. Aber

das stimmt nicht wirklich, denn die Interpreten wollen erst einmal nur verstehen, was zu tun ist, und dafür braucht es eine bestimmte Informationsdichte. Die Notation selbst erzeugt kompositorische Möglichkeiten. Traditionellerweise wird ein Akkord in der Weise notiert, dass alle Töne an einem Hals hängen. Man kann sie aber auch getrennt, mehrstimmig notieren, wie Bach es in seinen Geigensolowerken getan hat. Dann ist der Zusammenklang kein Akkord, sondern ein polyphones Zusammentreffen von Einzeltönen, und das ist ein Unterschied.

Die musikalische Schrift hat auch unüberwindbare Grenzen. Zum einen lassen sich improvisatorische Elemente nicht verschriftlichen, was zu einem eminenten Problem bei Jazz oder, schlimmer noch, bei ethnologischen Transkriptionen von Musik wird. Und es gibt zwei Klangkörper, die der Schrift deutlich zu verstehen geben, was sie nicht vermag: das Schlagzeug mit seinen hunderten verschiedenen Instrumenten und Millionen von Klangmöglichkeiten – und die menschliche Stimme, die von Imitatoren täuschend nachgeahmt werden kann, was aber aufzuschreiben schier unmöglich ist.

Der letzte große technologische Sprung war weniger die Standardisierung der Instrumente im 19. Jahrhundert als die Erfindung der Tonaufzeichnung. Die Musiker können sich hören, und zwar immer wieder. Das Mikrofon veränderte alles. Es verstärkt und kann daher auch schwache, aber gerade deswegen interessante Stimmen tragfähig machen. Es vervielfältigt in Realzeit, überträgt Musik über das Radio und später andere elektronische Medien. Es erlaubt die Aufzeichnung, mithin die Konservierung, die wiederum Ausgangspunkt von musikalischen Praktiken wird. Das Mikrofon vergrößert somit den akustischen Raum und ist der Beginn eines nicht enden wollenden Archivs. Wer früher Vogelstimmen »sammeln« wollte, musste sich auf die Lauer legen. Heute wird auf Datenbanken zugegriffen. Und das gilt auch für die