

Normalität und Extravaganz: Musik für Bildungsbürger

Christiane Tewinkel

Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?
Eine musikalische Betriebsanleitung, Köln 2004

Musik braucht einengende Vorschriften

Christiane Tewinkel schreibt eine Art Ratgeber für den Zugang zur Sphäre des bildungsbürgerlichen Konzertbetriebs. Sie stellt sich einen Leser vor, der diesbezüglich so seine Schwierigkeiten hat, im Konzert bisweilen einschläft oder nicht recht weiß, was er von den einschlägigen Angeboten halten soll und wie er sich in der Kulturszene benehmen soll. Ihre Hilfestellung reicht von Tipps, wann man klatschen soll (wenn die andern klatschen) bis zu Erläuterungen, worum es beim gehobenen Konzertbetrieb geht.

Wer denkt, ein Konzert der höheren Klasse würde um des Musikgenusses willen veranstaltet, ist nach Tewinkels Auffassung naiv. Musik hören oder machen, einfach nur, weil es Spaß macht, das ist vom bildungsbürgerlichen Standpunkt aus betrachtet schrecklich banal. Tewinkel zitiert in dieser Hinsicht die genussfeindlichen Ausfälle von Altmeister Adorno, der bei Leuten, die gerne im Chor singen, *"Innigkeit aus zweiter Hand, angedrehte Hochgefühle"* und überhaupt *"falsches Bewusstsein"* am Werk sieht und meint, *"daß der gönnerhafte Zuspruch, man dürfe doch den Leuten nicht nehmen, woran sie ihre Freude haben, nicht zu verantworten ist."* (S. 144). Tewinkel bedauert, *"daß das Chorsingen gerade heute aus den von Adorno traurig bezeugten Gründen geschätzt wird."* (S. 145)

So sehr das bildungsbürgerliche Interesse an Musik über den Hörgenuss erhaben ist, so sehr tut Tewinkel andererseits so, als ginge es beim gebildeten Hören nur darum, seine Aufmerksamkeit auf die Feinheiten musikalischer Genüsse zu lenken und seinen Geschmack entsprechend zu entwickeln. So jedenfalls kündigt sie dem Leser ihre Erläuterung der Sonatenform an:

"Die Polizei kommt auf keinen Fall, wenn Sie so zuhören, wie Sie möchten ... Sollten Sie jedoch eines Tages auf einmal die Freuden einer ganz besonderen Sorte des Zuhörens schmecken wollen, so sei Ihnen hier ein wenig Material dafür an die Hand gegeben." (S. 87).

In Wirklichkeit gibt Tewinkel in diesem Zusammenhang keinerlei Auskünfte darüber, worin die Schönheit im kompositorischen Aufbau des klassischen Sonatenhauptsatzes besteht. Die Sonatenform erläutert sie in Anlehnung an A. B. Marx ohne irgendeine Ahnung davon, dass es sich um eine ästhetische Form

handelt. Schon das *Thema* wird nicht als ästhetische Kategorie vorgestellt, als Kristallisationsform der melodischen Übereinstimmung, sondern als *"eindrücklicher Einfall"* (S. 92), also so abstrakt, dass es sich von nichts mehr unterscheidet, was sonst in Musik oder anderen Geistesprodukten vorkommen kann. Schließlich verrät Tewinkel ein sonderbares Geheimnis:

"Das schlichte Geheimnis der Sonatenhauptsatzform lautet: Musik ist Form ... Musik ist also Form, und es bleibt höchstens die Frage, welche es denn diesmal sein darf. Da gibt es allerdings so viele Möglichkeiten, daß man sich zuerst zurücklehnen sollte und fragen: Wozu überhaupt Form?" (S. 87 f.)

Als Geheimnis der Sonate wird eine Bestimmung präsentiert, die dann aber gar nicht der Sonate zukommen soll, sondern der Musik überhaupt. Dabei wird aus der logischen Banalität, dass eine Sache in verschiedenen Formen vorkommen kann – was übrigens auch für Staaten, Energie, Wolken usw. gilt –, eine Eigentümlichkeit der Musik: das was Musik überhaupt ausmachen soll. Diese Bestimmung abstrahiert nicht einfach von den *besonderen* (stilistischen) Formen der Musik, so dass man zu deren *allgemeinen* Formbestimmungen wie Harmonie, Rhythmus und Melodie vordringt, sondern sie abstrahiert sehr gründlich von allem, was die Musik wirklich kennzeichnet. Auf dieser Basis attestiert Tewinkel der Form ein geheimnisvolles Wozu. In der näheren Erläuterung stellt sie das Zufallsprinzip als dasjenige vor, woraus die 'Form' einen Ausweg bietet. Die Komponisten *brauchen* die 'Form':

"Sie suchen sich also ein Korsett, in das sie ihre Melodien und Harmonien, Klänge und Ideen hineinstecken können. Das Korsett soll garantieren, daß es einen bestimmten Zusammenhang zwischen den vielen Tönen gibt, die ein Stück ausmachen." (S. 89)

Für den (ästhetisch) *bestimmten* Zusammenhang der Töne, wie er sich in Klangformen wie Konsonanz, Tonalität, Takt usw. niederschlägt, interessiert sich Tewinkel ebenso wenig wie für die Ästhetik einer Komposition. Sie benutzt das Wörtchen 'bestimmt' in der umgangssprachlichen Bedeutung von 'unbestimmt', meint also: Hauptsache, es gibt ein 'Korsett', das die Töne in *irgendeinen* Zusammenhang zwingt. Tewinkel kokettiert geradezu mit ihrem theoretischen Desinteresse:

"Musik ist fast nur Verhältnismäßigkeit. Man muss das nicht genau benennen können, aber es hilft." (S. 128)

Die Form als Korsett soll den Komponisten bei dem sehr abstrakten Problem helfen, zwischen zwei Extremen die goldene Mitte zu finden: Die Komposition soll weder immer dasselbe bieten (= langweilig) noch immerzu Neues (= konfus), sondern halb langweilig und halb konfus sein. Probleme dieser Art lassen sich laut Tewinkel nur durch ein System von Vorschriften lösen.

"Die Form als ein sprechendes Etwas, das Dinge sagt wie »Jetzt machst du dies mit deinem Einfall, dann das und daraufhin jenes« hilft bei der Lösung solcher Probleme" (S. 89)

Die unterschiedlichen Formen, in denen Musik gemacht werden kann, sind für Tewinkel gleichbedeutend mit unterschiedlichen Vorschriften. Um eine Balance zwischen Langeweile und Konfusion zu erreichen, ist ein "Etwas" erforderlich, an dem man sich festhalten kann. Ein Komponist erwirbt sich im Umgang mit Musik demnach keinen Sinn für Schönheit, keine Musikalität, die seine Phantasie beflügelt, sondern einen Sinn für Vorschriften, denen man gehorchen kann. Jetzt ist die Ebene erreicht, von der aus verständlich wird, wie schwer es die heutigen Komponisten haben: Sie müssen sich immer wieder neue Regeln ausdenken, an die sie sich dann halten können. Auch in diese Probleme wird der Leser eingeführt.

Geheimnisse des Komponierens nach Vorschriften

Zunächst gibt Tewinkel eine historische Einführung. Sie berichtet von Schönberg, der die Musik und ihre harmonischen Gesetze ähnlich moralisch-abstrakt auffasste wie sie selbst, der also die Tonalität nicht als harmonische Beziehung ansah, sondern als *Regelsystem*:

"Die Komponisten hatten ... die Bandbreite der harmonischen Verwandtschaften dermaßen ausgeleiert, um sie schließlich sogar durch die Freiheit von allen Regeln der Tonalität zu ersetzen, daß Schönberg sich nun bemüßigt sah, endlich wieder ein starkes Gerüst in die Musik einzuführen, eine neue Ordnungsmethode, die der Struktur von Stücken auf ebenso basaler Ebene zugrunde liegen könnte wie vormals das Dur-Moll-System." (S. 211)

Die Einbildung von Komponisten, dass Musik eine Frage von Ordnung oder Willkür sei, so dass man für oder gegen Regeln sein oder auch ein neues "Gerüst" einführen könne, bestimmt auch das Denken Tewinkels. Ist unter dem Titel 'Regel' vom harmonischen Charakter der Tonalität erst einmal abstrahiert, so ist es völlig gleichgültig, welche Regel sich der Komponist ausgedacht hat, wenn er nur etwas hat, wonach er sich richtet. Selbst die Frage, ob man von den geheimnisvollen Regeln etwas hören kann, ist ziemlich nebensächlich, denn hier liegt ja die Aufgabe von Bildung und Belehrung, darüber Rechenschaft zu geben, was der Komponist sich alles gedacht hat.

"Arnold Schönbergs Vorbild hat Komponisten dazu ermuntert, eigene Systeme zu entwickeln, mit denen sie ihr Material zusammenbinden können. Wie viele andere Methoden, die Musik sinnvoll zu organisieren suchen, so ist auch die Zwölftonmethode nicht wahrnehmbar: So schnell und so genau kann niemand zuhören. Trotzdem ist sie da, und selbstverständlich schafft sie ein Korsett, das das musikalische Werk zusammenhält." (S. 213)

Moderne Komponisten müssen "komplizierte Vorarbeiten zur Materialfindung leisten", wovon Tewinkel drei Beispiele gibt: Mahnkopf, Winkler und Mundry. Der Erste betrachtet Musik als "Zeitkunst", zeichnet mit Buntstiften auf kariertem Papier Zeitabschnitte, auf die er Töne verteilt und kommt dann nach komplizierten Vorarbeiten zu einem Getröte, das sich anhört "wie das Verharren auf einem

einzigem Ton, der sich bald so, dann wieder anders färbt." Der Zweite rezitiert einen Text von Musil, nimmt das auf einen Tonträger auf, bearbeitet es elektronisch, leitet aus der Sprachmelodie Tonfolgen ab, so dass Tewinkel sehr über die ausgedehnten Vorarbeiten staunt, die nötig sein sollen, *"bloß um dann erst anzufangen"*. Die Dritte liest vier Bücher, aus denen sie Fragen herauszieht (*"Wie konstituiert sich Umgebung als eine, in der man das Gefühl hat, die eigene Erfahrung resoniert?"* usw.), aus denen sich eine Oper ergeben soll, deren Zeitabschnitte durch Primzahlen-Proportionen darstellbar sind, was so kompliziert ist, dass sie an zehn Sekunden Musik einen Tag lang arbeiten muss.

Die Komponisten, von denen Tewinkel berichtet, machen in der Tat Ernst mit der Suche nach einem *"Korsett, das das musikalische Werk zusammenhält"*. Sie abstrahieren so sehr von allem Musikalischen, dass sie ihre Arbeit als mühsamen Umgang mit einem 'Material' auffassen, mit dem sie ihre akustischen Kuriositäten zusammenbasteln. Tewinkel engagiert sich für die unmusikalischsten Komponisten und empfiehlt dem Leser, die Tatsache, dass ihm solche 'Musik' auf die Nerven geht, als Folge eines Vorurteils aufzufassen. Stattdessen soll man den Fleiß und die Mühsal der Komponisten bewundern, denen nichts ferner liegt, als sich mit musikalischen Einfällen zu vergnügen: *"Es ist kaum zu vermitteln, wieviel Arbeit in einer Komposition steckt, wie viele Klein- und Kleinstentscheidungen."* (S. 231)

Programmtexte mit Bedeutungsvollem zum "Verstehen" von Musik

Darauf, dass sie bei ihrer 'Arbeit' viele gewichtige 'Entscheidungen' treffen müssen, legen die Komponisten großen Wert, wie man Tewinkels Erzählungen entnehmen kann. Sie umgeben sich diesbezüglich mit einer Aura des Bedeutungsvollen und machen viel Wind darum, wie sie auf ihre Erfindungen kommen, sie aus ihrem Innersten herausholen, mit ihnen etwas ausdrücken, was in ihnen steckt usw. Da die tiefe Bedeutung, die sie so ihrer Komposition verleihen, kaum zu hören ist, bedarf es ausführlicher Kommentare, die dann in Programmheften abgedruckt werden. Tewinkel merkt, dass da viel geschwafelt wird, und zitiert so ein Beispiel, zu dem sie dann höflich auf Distanz geht:

"Solche Sätze erschließen sich nicht sofort. Davon hat man auch in den Tagen nach dem Konzert noch lange was." (S. 23)

Tewinkel steht aber selbst auf dem Standpunkt, dass es bei der Musik um etwas Höheres geht, wofür sich der Konzertbesucher interessieren soll. Das Höhere erkennt man geradezu an der Ungenießbarkeit der Musik, und gerade da sind Belehrungen des Publikums am nötigsten:

"Erläuterungen helfen, wenn es darum geht, Hörerfahrungen besser zu verstehen ... Oft kommt man durch Erläuterungen auch der Person des Komponisten, der Komponistin näher ... Die Sternstunde für Programmhefttexte freilich tritt ein, wenn Stücke Sie befremden oder sogar massiv langweilen. Dann können sie

Ihnen endlich als das erscheinen, was sie im Idealfall sein sollen: eine freundlich heruntergelassene Zugbrücke zwischen Ihnen und der Musik." (S. 23)

Ein bisschen Information über Weltanschauung oder Biographie des Komponisten ist also hilfreich, um vielleicht zu merken, dass Komponisten in ihrem Geltungsdrang und ihren versponnenen Ideologien *"Menschen sind wie Sie und ich"* (S. 218). Man kann so das womöglich etwas nervige Geklimper einordnen, und dann tut es auch nicht mehr so weh. Man hat dann einen 'Zugang' zur Komposition und kann sie 'verstehen'. Die Musik ist nur das Vordergründige, hinter dem das eigentlich Interessante steckt:

"Es ist aufschlußreich, über die Bedeutung von Musik außerhalb ihres unmittelbaren Klangcharakters nachzudenken, nach der Ideologie zu fragen, die hinter dem Komponieren, dem Hören und Umgehen mit Musik steht." (S. 243)

Tewinkel empfiehlt dem Hörer also, nicht so sehr auf den Klang der Musik zu achten und diesen erst recht nicht zum Kriterium seines Interesses oder Desinteresses an einer Komposition zu machen. Stattdessen fordert sie ein Nachdenken darüber, womit man das Gehörte alles in Verbindung bringen könnte, sowie ein Goutieren des eigenen Avantgardismus und des Dabeiseins im Kreise der Erlauchten. Sinntriefende Programmhefttexte sollen dafür ein Material bieten, und sie erscheinen ihr umso empfehlenswerter, je mehr ein 'Verstehen' von Musik in der Bedeutung von 'Verständnis aufbringen' angesagt ist.

Extravagante Präntention und normale Wichtigtuerei

Das Anhören von abstrusen Kompositionen ist eine Zumutung, bei der Programmhefte helfen sollen. Diese sind aber selbst wieder eine Zumutung, so dass sich Tewinkel mit der Frage auseinandersetzt, ob man die wirklich lesen muss. Es ist also überhaupt eine Frage, warum das ganze Bildungs-Getue so wichtig ist, und dies gesteht Tewinkel noch da ein, wo sie die fraglose Selbstverständlichkeit dieser Veranstaltung unterstellt:

"Bleiben Sie im ganzen auch ruhig, wenn es um die Bildungsfunktion des Konzerts geht. Jede Erläuterung eine Lehrstunde? Bitte sehr. Aber lassen Sie sich nicht ausgrenzen." (S. 24)

Tewinkel greift das *Stirnrunzeln* über andauernde Belehrungen schon im nächsten Satz so auf, als ob es ganz im Gegenteil als *Verlangen* nach Belehrung gemeint wäre. Auf solche frappierenden Übergänge versteht sich Tewinkel ganz besonders. Wie eine Politikerin stellt sie sich auf die Seite der Kritiker, gibt sich dabei ganz aufgeregt und dreht den Sinn der Kritik um in ein Insistieren auf Teilhabe an jener kulturellen Selbstinszenierung, die dem Leser zusteht und auf der er unbedingt bestehen soll.

Über die Attraktivität dieser Teilhabe ist sich Tewinkel völlig im Klaren, denn sie entscheidet darüber, wer zu wem aufschauen muss. *"Schließlich ist es unangenehm, ständig den Kopf zu verrenken, weil die der Musikszene zugehörigen*

Menschen auf so hohe Sockel gestellt werden." (S. 7) Tewinkel knüpft am Bedürfnis nach Überlegenheit an und versucht zunächst einmal, möglichen Interessenten am höheren Blödsinn die Schwellenangst zu nehmen. "Fühlen Sie sich nie mehr unterlegen, wenn Sie Erläuterungen nicht folgen können oder sie ermüdend finden." (S. 7)

Tewinkel weiß, weswegen man in ein Konzert geht, wie man sich auf eine solche gesellschaftliche Verpflichtung vorbereitet, wie es darauf ankommt, gesehen zu werden, wie man in der Pause und nach dem Konzert parliert, um es den konkurrierenden Angebern zu zeigen, und sie bietet für Anfänger auf dem Gebiet der gebildeten Selbstdarstellung eine Hilfestellung; nicht nur durch die Einblicke, die sie den Unbedarften in die Welt des Komponierens und des Konzertbetriebs gewährt, sondern auch durch ganz konkrete Tipps zum Angeben. So erzählt sie von einem Schulfreund, der sie damit beeindruckten wollte, dass er neben ihr im Konzert sitzend die ganze Zeit in der mitgebrachten Partitur blätterte. Tewinkel schreibt auch ein ganzes Kapitel mit der Überschrift *"Worüber spreche ich nach einem Konzert, ohne mich lächerlich zu machen?"* Sie gibt ganz einfach zu befolgende Ratschläge, wie man einen guten Eindruck machen kann:

"Sie könnten zum Beispiel darüber sprechen, wie das Ganze aussah. Hängen die Orchesterspieler in den Stühlen, oder spielen sie um ihr Leben? ... Das Konzert ist ein Zeichensystem, das gelesen werden will ... Wer das durchschaut, ist besser dran. Schämen Sie sich nie mehr wegen ihrer doch nur vorgeschützten Unkenntnis." (S. 46 f.)

Bei Tewinkel lernt man viel darüber, wie man sich anstellen muss, um als Durchblicker zu gelten, und wie man andere in einer Konversation ausstechen kann. Die Phrasen, mit denen die höheren Werte beschworen werden, um die es im Kulturbetrieb geht, dienen eben der Ausstaffierung der Individuen, die sich als etwas Besseres vorkommen und präsentieren wollen. Dass es im modernen Leben auf nichts so sehr ankommt wie aufs Angeben, auf die Inszenierung der eigenen Überlegenheit und Abgeklärtheit, dass in einer solchen Umwelt schon jedes Kind cool sein will, das ist die selbstverständliche Voraussetzung, von der Tewinkel ausgeht. Für die ganz normalen Wichtigtuer muss es doch wohl einsichtig sein, dass sie durch die Teilnahme an den Prozeduren einer bildungsbürgerlichen Selbstinszenierung auf einem höheren Sockel stehen und *"besser dran"* sind.

Be- und Entschuldigung des gelangweilten Zuhörers

Da der bildungsbürgerliche Konzertbetrieb mit seinem Geklimper und Getöse, dem verstehenden Hören und den unerlässlichen Belehrungen vielen zu langweilig ist, macht Tewinkel auch ein Phänomen zum Thema, über das der Bildungsbürger gewöhnlich schweigt, weil er nicht als Banause gelten will. Sie gibt Tipps, wie man mit der Langeweile umgehen kann.

"Nutzen Sie Perioden der Langeweile daher nicht nur für ein Nachdenken über die Zeit und ihr mähliches Vergehen, sondern auch, um zu ergründen, was man sich bei dieser oder jener Werkauswahl wohl wieder gedacht hat." (S. 13)

Der Tipp enthält auch einen Hinweis, dass der Hörer womöglich noch nicht genug über Hintergründiges nachgedacht haben könnte. Es folgt dann auch noch der Angriff auf das im 'Verstehen' noch ungeübte Ohr:

"Denn bei der Konzertlangeweile liegt das Übel auch im eigenen Ohr ... Aber ein bißchen sollten Sie sich schon bemühen. Es ist nicht schwer. Hören können Sie doch?" (S. 14)

Tewinkel verlangt ein angestregtes Hören, bei dem man sich bemühen muss, und wird dann dummdreist: Sie tut so, als wäre die verlangte Art des Hörens das Natürlichste von der Welt und als wäre ausgerechnet ein unbefangener und entspannter Hörer derjenige, der sich blöd anstellt.

Aber der Konzertbesucher trägt laut Tewinkel nicht die ganze Schuld an der Langeweile. Irgendwie gehört das schon auch zum Konzert dazu, und der Besucher muss sich klar machen, dass es anderen genau so geht wie ihm. Langeweile im Konzert ist das Normalste von der Welt. Da geht es dem Laien genauso wie dem Fachmann. Der gutwillige Leser soll auf keinen Fall denken, dass etwas mit ihm nicht stimmt. Aber Tewinkel meint damit keinesfalls, dass die ganze bildungsbürgerliche Veranstaltung, für die sie wirbt, zum Gähnen ist. Nicht die präntiösen Konzerte sind langweilig, sondern die Art, wie sie dargeboten und verkauft werden. Tewinkel nimmt jetzt geradezu die fernbleibenden Konzertbesucher in Schutz und kritisiert die steife, andächtige und weihevollere Atmosphäre im Konzertsaal, welche die Besucher abschreckt. Sie plädiert dafür, dass eine durch und durch elitäre Veranstaltung von ihrem elitären Gestus Abstand nehmen und sich für die kulturellen Bedürfnisse des Normalbürgers attraktiv machen soll. Dabei hält sie es sogar für denkbar, dass man ein wenig der populären Musik entgegenkommt, *"vor der man früher die bildungsbürgerlichen Ohren verschlossen hätte."* (S. 243)

Tewinkels Ideal ist das *"nicht langweilige Konzert"*. Sie will den bildungsbürgerlichen Konzertbetrieb *ohne* die dazu gehörige Langeweile und macht es zur Aufgabe eines gelungenen Konzerts, so zu musizieren, dass – nicht der Spaß an der Musik, sondern: – der *Bildungshunger des Publikums* voll auf seine Kosten kommt.

"In einem solcherart nicht langweiligen Konzert (das man vielleicht alle halbe Jahre einmal erlebt) wird so musiziert, daß Sie ... am Ende denken: »Wie, schon vorbei? ... Ich erfahre hier so viel ...«" (S. 16 f.)

Das ideale Konzert macht mit Pauken und Trompeten nützliche Bildungsangebote und der ideale Zuhörer lechzt danach.

Tewinkel schreibt für Leute, die sich den ganzen Tag damit befassen, wie sie auf andere wirken, ob sie einen guten Eindruck machen, ob sie mit ihren Sprüchen gut ankommen usw. Die können sich dann überlegen, ob es ihnen nicht zu

langweilig ist, an einem Zirkus teilzunehmen, in dem sie über die geheimnisvollen Hintergründe modernen Komponierens mitreden können. Ansonsten kann man dem Buch nur noch einiges über den Geisteszustand von Bildungsbürgern entnehmen.