

Welche Sprache spricht Musik?

Musik als die Sprache des Unsagbaren und die Musikalisierung des Lebens

H.M. Emrich

1.0 Einleitung

Warum beschäftigen wir uns mit einer Philosophie der Musik? Dafür gibt es viele sehr vernünftige Gründe: Musik als ein Spiegel der Seele – die Musik als Anreger seelischer Bewegungen – die Musik als Sprache des Unsagbaren ... Davon wird unsere Vorlesung handeln, aber noch tiefer: der wirkliche Grund: weshalb ist es so wichtig, Musik-Philosophie zu betreiben? Das liegt daran, dass wir Menschen auf immer wieder je neue Weise versuchen, uns selbst, uns Menschen in unserem Selbst als Wesen zu verstehen. Man könnte auch so formulieren: wir betreiben Musik-Philosophie, weil Musik vom Menschen selbst handelt und nicht über den Menschen (Wissenschaft): Musik spricht eine Sprache des Wesens, nicht eine Sprache über Gegenstände, über Vorkommnisse in der Welt. Die Frage ist also: wer sind wir selbst, dass Musik uns so viel bedeutet? Und was ist in diesem Sinne die Musik? Hierzu eine wenn man so will lyrische und zugleich philosophische Erklärung und Darlegung, die von der philosophischen Dichterin Ingeborg Bachmann stammt, ein Text mit dem Titel „Was aber ist Musik?“.

„Was aber ist Musik? Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht? Wie kommt´s, dass du in deinen Todesstunden wieder nach der Nachtigall rufst und dein Fieber wild aus der Kurve springt, damit du sie noch einmal im Baume sehen kannst, auf dem einzigen hellen Zweig in der Finsternis? Und die Nachtigall sagt: „Tränen haben deine Augen vergossen, als ich das erste Mal sang!“ So dankt sie dir noch, der du zu danken hast, denn sie vergißt es dir nie.“

„Du vernimmst ihr herrliches Wort und trägst ihr dein Herz an dafür. Sie legt es auf ihre Zunge, taucht es ins Naß und schickt es durch das dunkle Tor dem, der es öffnet, entgegen.

Was aber ist diese Musik, die dich freundlich und stark macht an allen Tagen? Wie kommt es, dass du wieder gerne isst und trinkst wegen ihr und deinen Nächsten zum Freund gewinnst? Und was ist diese Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüßtest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen?

Was ist sie, über der dein Geist zusammensinkt, ausgebrannt und verascht nach so vielen Feuern, die an ihn gelegt wurden? Was ist dieses Entzücken und dieses Erschrecken, das ihm noch einmal bereitet wird? Der Vorhang brennt, geht auf vor der Stille, und eine menschliche Stimme ertönt: O Freude!

Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?!

Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht? Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?“

Ich beginne noch einmal neu: unsere Gemeinschaftsvorlesung von Wiebrecht Ries und mir geht in musikphilosophischer Perspektive davon aus: Philosophie ist eine geistige Kunst – eine Reflexionskunst. Diese bewegt sich in Welten von Begriffen, d.h. in Welten von Sprachen. In dem christlichen Glauben beginnt die Genesis mit dem Satz „Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott.“ (Johannes Evangelium 1, Vers 1-18). Dieses Wortsein des Anfangs kann man in zweierlei Weisen verstehen, als Begriffswort oder als Anruf, als Anrufung. Hierüber kann man theologisch viel nachdenken und diskutieren. Sprachen haben sog. „intentionale Gegenstände“ als Objekte, auf die sie sich beziehen. Georg Wilhelm Friedrich Hegel spricht von der „Mühe des Begriffs“, der Begriff in Bezug auf das Begriffene – bei Hegel in einer komplexen Wechselwirkung; dies zu klären, was wir meinen, wenn wir begrifflich

reden, ist, wie Hegel sagt, „mühsam“. Meinen und Gemeintes: wie hängen sie miteinander zusammen? Dies als eine Frage der Sprachphilosophie.

Wie aber hängt das, was Musik darstellt, mit dem zusammen, was Musik „meint“? Dies nun wiederum gehört in den Bereich einer „Philosophie des Unsagbaren“ und zwar in einer Weise, die Ingeborg Bachmann in ihrem Text im Rahmen einer ganzen von ihr entwickelten Philosophie des Unsagbaren angedeutet hat. Sie sagt zum Schluss ihres Textes, den ich Ihnen eben vorlas: „Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht? Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?“ Es geht also, und damit sind wir in der Philosophie von Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“, um Musik als Repräsentation von „Wesen“.

Musik ist eine Sprache sui generis; eine Sprache, die etwas erzählen kann, das durch nichts anderes so erzählbar ist, auf keine andere Weise ebenso erzählt werden kann, gemeint werden kann, ausgesagt werden kann. In diesem Sinne sagt die Musik etwas "Unsagbares", wie Ingeborg Bachmann dies in verschiedenen Werken darstellt und als philosophische Dichterin, regelrecht als Expertin, hervorragend beschrieben hat.

Wie steht es nun um Unsagbares im Hinblick auf unsere Gefühle? Sind die Gefühle auch unsagbar, und wenn ja, in welcher Hinsicht? Um dies zu verstehen, müssen wir bedenken, dass wir unsere gesprochene Sprache missverstehen, wenn wir sie für rein "diskursiv" halten, so, wie wenn sie durch eine Computerstimme auch gesprochen werden könnte, sie rein rational im Sinne reiner Übertragung (Sendung) von Gedanken-Inhalten wirksam wäre. Sprache ist im Gegensatz hierzu in sich multimodal, besteht aus Kognitionen, Gefühlen, atmosphärischen Anteilen und Vielstimmigkeiten, dies im Sinne der Verbindung von Textanteilen der Oberfläche, darunter liegenden Untertexten (sog. „Subtexten“) und regelrechten Schwebungen, die zutiefst ins Musikalische gehen. Sprache hat Rhythmus, geht damit auch ins Tänzerische und in die Körper-Sprache; und damit springt die Sprache über in andere Bereiche unseres Seins, die scheinbar ganz abgetrennt sind. So sagt Franz Kafka, an

einer Stelle, an der es um das Unsagbare geht, er wolle von etwas sinngemäß erzählen, das in den Knochen habe und das nur in diesen Knochen erlebt werden könne.

Vor einigen Monaten war ich in Wien und geriet mehr oder weniger zufällig in den Stephansdom. Dort übte jemand auf der so klangvoll wie zieseliert feinen und doch zugleich mit so tief klingendem Bass die riesigen Räume durchflutenden großen Orgel des Doms das Stück von Johann Sebastian Bach, das in meiner Jugend mich so sehr bewegt hatte: Präludium und Fuge in Es Dur. Welches Erlebnis: dies nach über 50 Jahren zufällig noch einmal zu hören, ganz anders zu hören. Damals hatte mein Klavierlehrer das Stück auf einer kleinen Orgel in einer Kölner Kirche großartig vorgetragen. Nun in der Wiederbegegnung spürte ich: ich bin jetzt glücklich: ein ganzes, nicht immer leichtes Leben liegt zwischen diesen beiden Momenten.

Was bedeutet dies? Wieso ein kann eine pure Tonfolge, in bestimmter Weise gespielt und im Raume verteilt, ein solches starkes Gefühl hervorrufen? Es ist im Grunde ja gar nichts Äußeres, was da passiert. Es ist die Innerlichkeit, die erweckt wird und die in Resonanz gerät. Es ist auch nicht einfach Ästhetik, was hier wirksam wird. Arthur Schopenhauer sagt dazu in seinem Hauptwerk von 1819 „Die Welt als Wille und Vorstellung“, dass die Musik nicht mit den anderen Künsten vergleichbar ist, da Musik eine eigene Sprache beinhaltet, die nichts Äußeres abbildet (wie Malerei, Skulptur und zum Teil die Dichtung): Musik lässt etwas anklingen und es auftönen, was Schopenhauer als ein "Wesen" beschreibt, dies mit den folgenden Worten: "Die Erkenntnis der ((platonischen Ideen)) durch Darstellung einzelner Dinge anzuregen ... ist der Zweck aller anderen Künste ... dagegen ist die Musik ... von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt gar nicht wäre, doch bestehen: was von den anderen Künsten sich nicht sagen lässt. ... Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Urgrundes unserer Wirklichkeit selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger

und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber redet vom Wesen.“

Vorletzte Woche war ich in Luzern in dem Abschlusskonzert, dirigiert von Claudio Abbado. Am Schluss seines Festivalbeitrages die 9. Symphonie von Anton Bruckner, geschrieben „Zum höchsten Lob des Lieben Gottes“. Musik als eine Ausdruckssprache, die alle Vernunft, alle Maßstäbe unseres Geistes übersteigt. Die allerdings nur mündlich überlieferte Widmung Bruckners lautet: „Dem lieben Gott gewidmet, wenn er sie nehmen mag.“

Für mich ist es eine Wiederbegegnung in ähnlicher Weise wie im Wiener Dom meiner Bruckner-Erlebnisse in der Pubertät. Es geht mir hier um eine zentrale philosophische Botschaft, die ich in den letzten 15 Jahren zu entwickeln versucht habe: ich nenne sie „die Musikalisierung des Lebens“, bzw. genauer die „Re-Musikalisierung des Lebens“, wenn man so will die Aufhebung der Seelen- und Gottesferne unseres Daseins.

Ich möchte dies gar nicht ironisch verstanden wissen, ich meine es im Sinne des Volksliedes „Himmel und Erde, die mögen vergeh´n, aber die Musici bleiben besteh´n.“

Was hat es mit dieser Musikalisierung des Lebens auf sich?

Für Vieles in unserem Leben fehlen uns die Worte. Dafür gibt es so manche Gründe: es sind dies seelische Ursachen, Erschütterungen, Entsetzen, ein psychischer Ausnahmestand. Es sind innere Prozesse, die uns vielleicht verstummen lassen. Es kann dazu kommen, dass wir etwas als „unbeschreiblich“ erleben. Die Worte, die in uns versagen, die uns fehlen, stehen dann offenbar neben dem Erlebten; es wird eine Diskrepanz sichtbar zwischen dem Erleben und dessen Beschreiben in Sprache. Diese Diskrepanz kann aber auch grundsätzliche Ursachen haben: glaubt man Jean-Paul Sartre in seinem enormen Werk „Der Idiot der Familie“, einem vielbändigen und multidimensionalen Werk über den Dichter

Flaubert, dann hat Flaubert als Kind sich geweigert zu sprechen, er hat die Sprache verweigert, er wurde der „Idiot der Familie“, weil er den Wörtern misstraute; er hatte den Verdacht, dass das Sprechen etwas anderes ist als die Sache selbst, die im Sprechen beschrieben, gemeint, angedeutet, bedeutet werden soll. Wahrscheinlich hat er der Musik nicht misstraut.

Thomas Mann hat in seiner Erzählung „Das Eisenbahnglück“ diese Position umgekehrt; er zeigt, dass man sein primäres Erleben einer Katastrophe so umformulieren“, so „umerleben“ kann, dass das Erleben in der Erzählung über dieses Erleben aufgeht. Das primäre Erleben wird verdrängt zu Gunsten des Berichts, der sich darüber anfertigen lässt. So verwandeln sich auch viele Touristen in Reporter, deren Erleben darin besteht, etwas „festzuhalten“, es (quasi „japanisch“) zu fotografieren. Man hat das zu Erlebende in Kategorien gepackt und kann es, wie Goethe sagt, „schwarz auf weiß nach Hause tragen.“ Ich selber fotografiere gerne, und doch nehme ich auf Reisen fast nie eine Kamera mit, weil die Gefahr, ein Berichtstatter meiner selber zu werden, mir viel zu groß erscheint.

Insofern ist das Thema „Sprache und Bewusstsein“ ein zentrales Anliegen jeder Selbstverständigung des Menschen im Hinblick auf seine Erlebenswelt. Sind wir das, was wir sind, im Hinblick auf unsere Sprache? Das Thema „Musikalisierung des Lebens“ versucht nun, diese Frage dahingehend zu beantworten, dass eine gewisse Sprach- und Begriffs-Skepsis deutlich wird. Musikalisierung des Lebens handelt – als psychopädisches, als kulturelles Projekt – von der Frage, was es mit dem Unsagbaren, dem Unnennbaren, dem Unaussprechlichen, dem Unübersetzbaren, Einzigem auf sich hat. Gibt es etwas in uns, das wir ansprechen aber nicht aussprechen können? Und wenn es das gibt, worum handelt es sich? Und wie sollen wir damit umgehen?

Meine These ist nun hier diejenige, dass dieses Unsagbare sich im Phänomen der Musikalisierung manifestiert. Musikalisierung ist hierbei so zu verstehen, dass der

gemeinte Vorgang in uns keineswegs durch das Medium der Musik sich manifestieren muss; es kann sich auch um Stille handeln, Berührung, ein Bild, einen Geruch, ja einen Gedanken, ein Gefühl. Nur eines sollte dieses Phänomen auszeichnen: es sollte keine Beliebigkeit, nichts Unauthentisches enthalten, nichts darstellen, das mit dem Leben nichts zu tun hat.

In der Tiefenpsychologie C. G. Jungs sind es die Urbilder, die archetypischen Bilder als Wesenheiten in uns, für die die Bezeichnung der Musikalisierungsfähigkeit am besten zutrifft. Das Archetypische ist das uns Musikalisierende: so könnte man formulieren. Die archetypischen Bilder erscheinen uns am intensivsten im Traum, in Phantasien, Wachträumen und Imaginationen, letztlich auch beim Musizieren und beim Hören von Musik.

2.0 Musikalisierung des Lebens und Eroberung von Gegenwart in der Improvisation

Motto: „Plötzlich ging es mir auf, dass vielleicht eben das es war, was Johnny mir zu verstehen geben wollte, als er die Wolldecke wegstieß und sich mir nackt wie ein Wurm zeigte, Johnny ohne Saxo, Johnny ohne Geld und ohne Kleider, von etwas besessen, das sein armer Verstand nicht zu begreifen vermag, doch das seine Musik durchweht, seine Haut streichelt und ihn vielleicht für einen unvorhersehbaren Sprung vorbereitet, den wir nie verstehen werden.“

Aus: „Der Verfolger“ von Julio Cortázar (1958)

2.1 Einleitung

Der „Verfolger“, von dem hier die Rede ist, ist der von Julio Cortázar dargestellte Saxofonist Johnny Carter, gemeint ist Charlie Parker: was ist es, was dieser Verfolger verfolgt? Welches innere Gesetz steht hinter diesem Leben, dieser Dynamik, diesem Abgrund? Wir hören von einer Besessenheit, die der Verstand nicht zu begreifen vermag, wir hören von einer Musik, die die Haut streichelt und den Künstler auf einen

„unvorhersehbaren Sprung“ vorbereitet von dem gesagt wird, dass wir „ihn nie verstehen werden“.

Wovon ist hier die Rede? Es geht um eine Philosophie der Spontaneität, die Bewältigung von Zeit, ihre Verwandlung in Gegenwart, um Synthesis und Synaisthesis, aber letztlich um das Wesen des Musikalischen in uns.

Was ist hierzu der Ausgangspunkt? Wir leben im Zeitalter des Funktionalismus; dies bedeutet: Menschen werden nicht in erster Linie als sie selbst, als ihr Selbstsein, als Wesenheiten genommen, sondern sie sind Funktionsträger: alles ist was es ist, durch die optimale Ausfüllung einer Funktion. Das Seiende erschöpft sich in dieser Funktionalität. Darüber hinaus mag es etwas geben; aber es ist irrelevant. Allerdings: wir haben die Intuition als Menschen, dass unser Selbstsein, der „Sinn“ unseres Daseins, nicht in dieser Funktionalität aufgeht. Es muss etwas darüber hinaus geben, was es heißt, ein Mensch zu sein. Dieses „Surplus“, worin besteht es? Ich habe früher in einigen Aufsätzen zur Philosophie der Kunst hierzu einen Vorschlag gemacht, der den Arbeitstitel enthielt „Die Musikalisierung des Lebens“. Was ist unter der Musikalisierung des Lebens zu verstehen? Die Frage, was ist das Musikalische in uns, wird nicht dahingehend beantwortet, es gehe darum, dauernd Musik zu machen, dies zu sollen, zu wollen oder zu müssen; oder dass wir etwa permanent singend, summend, pfeifend und tanzend durch die Welt hüpfen wollten. Es kann nämlich jemand hoch musikalisiert sein, ohne selber Musik zu machen, ja ohne Musik in besonderer Weise verstehen zu können: es geht vielmehr um etwas anderes, tieferes.

Um dies deutlich zu machen, möchte ich die Frage stellen: „Was sind musikalische Gedanken?“ Musikalische Gedanken beruhen auf einem „Fühldenken“ oder auch „Denkfühlen“ in uns als einer fundamentalen Grundlage von Kognition. Musikalische Gedanken als „Fühlgedanken“ haben keinen konkreten intentionalen Gegenstand, den sie beschreiben, wie ein Aussagesatz einen „intentionalen Gehalt“ hat, den er im Sinne von Edmund Husserl ausdrückt; d.h. musikalische Gedanken haben als intentionalen Gegenstand eben gerade dieses ausgedrückte gefühlshafte In-der-Welt-Sein.

Musikalische Gedanken sind in diesem Sinne „sprachlich“, in einer Urtümlichkeit, die auch die gesprochene diskursive Sprache haben kann. Das ist eine Entdeckung, die z.B. auch der Komponist Leos Janacek gemacht hat und beispielsweise in seiner Oper „Aus einem Totenhaus“, bei der das Libretto auf Texten von Dostojewskij beruht, verwendet hat. Janacek möchte in dieser Oper seine Entdeckung real erfahrbar machen, dass Sprache bereits als solche musikalisch ist; und auch vom anthropologischen Standpunkt aus erscheint es wahrscheinlich, dass Musik und Sprache aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgehen, einer Art tänzerisch-rhythmischer nicht abstrakter Ausdrucksgeste.

Ein solcher musikalischer Gedanke ist aber mit dem Inhalt eines Traumes, einem Traumgedanken in mancherlei Hinsicht eng verwandt und steht zu der begrifflich rationalen Kognition der „*idea clara et distincta*“ im Sinne von Descartes in einem entscheidenden Gegensatz. Man könnte in diesem Zusammenhang formulieren: das seelische Denken, das uns selbst mehr ausmacht als das logische Denken in Begriffen, ist komplex, widersprüchlich wie die Träume, es ist eher am „Fühldenken“ und „Denkfühlen“ orientiert und hat keinen klar definierten Gegenstand wie etwa der Satz „Die Ampel steht auf grün“. Wie steht es aber nun mit unserem konkreten Leben? Unser Leben ist oft stärker im Fühldenken verortet als im reinen kognitiven begriffsorientierten Denken. Was kann man da tun? Hier spielt einmal die Seelensprache des Traumes eine große Rolle, weil der Traum dem psychischen Prozess näher ist, und der Traum als solcher kreativ ist. Die Seele ist eine Summe schöpferischer, wirklichkeitsschaffender Prozesse in uns; und die musikalische Sprache ist in diesem Sinne der Traumsprache in einigen Punkten eng verwandt, ist dieser ähnlich, denn sie ist ebenfalls gefühlsbetont, macht keine abstrakt definierten Aussagen, ist vieldeutig, kreativ, wandlungsfähig und wirklichkeitsverändernd. Insofern, so könnte man resümieren, lohnt es sich vom Standpunkt des Psychischen aus, das Projekt der „Musikalisierung des Lebens“ in ähnlicher Weise ernst zu nehmen,

wie das riesige Projekt, das Freud im Jahre 1900 mit seinem Buch „Die Traumdeutung“ ausgelöst hat.

2.2 Zeitphilosophische Aspekte des Themas: Zeitphilosophie und das musikalische „Jetzt“

Musikologische Fragen haben viel mit der Philosophie der Zeit zu tun, d.h. mit grundsätzlichen Fragen nach Zeitlichkeit, der Innerlichkeit von Zeiterleben, dem in der Zeit Sein schlechthin. Es gibt den Nachhall und die Erwartung, es gibt die musikalische Vergangenheit und es gibt das Zukünftige, das auf uns zukommt, und es gibt – hoffentlich – die Gegenwart, es gibt das „Jetzt“. Dies ist ein Kontext gerade auch im Hinblick auf die Improvisation. Es gibt in Edmund Husserls Zeitphilosophie die Regelmäßigkeiten des Vergangenen, die damit verbundene „Retention“, das was in uns zurückbleibt, wenn die Zeit vergeht; und es gibt die „Protension“: die Erwartung, das auf das hin wir uns, erwartend, wenden. Und es gibt schließlich die Gegenwart, das Gegenwärtige: Die Präsenz und vielleicht auch die Hyperpräsenz. In diesem Kontext ist zu erinnern an Henri Bergsons Gedanken (dargestellt in seinem Werk „Materie und Gedächtnis“): „Die Vergangenheit ist nicht vergangen“, eine These, die den großen zeitphilosophischen Dichter und Romancier Marcel Proust auf seiner „Suche nach der verlorenen Zeit“ zu einer Potenzierung des Vergangenheitserlebnisses in der Gegenwart führte (das „Madeleine“-Erlebnis). In diesem Sinne könnte man die Frage stellen: inwieweit zielt diese Suche Prousts eigentlich gar nicht auf Vergangenes sondern auf Präsenz (auf Anreicherung und Potenzierung des Momentes, des Kairos, des Gegenwartserlebnisses in der z.B. „Madeleine“-Erinnerung)?

Worin liegt aber nun in unserer Gegenwartskultur, in diesen zeitlichen Abfolgen, ein Problem? Es ist dies die Frage nach der Eroberung von Gegenwärtigkeit, die Frage nach der Eroberung von so etwas wie „Realität“. Viele Menschen leben in Wirklichkeit in ihren Konzepten einerseits über Vergangenes und andererseits über ein mögliches konzeptualisiertes Zukünftiges mehr als in der Präsenz des wirklich Gegenwärtigen.

Psychologen nennen dies ein Konzept der „Achtsamkeit“. Deshalb gibt es so viele Schablonen, so viele Schemata, so viele Ikonen, so viele Abstrakta. Die Gegenwärtigkeit des Gegebenen wird zur Herausforderung, zum „Unzulänglichen“, wie Goethe in Faust II sagt, zum Herausforderungspunkt, zum Problem. Was kann man da tun? Wenn es um die Frage der Gegenwärtigkeit von Gegenwart geht, so ist dies im Sinne der Theorie der subjektiven Zeit nach Auffassung des Medizinpsychologen Ernst Pöppel so darzustellen, dass etwa die Strophe eines Gedichtes oder eine Figur eines musikalischen Bogens neuropsychologisch einem Gegenwartsmoment entspricht. Etwa eine Zeile in dem Gedicht:

„Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
dass ich so traurig bin.
Ein Märchen aus uralten Zeiten,
das kommt mir nicht aus dem Sinn ...“
(Heinrich Heine)

Der große Zeitphilosoph der Gegenwart Prof. Michael Theunissen aus Berlin sagt in seinem Buch „Negative Theologie der Zeit“ zum Phänomen von „gelingender Gegenwart“:

„Wir kennen alle ein elementares Verhalten, das die Realität einer Freiheit von der Zeit zu bezeugen scheint: das Verweilen. Verweilend gehen wir gleichsam nicht mit der Zeit mit. Wir befreien uns von ihr, indem wir aus ihrem Fluß heraustreten. Oder täuschen wir und auch da? „Nicht mitgehen mit der Zeit“ - das ist eine Metapher, und Metaphern erregen wiederum den Verdacht, keinen Realitätsgehalt zu besitzen.“ Gleichwohl beschreibt Theunissen dann den Zeitraum des Verweilens vor einem Gemälde, in einer Galerie als Überstieg über die Kontinuität der Zeit, als Ausbruch, als Moment des „Jetzt“, im Jenseits der Zeitlichkeit.

Dieses Verweilen: wie ist gelingendes Verweilen möglich – in der Musik? Sie spüren, wir nähern uns hier dem Kernpunkt des Musikalischen im Hinblick auf seelisches Dasein, auf Dasein schlechthin.

2.3 Improvisation als Eroberung von „Gegenwart“

Zum Wesen des Musikalischen im „Jetzt“ gehört Improvisation als Kreativität, als schöpferische Kraft, aus dem Moment heraus; was ist mit diesem Moment? Er enthält etwas Unvorhersehbares, etwas Plötzliches, etwas Undeterminiertes, etwas in diesem Sinne „Freies“; er ist zusammengewürfelt aus künstlerischen Elementen des Kontrolliertseins (eben aus dem Vergangenen, Regelhaften) und des in das Zukünftige Projiziertseins; und schließlich ein drittes Element, das aus dem „Jetzt“ entspringt, das wir nicht ganz unter Kontrolle haben: es ist das gefühlshafte Unbewusste, das Tiefenstrukturhafte, das Ungesagte und vielleicht Unsagbare, um hier an das Konzept von Ingeborg Bachmann zu erinnern. Denken Sie an das Eingangszitat über Charlie Parker, in dem es heißt, es gibt ein Etwas, von dem man besessen sein kann, das der arme Verstand nicht zu begreifen vermag, das aber „doch ... seine Musik durchweht, seine Haut streichelt und ihn vielleicht für einen unvorhersehbaren Sprung vorbereitet, den wir nie verstehen werden.“ Sie sehen, hiervon handelt Cortázar's Text. Dies zu erreichen, das ist das Projekt des Verfolgers. „‘...könnte ich doch nur leben wie in diesen Augenblicken, oder wenn ich spiele und die Zeit sich auch ändert. Wenn du bedenkst, was sich in anderthalb Minuten alles abspielen kann [...] Da könnte einer, nicht nur ich, auch die da und du und alle Jungs, Hunderte von Jahren leben, ja, wenn wir einen Weg finden, könnten wir tausendmal länger leben, als wir wegen der Uhren leben, dieser Manie der Minuten und des Übermorgens...’ ... während Johnny mir erzählt, denn dann spüre ich, daß da etwas ist, das langsam nachgibt, als wolle ein Licht angezündet werden, oder besser, als müsse man etwas spalten, es von oben bis unten spalten wie einen Stamm, in den man einen Keil treibt, auf den man bis zuletzt einhämmert.“

Das, worum es hier geht, ist etwas ganz, ganz Großes, ein Moment des Mutes zum sich fallen lassen, ein Moment der Freiheit zum, wie Sören Kierkegaard sagt, „Sprung“: „Man kann die Angst mit einem Schwindel vergleichen. Wer in eine gähnende Tiefe hinunterschauen muß, dem wird schwindlig. Doch was ist die Ursache dafür? Es ist in gleicher Weise sein Auge wie der Abgrund - denn was wäre, wenn er nicht hinuntergestarrt hätte? ... Zwischen diesen beiden Augenblicken liegt der Sprung, den keine Wissenschaft erklärt hat noch erklären kann.“

Der Mensch springt hier quasi in sich selbst hinein, in seine eigene Freiheit, indem er, wie Heidegger sagt, „sich wagt“. Dieses Wagnis ist bei Sören Kierkegaard der eben beschriebene „Angst-Sprung“.

Dieses Wagnis beschreibt Cortázar in seinem Text „Der Verfolger“ über Charlie Parker mit folgenden Sätzen: „Sein Gesicht war ganz grau, weißt du, und von Zeit zu Zeit befahl ihm eine Art Schüttelfrost; ich sah ihn schon auf dem Boden liegen. Doch da stößt er plötzlich einen Schrei aus, sieht uns einen nach dem anderen sehr langsam an und fragt uns, worauf wir eigentlich noch warteten, um mit *Amorous* zu beginnen Du weißt, dieses Thema von Alamo. Nun, Delaunay gibt dem Techniker ein Zeichen, wir setzen so gut wir können ein, und Johnny stellt sich breitbeinig hin, steht da wie auf einem schwankenden Boot und beginnt zu spielen, wie ich das, ich schwöre dir, noch nie gehört habe. Und das drei Minuten lang, bis er plötzlich einen Ton hervorstößt, der selbst die Harmonie des Himmels hätte zerstören können, sich in einer Ecke verkriecht und es uns überläßt, das Stück so gut wir können zu Ende zu spielen. Doch das Schönste kommt noch, nämlich als wir zu spielen aufhörten, war das erste, was Johnny sagte, daß alles ganz miserabel gewesen sei und daß diese Aufnahme nicht zähle. Natürlich hörten weder Delaunay noch wir auf ihn, denn trotz der Mängel war das Solo Johnnys tausendmal mehr wert als das, was du jeden Tag hörst. Es war etwas anderes, ich kann es dir nicht erklären ... Du wirst es schon noch hören.“ Lassen sie

uns nun die entscheidende Improvisation von Charlie Parker hören, hier repräsentiert durch eine Aufnahme von 1954 aus New York.

Diese großartige seltene Aufnahme mag hier als Repräsentation gelten für die Transzendierung von Zeit in der eroberten Gegenwart im Sinne einer Kreativität des Künstlerischen im Augenblick, die Goethe beschreibt, wenn er davon spricht: „Die Uhr steht still, die Zeiger fallen, dann ist für mich die Zeit vorbei“. Und die Kreativität, die Goethe hierfür als ausschlaggebend beschrieben hat, hat er in einem kleinen Text in folgender Weise charakterisiert: „Zur Anschauung gesellt sich die Einbildungskraft, diese ist zuerst nachbildend, die Gegenstände nur wiederholend. Sodann ist sie productiv, indem sie das Angefaßte belebt, entwickelt, erweitert, verwandelt.“; eine sehr einleuchtende Beschreibung des Phänomens der Improvisation! Noch einmal Cortázar's Parker-Buch: „Doch von all dem habe ich schon in meinem Buch gesprochen, habe gezeigt, wie der Verzicht auf sofortige Befriedigung Johnny dazu brachte, eine Sprache zu schaffen, die er und andere Musiker heute bis an ihre äußersten Grenzen treiben. Dieser Jazz verschmäht jede billige Erotik, jeden Wagnerianismus, um es so zu sagen, und stellt sich in einen scheinbar leeren Raum, wo die Musik in absoluter Freiheit bleibt, so wie die Malerei, die der Darstellung sich verweigert, in Freiheit bleibt, um nichts weiter zu sein als Malerei. Aber dann, über seine Musik gebietend, die keine Orgasmen noch Sehnsüchte fördert, eine Musik, die ich metaphysisch nennen möchte, schient Johnny auf die zu bauen, um sich selbst zu erforschen, um die Wirklichkeit, die sich ihm ständig entzieht, zu packen zu kriegen. Ich sehe darin das große Paradox seines Stils, seine herausfordernde Wirkung. Unfähig, ihn zu befriedigen, bedeutet die Musik einen ständigen Anreiz, ein endloses Konstruieren, und die Freude daran besteht nicht im Vollenden, sondern im fortgesetzten Forschen, um Gebrauch von Fähigkeiten, die das momentan Menschliche hinter sich lassen, ohne der Menschlichkeit zu entraten. Und wenn Johnny wie heute abend im ständigen Erschaffen seiner Musik aufgeht, weiß ich, daß er vor nichts ausweicht.“

Im Sinne dieser Momente des Überstiegs könnte man sagen, der gegenwärtige Funktionalismus lässt „Realität“ regelrecht verschwinden, wie dies in dem Filmwerk der Gebrüder Wachowski „Matrix“ dargestellt ist. Es geht um ein Leben in Konzepten, in Wirklichkeitsfiktionen und, damit korreliert, so etwas wie „Musikalitätsverlust“. Ein Paradigma hierfür wurde unter meiner Mitwirkung von der Hannoverschen Oper als „Zeitoper“ dargestellt, wobei das neurologische Phänomen der „sensorischen Musikagnosie“ zum Thema gemacht wurde und versucht wurde zu zeigen, in welcher Weise dies auf einer höheren Ebene transzendiert werden kann. Man könnte dies so formulieren: es kommt nach der Entmusikalisierung des Lebens wieder zu einer Re-Musikalisierung oder sollte es kommen! Sie spüren: hier geht es um einen besonderen Wirklichkeitsbegriff, der nicht in dem konstruktivistischen Wirklichkeitsbegriff von Heinz von Förster aufgeht: „Wirklich ist was wirkt“, sondern der eine andere Tiefendimension von Wirklichkeit aufweist, wie dieser in den Frankfurter Poetikvorlesungen von Ingeborg Bachmann dargelegt wurde („Nennen wir es (das Poetische) vorerst Realität“).

3.0 Fazit

Wahrhaftige, seelennahe lebendige Gefühle springen förmlich aus der Wirklichkeit des Unsagbaren heraus in uns hinein, bzw. sind schon latent in uns und werden wirksam. Sie werden in der Improvisation, im nicht Vorgefertigten, dem aus dem Moment Geborenen, plötzlich manifest, wirksam, deutlich und überstrahlen unser Leben. Dies hat insofern auch mit der „Eroberung von Gegenwart“ zu tun, als mit dem Überstieg über die Mechanik von Zeit, mit dem Erschaffen des eigenen gedehnten Momentes, so wie wir das in der Musik erleben, es um die „wirkliche Wirklichkeit“ geht, mit der wir in Resonanz, in Harmonie in eine Einheit gelangen können.