



L'ouvrage culmine – et il s'agit là d'une de ses lignes de force – sur une invitation à reconsidérer les formes de négativité dans la musique de Lachenmann. Le « refus » des années 60 sera transcendé en « nihilité », concept emprunté à la philosophie japonaise de la fin des années 90, notamment celle d'un Nishida Kitarō prônant l'éveil à soi d'un sujet sans ego. Cet ancrage philosophique ainsi postulé permet à l'auteur de formuler une conclusion qui cristallise *a posteriori* le sens de l'ouvrage tout entier: « l'irruption du geste terroriste et le questionnement compositionnel sur le vide, sur le dispositif en tant qu'expérimentation – expérience du son, de l'image et de la lumière (les allumettes s'embrasent) –, sur la logique du lieu et sur la détermination temporelle comme présent absolu, comme maintenant, participent l'une à l'autre [...] au dépassement de la modernité chez Lachenmann. »

Presque éprouvante par la tension qu'elle engendre sans jamais vraiment lui offrir d'exutoire, la lecture de ce livre apporte en même temps le sentiment d'y avoir effectué un cheminement initiatique. Les perspectives qu'elle ouvre ne peuvent que modifier durablement la perception de la musique de Lachenmann.

Pierre Rigaudière

Hermann Danuser

Metamusik

Schliengen: Edition Argus 2017, 497 S.

Musik der Musik, Musik über Musik, Musik mit Musik. All diese Formeln zielen auf den Versuch, Musik auf sich selbst zurück zu biegen, Musik sich selbst bedeuten, thematisieren, hinterfragen und kritisieren zu lassen. Was diese Ausdrücke also anvisieren, wäre die Bewegung musikalischer Reflexion. Doch kann Musik überhaupt reflektieren? Hört eine Musik, die auf sich selbst blickt, nicht auf, Musik zu sein? Muss man nicht aus jedem Rahmen erst heraus treten, um ihn in den Blick zu kriegen? Diese Fragen klingen reichlich spekulativ, und doch bilden sie das eigentliche Zentrum der aktuellen Debatten der Gegenwarts-musik: Denn die Erweiterung des Musikbegriffs, die Hinwendung zu Musiktheater und Performance, der Streit um den konzeptuellen Gehalt von Musik drehen sich letztlich um die Frage nach dem Selbstverhältnis der Musik. Hermann Danuser hat nun ein Buch vorgelegt, das in diese Diskussionen eingreift, ohne sie explizit zu verhandeln. Er unternimmt den Versuch, einen musikwissenschaftlichen Grundbegriff zu prägen, der jenes Feld absteckt, in welchem die gegenwärtigen Debatten sich bewegen. Der Titel dieses Feldes ist *Metamusik*.

Einen Begriff bestimmen heisst, ihn von anderen Begriffen zu unterscheiden. Im Falle von «Metamusik» ist diese Unterscheidung vertrackt. Denn einerseits bezeichnet er eine Art von Musik. Andererseits ist diese Art gerade dadurch ausgezeichnet, dass sie sich von Musik im engeren Sinne unterscheidet. Denn Metamusik ist «alles mit Musik Verbundene, das jenseits des Hörbaren existiert und darum als <Musik über Musik> verstanden werden kann.

Mit zahlreichen Unterbegriffen weist Metamusik darauf hin, dass man Musik nicht nur auditiv wahrnehmen, sondern auch erfinden, erforschen, notieren, beschreiben, malen, sehen, denken und sich vorstellen kann.» (S. 24). Diese vage Vorbestimmung des Begriffs wird jedoch weiter präzisiert. Danuser baut auf einem allgemeinen Verständnis von Musik als Text auf. Ein musikalischer Text kann auf vier Weisen existieren: als hörbarer Klang, als symbolische Notation, als sprachlicher Text oder als sichtbares Bild. Musik im engeren Sinne privilegiert die Existenzweise des Klangs. Metamusikalische Gebilde hingegen behandeln diese vier Seinsformen der Musik als ebenbürtig. Ganz gleichwertig, so muss man gegen Danuser einwenden, sind die Formen natürlich nicht: Der erweiterte Musikbegriff hat ja den herkömmlichen Begriff von Musik als organisiertem Klang zur Grundlage, ohne den er jeden Sinn verlöre. Ein Bild ist Metamusik nur, insofern es sich irgendwie auf organisierten Klang beziehen lässt, etwa, so Danusers Beispiel, wenn es ein Musikinstrument abbildet. Gemeint ist also, dass solche nicht-musikalischen Auseinandersetzungen mit Musik nicht äusserliches Beiwerk sind, sondern wesentlich prägen, was wir unter Musik verstehen: Musik wäre nicht, was sie ist, ohne ihre sprachlichen, notationalen und bildlichen Überformungen. Dieser Abhängigkeit trägt der Begriff Metamusik Rechnung.

Wie jeder Text steht auch der musikalische Text in einem Kontext. Der Kontext umfasst alle Bedingungen, die einen verständlichen Text erst ermöglichen. Danuser unterscheidet sieben Dimensionen dieses Kontextes, die für das Verständnis seiner These entscheidend sind: Die intratextuelle (Verhältnis der Textteile zueinander), infratextuelle (Verhältnis der Textteile zum Textganzen), intertextuelle (Verhältnis des

Texts zu anderen Texten desselben Mediums), intermediale (Verhältnis des Texts zu Texten anderer Medien), extratextuelle (Verhältnis des Texts zu ausser-ästhetischen Vollzügen), produktionsästhetische (Verhältnis des Texts zu seinem Hersteller) und rezeptionsästhetische (Verhältnis des Texts zu seinem Rezipienten) Dimensionen bilden zusammen das Bedingungsgefüge, in dem ein jeder Musiktext steht. Metamusikalische Texte zeichnen sich nun dadurch aus, dass sie diesen Kontext nicht als Selbstverständlichkeit voraussetzen, sondern diesen Kontext im Text thematisieren. Damit sind die zwei Unterscheidungsmerkmale des Begriffs benannt: Ein Musiktext ist Metamusik, wenn er die vier Existenzformen von Musik als gleichwertig erachtet und mindestens eine seiner Kontextdimensionen im Text thematisch wird.

Diese Definition enthält natürlich gewisse Vagheiten und hat mitunter kontraintuitive Folgen. Nimmt man sie ernst, so ist etwa Danusers Buch selbst Metamusik. Der Sinn des Begriffs zeigt sich jedoch nicht im Wortlaut seiner Definition, sondern im Vollzug seiner Verwendung. Und hier liefert Danuser reichhaltiges Material: Von früher Mehrstimmigkeit bis zur Postmoderne fächert er verschiedenste Verfahren musikalischer Reflexivität auf. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Tradition des Metamusiktheaters, das Danuser von den Komödien des 18. Jahrhunderts (Marcello, Gnecco, Goldoni, Calzabigi, Mozart, Salieri) über Wagners *Meistersinger* bis ins 20. Jahrhundert (Strauss, Honegger, Hindemith, Ligeti, Kagel und Cage) verfolgt. Die sprachliche Dimension der Werke – Werktitel, Personennamen, Libretto – übernimmt dabei naturgemäss den Grossteil der Reflexionsarbeit, die aber durch die musikalischen Reflexionsformen des Zitats, der Variation, der Symmetriebildung und der Motivverarbei-

tung ergänzt werden. Die Pointe des Danuserschen Ansatzes besteht darin, klassische Werke der Musikgeschichte vor dem Hintergrund seines an musiktheatralischen Verfahren gewonnenen Reflexionsbegriffs neu zu erfassen: Selbst «absolute» Musik wie Brahms' Klaviersonate op. 5 (S. 314–326), deren Reflexionsarbeit sich ganz in Klangverhältnissen vollzieht, erweist sich in ihrer Auseinandersetzung mit den Form- und Konstruktionsmodellen als Musik über Musik, die ihre eigenen Bedingungen im Rückgriff auf nicht-klangliche Dimensionen der Musik thematisiert. Provokativ schlägt Danuser dies in einer anachronistischen Verkehrung der Musikgeschichtsschreibung vor: Unter den Titeln «Konservative Neue Musik», «Moderne Romantik», «Postmoderne Klassik» und «Avantgardistische Alte Musik» legt er dar, wie sich künstlerische Reflexionsverfahren, die für gewöhnlich mit der Musik des 20. Jahrhunderts verbunden werden, bereits in früherer Musik wiederfinden lassen. Diese Methode zielt auf eine Dekonstruktion der musikhistorischen Kategorien, die mit Danusers Zurückweisung der Idee eines Materialfortschritts einher geht: Konservatismus und Avantgarde, Reaktion und Fortschritt verlieren als musikhistorische Grössen ihren Sinn. Damit erweist sich Danusers Musikgeschichte selbst als Kritik der Moderne. Er nimmt so bewusst in Kauf, die kritische Dimension der Musikgeschichtsschreibung Preis zu geben. Ob sich dieser Preis rechtfertigen lässt, mag strittig sein. Zugleich zeichnet sich für den Leser eine andere These ab, die Danuser selbst nicht ausspricht: Legt sein Ritt durch die Musikgeschichte nicht letztlich nahe, dass alle Musik als Kunst Metamusik ist? Dass also erst ihr reflexiver Charakter Musik zu Kunst macht? Und wäre diese Einsicht nicht die Grundlage einer zeitgenös-

sischen Musikkritik? Auch wenn Danuser diese Konsequenzen nicht zieht, mangelt es dem Buch gerade in den vielen aufschlussreichen Werkanalysen nicht an kritischem Einsatz und originellen Umdeutungen. Sein grösster Verdienst liegt vielleicht darin, mit Mut zur Zuspitzung den eigentlichen Sinn musikwissenschaftlicher Forschung in Erinnerung zu rufen: Musikgeschichte schreiben heisst, die Gegenwart zu deuten.

Christoph Haffter