

Figuren von Differenz

Philosophie zur Musik

Von CHRISTIAN GRÜNY (Witten/Herdecke)

I.

Wie beginnt Musik? Wie gelingt es, im Hörbaren etwas erscheinen zu lassen, das nicht mehr einfach hörbar ist, sondern Menschen auf unabsehbare Weise beschäftigt, wie es nichts anderes Hörbares kann? Was müssen Musiker und Hörer tun, um diese rätselhafte Erscheinung zu produzieren?¹ Diese Fragen benennen ein Problem, für das die Musik in der ganzen Verschiedenheit ihrer Gestalten Lösungen formuliert. Seine Gestalt ist die der Differenz: An etwas zeigt sich etwas anderes, und dieses andere entwickelt ein die Wirklichkeit erweiterndes Potenzial. Um diesem Problem auf die Spur zu kommen, kann man nicht bei der Musik als sich in Werken realisierender Kunstform ansetzen – man käme sozusagen zu spät. Eher als von der Musik im Singular würde ich daher vom Musikalischen als einem elementaren Feld ausgehen, innerhalb dessen die Schließungen und Grenzziehungen erfolgen, die die Diskussion nicht immer ganz glücklich prägen.² Der Einfachheit halber wird im Folgenden allerdings weiterhin von Musik die Rede sein.

Die Grundfigur der Differenz hat die Musik mit anderen Künsten und auch mit der Sprache gemeinsam. Der Versuch, sie genauer zu fassen und zu beschreiben, wird daher einige Seitenwege einschließen, die einen produktiven Blick auf die Musik eröffnen. Dem Titel und Untertitel des vorliegenden Textes gemäß wird es mir dabei um zwei Dinge gehen: um

¹ Man kann sagen, dass dies die zentralen Fragen Elmar Lampsons sind, dem das hier Ausgeführte mehr schuldet, als es sich in Zitaten nachweisen lässt.

² An einen solchen Ansatz wird man unweigerlich die Frage nach der Universalität des Anspruchs richten. Dass der vorliegende Text sich zum Thema musikalischer Universalien sozusagen agnostisch verhält, wird noch deutlich werden. Es ist nur die Differenz selbst, das Erscheinen von Musik in einer klingenden Welt, die ich als grundlegend annehme; sie aber ist ein Problem, nicht dessen Lösung. Der Fokus auf das Erklingende (und die weitgehende Vernachlässigung der sozialen und intermedialen Einbettung) kann seine Herkunft aus unserer westlichen Musiktradition nicht verleugnen: „To approach music aesthetically – to interpret it in terms of a specific interest in sound and perceptual experience – is not, then, to transcend Western cultural values, but rather to express them.“ (N. Cook, *Music, Imagination, and Culture*, Oxford 1992, 7) Ich hoffe aber, mit der Formulierung des Problems so tief anzusetzen, dass eine Erweiterung des Horizonts dadurch zumindest nicht ausgeschlossen ist.

den Versuch einer Explikation bestimmter elementarer Figuren der Musik und um die Art und Weise, *wie* dies geschehen kann; eine Reflexion des hier praktizierten Verhältnisses von Musik und Philosophie wird den Abschluss bilden. Den Anfang soll demgegenüber ein Motiv machen, das der Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst entstammt: das der ikonischen Differenz, wie es Gottfried Boehm in zahlreichen Texten ausgearbeitet hat. Auch wenn diese Figur von der Bildlichkeit her gedacht ist, ist sie in ihrer Grundgestalt so formal, dass sie auch für eine Diskussion der Musik unmittelbar anschlussfähig ist.

In Bezug auf Bilder legt sich, viel eher als für die Musik, eine Reihe von Grundunterscheidungen nahe, die, aus unterschiedlichen theoretischen Kontexten stammend, Eingang in die Ästhetik gefunden haben: Ding versus Zeichen, Materialität versus Sinn, Bildträger versus Bildobjekt. Diese Differenzen suggerieren Entgegensetzungen und gegenseitige Ausschlüsse, spannen aber das sich Ausschließende zusammen: Das Bild als dasjenige, das etwas darstellt, ist nicht identisch mit der Leinwand und den Farben, die es realisieren, aber es ist auch nicht schlicht etwas anderes; es ist nicht Ding *oder* Zeichen, sondern Ding *und* Zeichen.³ In diesen Oppositionen verbergen sich nun einige Schwierigkeiten, die etwa mit den theoretischen Vorannahmen zusammenhängen, die sich mit den jeweiligen Polen der Unterscheidung verbinden. Man ist geneigt, von ihnen als Entitäten *sui generis* auszugehen und ihren Zusammenhang in der Ästhetik erst in einem zweiten Schritt zu untersuchen (wobei die Differenz von physischem Bild und Bildobjekt, die von Husserl stammt⁴, hier am wenigsten gefährdet sein dürfte). Damit verwickelt man sich beinahe unweigerlich in wenig produktive und kaum lösbare Fragen wie die, wie das Entgegengesetzte an ein und derselben Sache koinzidieren kann. Die Stärke von Boehms Ansatz ist, dass er genau dies nicht tut, sondern stattdessen vom Geschehen der Unterscheidung ausgeht, durch das ihre Pole allererst hervortreten und von dem her sie sich bestimmen.⁵

Die ikonische Differenz bezeichnet primär den „Übergang des Bildseins in die Bilderscheinung“⁶, der als „stetiger und sich erhaltender Übergang“⁷ gedacht werden soll. Sie ist keine einmalige, magisch anmutende Verwandlung einer Sache in eine andere, sondern zeigt das Bild als solches als dynamisches Geschehen. Boehms Frage ist letztlich dieselbe, wie sie eingangs in Bezug auf die Musik formuliert wurde: Wie beginnt etwas, ein Bild zu sein? Und seine Antwort lautet: indem sich eine Differenz öffnet, die an einem Ding einen nicht stillzustellenden Übergang zeitigt, der es sich nicht bei sich beruhigen lässt. Das ist, wie man sieht, keine Begründung, auch keine kausale Erklärung, sondern der Versuch, die Logik der Bild-

³ „Ästhetische Erfahrung [...] ist die Erfahrung von künstlerischen Gegenständen, die sich als Verhältnisse zwischen Ding und Zeichen zeigen.“ (G. Koch u. Ch. Voß, Vorwort, in: *Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst*, hg. v. dens., München 2005, 9–12, hier: 11)

⁴ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung 1898–1925* (Husserliana, Bd. XXIII), Dordrecht 1980, 18 ff.

⁵ Er hat dies zuerst in einem Text getan, der mit hegelianischen Mitteln operiert (vgl. G. Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluss an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, 5, 1973, 118–138); auch wenn ich selbst an verschiedenen Stellen auf Hegelsche Denkfiguren zurückkommen werde, taugen sie meines Erachtens für die Bestimmung der ikonischen Differenz nur sehr bedingt. Eher ist man versucht, von einer ikonischen *différance* zu sprechen und auf Derrida zurückzugreifen. Dieser Zusammenhang wäre an anderer Stelle auszuführen.

⁶ G. Boehm, *Zu einer Hermeneutik des Bildes*, in: ders. u. H.-G. Gadamer (Hg.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/M. 1978, 444–471, hier: 467.

⁷ G. Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze*, a. a. O., 119 (Hervorhebung getilgt).

lichkeit mit begrifflichen Mitteln zu explizieren. Es ist, richtig verstanden, der Ansatzpunkt einer Phänomenologie des Bildes.

Um sich dies klarzumachen, darf man nicht vom Bild als einer etablierten kulturellen Form und der ihm korrespondierenden Wahrnehmungsweise ausgehen, die sich weitgehend verselbstverständlich hat, und auch nicht von der auf einen Rahmen gespannten, grundierten Leinwand oder dem weißen Blatt Papier, die als Bildträger vorbereitet sind und virtuell bereits Bilder darstellen – man denke nur an Robert Rauschenbergs *White Canvases*. Alle diese Fälle präsentieren die Differenz als immer schon vollzogene. Ich möchte die Sache daher an zwei anderen Beispielen kurz erläutern: einmal an den frühesten Zeugnissen bildlicher Darstellungen, den Höhlenmalereien, zum anderen an der Kunst des 20. Jahrhunderts, genauer an Frank Stella und Donald Judd.

Die Leistung der unbekanntenen Maler, die die Höhlenwände von Lascaux, Altamira und anderen Orten mit Bildern bedeckt haben, ist es, Bildlichkeit als solche allererst hervorgebracht zu haben.⁸ Als Untergrund dafür haben sie das gewählt, was sich am ehesten anbot, zu einem dauerhaften Bildträger zu werden. Nun ist eine Höhlenwand dennoch uneben und uneinheitlich gefärbt und damit denkbar weit von der Zweidimensionalität suggerierenden Homogenität von Leinwand und Papier entfernt; sie ist nicht einmal eine Wand in unserem heutigen Sinne. Sicher ist sie kein Bildträger, ehe jemand eine farbige Substanz auf eine Weise vorbereitet, dass sie auf eine Fläche aufgebracht werden kann, Techniken entwickelt, dies differenziert zu tun, mit dieser Substanz auf die Höhlenwand zu malen beginnt, und andere das Produkt dieser Tätigkeit als Bild sehen. In dem Moment aber, in dem auf diese Weise etwas auf ihr zu erscheinen beginnt, verändert sie in dieser Hinsicht vollständig ihren Charakter: „Schon die erste Spur von Farbe, die der unbekanntene Maler einer grauen Vorzeit gesetzt haben mag, jede erste Schicht der Darstellung negiert den Bildgrund und bringt ihn zugleich neu hervor.“⁹ Genau gesagt müsste man hier zwei Bedeutungen von Grund auseinanderhalten: Der Grund, auf den das Bild gemalt ist, ist eine Oberfläche, die zuerst einmal in keiner inneren Beziehung zu ihm steht; an dieser Oberfläche bringt die Darstellung ihren eigenen Grund hervor, den es vorher nicht gab. Es wäre damit schwach, die Höhlenwand als Hintergrund des Bildes zu betrachten, als fiele es zusammen mit den Umrissen des Gemalten und ließe seine Umgebung unbeeinträchtigt: Sie ist sein Träger, das, auf dem oder an dem es erscheint und dabei den Hintergrund als eine bildinterne Funktion mit ausprägt. Die Unebenheit und Färbung des Bildträgers werden durch diese Operation nicht geringer, aber sie zählen nicht mehr: Maler und Betrachter müssen von ihnen absehen, um ein Bild möglich zu machen. Die Striche der Darstellung machen den Stein zur *Tabula rasa*, zur homogenen, leeren Fläche, die nicht darauf angewiesen ist, tatsächlich homogen, leer oder flächig zu sein.¹⁰

⁸ Auch wenn dies eine Vorgeschichte gehabt haben mag: Jean-Marie le Tensorer glaubt, in der Gestaltung von Gebrauchsgegenständen aus der Altsteinzeit bereits Charaktere von Darstellung und insofern Vorformen von Bildlichkeit zu finden; vgl. ders., Ein Bild vor dem Bild? Die ältesten menschlichen Artefakte und die Frage des Bildes, in: G. Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München 2001, 57–75.

⁹ Ders., Die Bilderfrage, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 325–343, hier: 340.

¹⁰ Meyer Schapiro bemerkt treffend, dass „das regelmäßige Feld ein fortgeschrittenes und künstliches Produkt ist und bereits eine lange Entwicklung voraussetzt“ (ders., Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: *Was ist ein Bild?*, hg. v. G. Boehm, a. a. O., 253–274, hier: 253). Seinem Schluss, dass die Höhlenmaler ihren Untergrund wegen des Fehlens von Flächigkeit und Homogenität nicht als Bildfeld in unserem Sinn begriffen, kann ich allerdings nicht folgen. Dass sich die Bilder davon nicht beeinträchtigen ließen und sogar teilweise übereinander gemalt wurden, scheint mir eher auf ihre Kraft hinzudeuten, jeden beliebigen Untergrund zum Bildfeld werden zu lassen. – Die Frage nach der sozialen und kulturellen Einbet-

Wie gesagt: Es griffe zu kurz, diesen Prozess der ikonischen Differenzierung in einer Urzeit anzusiedeln oder sie auch nur auf den Moment einzuschränken, in dem ein Bild entsteht, also jemand Farbe auf einen Untergrund aufträgt. Dass ein Bild niemals einfach da ist, sondern in der Betrachtung jeweils realisiert werden muss, wird vielleicht am deutlichsten bei bestimmten Spielarten konkreter Kunst, deren emphatisch antiillusionistischer Gestus die Differenz als solche zu negieren versucht: „What you see is what you see“¹¹, wie Frank Stella es in einer pointierten und polemischen Aussage auf den Punkt bringt – keine Bilder, nur noch Dinge. Die Ablehnung des Darstellungs- und Ausdrucksparadigmas, die Stella und Judd mit der europäischen Kunst assoziieren, bringt sie schließlich dazu, noch Konstruktion und Struktur als Träger der Darstellungsfunktion zu verwerfen. Sieht man sich die Kunst an, die aus diesem Anspruch hervorgeht, so zeigt sich, dass das nicht funktioniert (zumindest nicht im Rahmen von Galerie oder Museum, in den beide ihre Objekte weiterhin stellen). Was wir sehen – etwa ein an der Wand hängendes, gestreiftes Ding oder eine Reihe von nach einfachen geometrischen Modellen gestalteten Holzkisten – ist *nicht* einfach, was wir sehen, nämlich eine *Darstellung* von Raum, von Objekt und von Muster. Wenn die Differenz so auch nicht eliminiert werden kann, wird sie doch ins Oszillieren gebracht. Anders als bei einem figürlichen Bild der Tradition und anders auch als bei einem Bild etwa von Rothko oder Newman, von denen sich Stella und Judd nicht weniger vehement absetzen, kann man hier nicht genau angeben, was materieller Träger und was Kunstwerk ist. Der reale Raum von Judds Objekten wird zu seiner eigenen Darstellung, ohne deshalb weniger real zu sein. Diese Unsicherheit bringt die Differenz aber nicht zum Verschwinden, sondern lässt sie im Gegenteil als Differenz besonders deutlich hervortreten. Auch die Produkte der konkreten Kunst sind Dinge, die auf sich verweisen und sich von sich unterscheiden.

So wenig wie die Produktion solcher Objekte ist ihre Rezeption voraussetzungslos: Kinder, die nicht weniger in einer Bilderwelt als in einer sprachlichen und musikalischen Welt aufwachsen, müssen erst lernen, mit dieser Differenz sehend und gestaltend umzugehen. Sie werden konfrontiert mit Gegenständen, die sich zum Verfertigen von Bildern anbieten (Papier, Stifte, Kreide und so weiter); deren bloßes Vorliegen aber reicht nicht aus, auch nicht die manuelle Fähigkeit ihrer Handhabung. Dass ein Stift Spuren auf Papier (und auf den Wänden) hinterlässt, ist für das Kind eine interessante Erfahrung, aber diese Spuren werden primär indexikalisch aufgefasst und unterscheiden sich damit zuerst einmal nicht von den Fußspuren, die auf dem Fußboden oder im Sand entstehen. Es vergeht eine lange Zeit, in der lediglich die Eltern das vom Kind produzierte *als Bild* auffassen und es so behandeln, ehe es selbst diesen Schritt vollziehen kann.¹²

Das Beispiel dezidiert darstellungsfeindlicher Kunst zeigt, dass die ikonische Differenz ausdrücklich nicht auf Verhältnisse von Abbildlichkeit, also Bilder im klassischen Sinne beschränkt ist. Was aber wäre das Äquivalent dieses Differenzierungsvorgangs in der Musik?

tung, nach Sinn und Funktion jener Bilder ist damit nicht berührt. Dass das erste Bild ein ungeheurer Vorgang ist, der nur in einem differenzierten kulturellen Zusammenhang möglich ist und insofern nach einer kulturellen Erklärung verlangt, ist offensichtlich; an dieser Stelle geht es mir lediglich um die strukturelle Logik dieses Vorgangs (vgl. ansonsten grundlegend A. Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt/M. 1980, 446–488 über die „Geburt der Bilder“).

¹¹ B. Glaser, *Questions to Stella and Judd*, in: G. Battcock (Hg.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New York 1968, 148–164, hier: 158.

¹² Die Spracherwerbsforschung spricht hier im Anschluss an Wygotski von der „Zone der nächsten Entwicklung“, in der sich die Eltern in Bezug auf das Kind bewegen; vgl. L. S. Wygotski, *Denken und Sprechen*, Frankfurt/M. 1977, 236 ff.

Die Welt ist bevölkert mit Geräuschen, die zuerst einmal als Indikatoren von Veränderungen der Dinge der Welt wahrgenommen werden. Wenn sich etwas akustisch heraushebt, so weil es in diesem Kontext bedeutsam erscheint, etwa als Hinweis auf Gefahr oder auch nur als besonders laut. Es wechselt aber nicht das Register und bleibt einbegriffen in eine über die unterschiedlichen Sinnesmodalitäten gleichzeitig wahrgenommene Welt.

Anders als im Falle des Bildes ist nun hier kein äußeres Hilfsmittel nötig, um einen solchen Registerwechsel herbeizuführen – die eigene Stimme reicht aus. Die Stimme ist das Medium, in dem Sprache und Musik gleichermaßen ihren Ursprung haben, und es ist produktiv, hier einen weiteren Seitenblick zu werfen, und zwar in die Spracherwerbsforschung – nicht um eine neue Variante der Analogie von Sprache und Musik zu produzieren, sondern um den Mechanismen der Differenzierung im Akustischen auf die Spur zu kommen.¹³ – Sobald Säuglinge die Kontrolle über Mund- und Atemmuskulatur haben, fangen sie an, mit ihrer Stimme zu experimentieren. Forschungen zeigen überdies seit langem, dass ihr akustisches Differenzierungsvermögen zu einem frühen Zeitpunkt sehr gut ausgebildet ist und sich in Richtung kategorialer Wahrnehmung entwickelt: Bereits lange vor dem eigentlichen Spracherwerb ziehen sie im lautlichen Kontinuum kategoriale Grenzen (etwa zwischen [p] und [b]).¹⁴ Die eigene Lautproduktion und diese Kategorisierung stehen in einem engen Zusammenhang.

Sie erlebt eine fundamentale Krise in dem Moment, in dem das Lautsystem der Muttersprache erworben wird: Der Reichtum der gelallten Laute reduziert sich drastisch, um sich schließlich systematisch wieder aufzubauen. Die nun verwendeten Laute sind bereits Sprachlaute in dem Sinne, dass sie von einem System geregelt werden und insofern eine innere Differenz zwischen ihrer bloßen akustischen und artikulatorischen Gestalt und ihrer die Sprache vorbereitenden Funktion – ihrem Sinn, wie man vielleicht schon sagen sollte – aufweisen. In dieser Hinsicht trägt die Ausbildung phonologischer – im Gegensatz zu phonetischer – Kompetenz Züge, die der ikonischen Differenz vergleichbar sind. Der offensichtliche Unterschied besteht darin, dass die Differenz hier durch eine Regelmäßigkeit hervorgebracht wird, zu der sich im Bildlichen keine Parallelen finden. All dies hält sich diesseits der Dimension von Bedeutung im Sinne von Referenz.¹⁵

Gleichzeitig entwickelt sich das Musikalische als vollkommen anderes Differenzierungsfeld, das in seiner Strukturiertheit auf dieser Ebene dem sprachlichen vergleichbar ist; ich werde im folgenden Abschnitt noch auf diese Strukturiertheit eingehen. Eine Melodie hebt

¹³ Der vergleichende und kontrastive Rückgriff auf die weit fortgeschrittene Spracherwerbsforschung zieht sich auch durch die empirische Forschung zur Konstitution von Musikalität; vgl. etwa E. E. Hannon u. E. Glenn Schellenberg, Frühe Entwicklung von Musik und Sprache, in: H. Bruhn u. a. (Hg.), Musikpsychologie. Das neue Handbuch, Reinbek 2008, 131–143; H. Papousek, Musicality in infancy research: biological and cultural origins of early musicality, in: I. Deliège u. J. Sloboda (Hg.), Musical Beginnings. Origins and Development of Musical Competence, Oxford 1996, 37–55.

¹⁴ Vgl. P. D. Eimas u. a., Speech perception in infants, in: Science, 171 (1971), 303–306. Zum aktuellen Forschungsstand zum Spracherwerb im Kontext kognitiver und sozialer Entwicklung vgl. G. Klann-Delius, Spracherwerb, Stuttgart 1999; G. Szagun, Sprachentwicklung beim Kind, Weinheim 2006.

¹⁵ Vgl. dazu R. Jakobson, Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze, Frankfurt/M. 1969, 20 ff. Die unbefangene Rede von einem regelnden System und von Kompetenz verdeckt natürlich die Komplexität der philosophischen Fragen, die sich dahinter verbergen (Gibt es eine Sprache hinter dem Sprechen?, hg. v. S. Krämer u. E. König, Frankfurt/M. 2002; als Überblick darin insbes. S. Krämer, Sprache und Sprechen oder: Wie sinnvoll ist die Unterscheidung zwischen einem Schema und seinem Gebrauch. Ein Überblick, a. a. O., 97–125). Sie soll an dieser Stelle lediglich das Auftauchen einer auf neue Art geregelten Praxis bezeichnen, deren Strukturiertheit der Sprachwissenschaftler untersuchen kann.

sich insofern in ähnlicher Weise heraus wie ein Satz, als sie *gemeint* ist, und zwar als Sinneinheit, die über die bloße Abfolge akustischer Veränderungen hinausgeht: „Das Kind lernt, beim Sprechen und beim Singen die Laute bedeutungsvoll zu formen.“¹⁶ Wenn Kinder beginnen, Melodien nachzusingen, handelt es sich zuerst um ein ungefähres Nachfahren von Kurven, das man kaum vom bloßen Lautieren oder dem Versuch der Nachahmung sprachlicher Äußerungen unterscheiden kann; die Differenzierung erfolgt erst allmählich. Wenn sie aber vollzogen ist, hat sich die sprachliche vollständig von der musikalischen Dimension getrennt.

Eine Melodie singen oder hören zu können, ist nicht weniger als das Malen oder Sehen eines Bildes auf einen neutralen Hintergrund angewiesen, von dem sie sich abheben kann. Dazu bedarf es keiner materiellen Voraussetzungen wie der Höhlenwand, sondern lediglich einer akustischen, die man naheliegenderweise als Stille bezeichnen könnte. Diese akustische *Tabula rasa* unterscheidet sich aber insofern nicht von der visuellen, als auch sie weit von einer wirklichen Abwesenheit von Geräuschen entfernt sein kann. Wie John Cage nicht müde wird zu betonen: „There is no such thing as silence.“¹⁷ So wie Unebenheit und Färbung der Höhlenwand ein bestimmtes Maß nicht überschreiten dürfen, wenn die Sichtbarkeit des Bildes nicht nachhaltig beeinträchtigt werden soll, gibt es auch hier den Fall, in dem sich die Geräuschkulisse derart störend vor die Musik schiebt, dass sie nicht mehr als solche hörbar oder nachvollziehbar ist. Diesseits dieser Grenze aber ist die hörende Herstellung von Stille mehr oder weniger problemlos möglich. So wie wir gesagt haben, dass die bildliche Darstellung sich ihre homogene Fläche schafft, kann man sagen, dass sich die gesungene und gehörte Melodie ihre Stille schafft, „eine Stille, die nicht aus der Abwesenheit von Hörbarem einfach ‚da‘ ist, sondern sie wird aus der Aufmerksamkeit des Voraushörens und Nachlauschens als Zeitverlauf erzeugt“.¹⁸ In Bezug auf sie treten die weiterhin wahrnehmbaren Geräusche zurück und zählen nicht mehr; wie beim Bild liegt das nicht allein auf einer Fokussierung der Aufmerksamkeit gegründet, sondern darin, dass das als Musik Wahrgenommene nicht mehr auf derselben Ebene liegt wie sie. In einer anderen Hinsicht bleibt es natürlich einbegriffen in die Gesamtheit des Hörbaren: Es hat sozusagen eine akustische Außen- und eine musikalische Innenseite.

Ausgehend von der tonalen Musik der Tradition könnte man sich nun ganz auf die musikalische Seite schlagen und für den Hörer der Musik schließen, es seien „not the sounds themselves to which he is listening“.¹⁹ Das aber geht zu weit – es sind nicht *nur* die Klänge selbst, sondern die Klänge *als* Töne in ihrer inneren Differenz. Wiederum ist ein Blick auf Spielarten der zeitgenössischen Kunst(-musik) erhellend, die die Differenz explizit loszuwerden versuchen. Ich denke hier vor allem an John Cage, der ausdrücklich fordert und beansprucht, die Seiten zu wechseln zu den „sounds themselves“²⁰, und dessen Werk wie ein polemischer

¹⁶ S. Stadler Elmer, Entwicklung des Singens, in: H. Bruhn u. a. (Hg.), Musikpsychologie. Das neue Handbuch, Reinbek 2008, 114–161, hier: 151. Die unbefangene Verwendung des Bedeutungsbegriffs in diesem entwicklungspsychologisch orientierten Text sollte nicht als vorweggenommene These über die Möglichkeit von Musik aufgefasst werden, Bedeutungen im Sinne externer Referenzen zu bilden – ein viel und kontrovers diskutiertes Thema –, sondern lediglich im Sinne einer Organisiertheit, die sich von der bloßen Lautlichkeit abhebt und die in der Sprache Voraussetzung für Bedeutungsbildung ist.

¹⁷ J. Cage, 45' for a speaker, in: ders., Silence, Middletown 1973, 146–193, hier: 191.

¹⁸ E. Lampson, Bildlichkeit im Musikalischen Prozeß, in: D. Rustemeyer (Hg.), Bildlichkeit. Aspekte einer Theorie der Darstellung, Würzburg 2003, 51–72, hier: 66.

¹⁹ Th. Clifton, Music As Heard. A Study in Applied Phenomenology, New Haven 1983, 2.

²⁰ Vgl. etwa J. Cage, History of Experimental Music in the United States, in: ders., Silence, a. a. O., 67–75, hier: 71.

Gegenentwurf zu jener Haltung wirkt, die Clifton ausspricht. Auch hier kann man beobachten, dass ihm sein Vorhaben gerade nicht gelingt, sondern er Hörerfahrungen induziert, die sich auf der Schwelle zwischen bloßem Geräusch und sich davon abhebendem Klang bewegen und so die Differenz als solche deutlich erfahrbar machen.²¹ Ich werde im folgenden Abschnitt detaillierter darauf eingehen.

Auch diese musikalische Differenz, wie man es vielleicht nennen könnte, ist damit nichts, was in einer fernen prähistorischen oder ontogenetischen Vergangenheit ein für allemal vollzogen wurde, sondern etwas, das bei jedem musikalischen Hören geleistet werden muss. So wie das Sehen von Bildern sich durch Plakatwände und Museen verselbstverständlich hat, gerät auch beim Musikhören die Leistung, die es begründet, aus dem Blick. Dies liegt allerdings nicht nur an der institutionell gestützten Allgegenwart von Musik, sondern an einem ihrer Grundcharaktere: dem musikalischen Ton.

II.

Der Ton ist eine eigentümliche Erscheinung, für die es im Bereich der Bildlichkeit kein Äquivalent gibt. Mit Bedacht hatte Boehm mit der ikonischen Differenz kein materiales Kriterium in den Mittelpunkt einer Theorie der Bildlichkeit gerückt, sondern ein dynamisch-formales: Auch Linie und Farbe, die am ehesten als Grundcharaktere gelten könnten, sind doch weder eine hinreichende noch auch nur eine notwendige Bedingung für das Vorliegen eines Bildes. Die Kraft des Bildes, die Differenz zu eröffnen, ist für Boehm geknüpft an ein inneres Gefüge von Differenzen, die Spannung von Teil und Ganzem und von Simultaneität und Sukzessivität, die er allesamt unter den Begriff der ikonischen Differenz fasst.²² Sie sind die Figuren, in denen und vermittels derer sich diese Differenz realisiert, Lösungen des Problems der Differenzierung. Für die Musik scheint demgegenüber mit dem Ton eine ganz manifeste materiale Bedingung gefunden zu sein.

So plausibel dies *prima facie* erscheint, so schnell wird es doch auch Widerspruch provozieren: Schließlich gibt es (zeitgenössische) europäische und erst recht außereuropäische Musik, die über das traditionelle Tonrepertoire hinausgeht oder gar ganz ohne Töne auskommt. Auch wenn damit die Hoffnung zerstreut ist, eine echte musikalische Universalie vor sich zu haben, bleibt der Ton doch eine basale Erscheinung so vieler unterschiedlicher Musikformen und hat eine derart zwingende musikalische Gestalt, dass er als eine sehr spezifische und markante Figur der Differenz einen nahe liegenden Ausgangspunkt bilden kann – und überdies dringend erklärungsbedürftig ist. Der Prozess der musikalischen Differenz erscheint hier auf eigentümliche Weise übersprungen zu sein, und zwar nicht durch äußere, institutionelle und habituelle Bedingungen wie Aufführungspraxen und Rezeptionsformen, sondern durch eine innere Form. Ich werde mich zuerst zuwenden, um dann einen kurzen Blick auf das Tonsystem zu werfen.

²¹ Vgl. dazu Ch. Grüny, Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion, in: D. Baecker u. a. (Hg.), Über Kultur. Theorie und Praxis der Kulturreflexion, Bielefeld 2008, 221–248; ders., Der Alltag als Kunst zweiter Ordnung, http://www.dgae.de/downloads/Christian_Grueny.pdf.

²² Vgl. etwa G. Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie, 18/19 (1980), 118–132; ders., Der erste Blick. Kunstwerk – Ästhetik – Philosophie, in: W. Welsch (Hg.), Die Aktualität des Ästhetischen, München 1993, 355–369; ders., Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, 11–38, hier: 30.

Man sollte meinen, dass der Ton als Grundeinheit der Musik in ihrer theoretischen Aufarbeitung eine prominente Rolle spielt. Davon kann aber nur sehr bedingt die Rede sein. Die klassischen ton- und musikpsychologischen Arbeiten²³, systematische Rekonstruktionen des Tonsystems²⁴ und auch die einschlägigen Nachschlagewerke²⁵ konzentrieren sich entweder auf physikalisch-akustische und historische Aspekte und widmen dem Ton als systematisch-musikalischem Phänomen keine weitere Aufmerksamkeit oder überspringen ihn und gehen unmittelbar zum Tonsystem über. Auch wenn es richtig ist, dass sich der konkrete Einzelton nur aus dem tonsystematischen Kontext verstehen lässt, in dem er steht, lässt sich doch das Prinzip des Tones als solchen nicht von dort her begreifen. Die Aufgabe, die sich einer Explikation des Tones als Figur der musikalischen Differenz stellt, wäre eine systematische Rekonstruktion seiner Funktionsweise, wenn man so will seiner Eigenlogik.²⁶

Der musikalische Ton ist eine Figur, die sich durch einen sehr starken Identitätseindruck auszeichnet, der mit seiner Konzentration und seiner deutlichen Abgrenzung nach außen zusammenhängt. Er emanzipiert sich mühelos vom Indexcharakter, den das Hörbare sonst trägt, und wird nicht als spezifisches Geräusch eines Instruments oder einer Stimme gehört, sondern eben als Ton, als in sich stehendes Sinnereignis. Er verweist auf nichts anderes als sich selbst. Die alte Erkenntnis des Differenzcharakters der Töne macht sich aber auch hier geltend, da es ein Verhältnis gibt, das auch der isolierte Ton nicht los wird: das Oktavverhältnis, das impliziert, dass es ihn nicht nur einmal, sondern im Prinzip unendlich oft gibt.

Die Oktave als Identitätsprinzip ist konstitutiv für jegliches Tonsystem, denn nur durch sie ist gewährleistet, dass es nicht unendlich viele Töne gibt, sondern eine begrenzte, sich auf unterschiedlichen Stufen wiederholende Anzahl. Sie ist es auch, so meine These, die für die Identität des einzelnen Tones verantwortlich ist. Das merkwürdige Phänomen, dass in unserer diatonischen Tonleiter an achter Stelle der Ausgangston wiederkehrt, und die innere Dialektik des Tons sind nicht voneinander zu trennen. Die Oktave beschreibt damit nicht primär die Identität eines Tons mit einem anderen, sondern die Identität eines Tones mit sich selbst. Dabei ist sie eine dialektische Figur *par excellence*: die Einheit von Identität und Differenz.

Ich würde vorschlagen, an dieser Stelle nicht mit einem vagen Vorbegriff von Dialektik zu arbeiten, sondern auf die Hegelsche Figur des „Anderen seiner selbst“ zurückzugreifen, mit der er die unterschiedlichen in der *Wissenschaft der Logik* ausgeführten dialektischen Formen zusammenzufassen beansprucht.²⁷ Das dort skizzierte Verhältnis des Ersten zu seinem Anderen scheint mir genau demjenigen von Ton und Oktave zu entsprechen. Das unmittelbare

²³ H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Darmstadt 1986, 9; C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Bd. 1, Leipzig 1883, 3; E. Kurth, *Musikpsychologie*, Hildesheim 1969; H. Riemann, *Ideen zu einer Lehre von den „Tonvorstellungen“*, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, Leipzig 1916, 1–26; G. Révész, *Einführung in die Musikpsychologie*, Bern 1946.

²⁴ J. Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Darmstadt 1995; H. Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich 1953.

²⁵ H. P. Reineke, *Artikel Ton, B. Geschichte*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. F. Blume, Bd. 13, München 1989, Sp. 500–509; F. Winckel, *Artikel Ton, A. Systematik*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 13, a. a. O., Sp. 488–500; J. Rettelbach, *Artikel Ton*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. L. Finscher, Kassel 1998, Sachteil, Bd. 9, Sp. 618–619.

²⁶ Für eine detaillierte Aufarbeitung des Folgenden vgl. Ch. Grüny, *Das klingende Andere seiner selbst. Bemerkungen zu Oktave und musikalischem Ton*, in: *Musik und Ästhetik*, 48 (2008), 55–71.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik II*, in: ders., *Theorie Werkausgabe*, Bd. 6, Frankfurt/M. 1969, 561 ff. Dabei kann es nicht darum gehen, „jenes formelle Schema ohne Begriff und immanen-

Erste, mit dem die Dialektik ansetzt, wäre hier der Ton ohne jegliche Relation und Bezüglichkeit. Er gleicht insofern dem reinen Sein, das den Beginn *Logik* bildet, als er eine reine Denkbestimmung ist, die es „nirgend im Himmel und auf Erden“²⁸ gibt; man kann es nicht einmal denkend festhalten, sondern lediglich in seinem Übergehen in ein anderes beobachten.

Dieses erste Andere ist ein anderer Ton, der doch als der gleiche bestimmt ist, die Oktave, die hier noch nicht als konkreter zweiter Ton, sondern lediglich als Prinzip aufgefasst ist. Die Möglichkeit des „das Gleiche noch einmal“, die sie verkörpert, ist nicht in der Iteration der Wiederholung verankert, sondern eher in einem virtuellen Raum. Im Verhältnis des Ersten zu seinem Anderen kann keines der beiden Priorität beanspruchen, denn es gibt im Tonraum kein Zentrum, auf das alle Töne bezogen werden könnten. Zentral ist einzig die Bezogenheit selbst. Jeder der identischen und doch verschiedenen Töne ist „das Andere eines Anderen“, er ist das, was er ist, indem er diese Beziehung unterhält. Der Halt, den er damit im Tonraum als Ganzem hat, muss nicht zwingend ausgefaltet werden, sondern ist im einzelnen Ton impliziert. Die oktavische Beziehung der Einheit von Identität und Differenz ist so eine innere Relation des Tons selbst, das Selbstverhältnis, durch das er überhaupt erst ist, was er ist.

Wenn es bei Hegel schließlich heißt, dass das Resultat, das sich auf sich selbst beziehende „Andere seiner selbst“, „als das in sich gegangene und mit sich *identische* Ganze sich die Form der *Unmittelbarkeit* wiedergegeben“²⁹ hat, so ist auch dies problemlos auf den Ton zu beziehen: Das Ergebnis der hier skizzierten Selbstbeziehung ist keine abstrakte Konstruktion, sondern ein sehr konkretes, unmittelbar evidentes Phänomen, dessen Logik allerdings nicht einfach vorliegt, sondern begrifflich entfaltet werden muss. Diese Entfaltung hat, befreit man sich vom Befremden, ein unmittelbar Klingendes mit derart abstrakt erscheinenden Figuren beschrieben zu sehen, Anhalt in der alltäglichen Erfahrung: In unserer Tradition und für unser durch sie geprägtes Vorstellungsvermögen *gibt es* keine Töne ohne die virtuell präsente Möglichkeit der Oktavierung. Singend einen Ton halten zu können – ihn zu *können*, also von innen heraus zu verstehen –, bedeutet, diese Stütze virtuell präsent zu haben. Fordert man Männer und Frauen auf, denselben Ton zu singen, intonieren sie in der Regel vollkommen unproblematisch im Oktavverhältnis zu einander; musikalische Laien müssen hier nicht auf die Identität, sondern eher darauf hingewiesen werden, dass sie tatsächlich Töne *unterschiedlicher* Höhe singen.

Es ist nicht bedeutungslos, dass auch die Zwölftonmusik, die unbefangen weiter mit Tönen arbeitet (und zwar mit einer klar umgrenzten Anzahl) das Oktavprinzip in Funktion lässt. Auch hier gilt, was für die ganze klassische Tradition und erst recht für die westliche Populärmusik gilt, und zwar diesseits eines spezifischen Tonsystems: Ein C ist ein C ist ein C – und so weiter *ad infinitum*. Fehlte der Halt dieses Identitätsprinzips, so wäre ein Tonsystem in unserem Sinne strukturierter Innenbeziehungen einer begrenzten Anzahl von Tönen nicht denkbar. Die Töne gerieten ins Gleiten und würden auf eine ganz andere Art aneinander Halt finden, der vielleicht dem gestischen Moment der Musik, um das es im folgenden Abschnitt gehen soll, sogar näher wäre, aber sich deutlich von unserem Verständnis von Musik unterscheidet. Erhellend ist hier vielleicht das Beispiel eines Mannes, von dem Otto Abraham berichtet: Ihm ging jeder Sinn für Tonalität, oder besser: für Töne ab, was ihn nicht davon abhielt, sich als Musikliebhaber zu beschreiben. Abraham, der ihn im Rahmen eines Experi-

te Bestimmung überall anzuhängen und zu einem äußerlichen Ordnen zu gebrauchen“ (ebd., 565), sondern es in seiner spezifischen Form aus der Sache zu entwickeln.

²⁸ G. W. F. Hegel, *Wissenschaft der Logik I*, in: ders., *Theorie Werkausgabe*, Bd. 5, Frankfurt/M. 1969, 86.

²⁹ Ders., *Wissenschaft der Logik II*, a. a. O., 566.

ments beobachtete, stellt fest, dass es ihm im Singen unmöglich war, auch nur einen einzigen Ton zu treffen – Oktaven eingeschlossen –, relative Intervallgröße und -richtung aber jeweils stimmten. Er kommentiert: „So muß also die Musikfreude dieses Sängers eine reine Freude an Rhythmus und Bewegung nach Richtung und Größe sein.“³⁰ Das Musikverständnis dieses Mannes ist gestisch, ohne tonal sein zu müssen, und entspricht damit dem des sehr kleinen Kindes.

Nicht zuletzt an solchen Beispielen kann man sehen, dass die Identität des musikalischen Tones, so zwingend und stabil sie dem normal musikalischen Hörer auch erscheinen mag, weder unmittelbar noch naturgegeben ist, sondern ein Produkt kultureller Praxis. Das Verhältnis 2:1, in dem Töne im Oktavabstand schwingen, und die damit zusammenhängende Tatsache, dass die erste Oktave der erste, immer präsente Oberton ist, sagen nichts darüber aus, dass die beiden so verbundenen Töne als „das Gleiche noch einmal“ aufgefasst werden müssen. Sie legen eine besonders enge Verbindung nahe, aber fixieren sicher keine Identität. Eine Auffassung, die keine Oktaven kennt und infolgedessen von einer unbegrenzten Zahl von Tönen ausgeht, würde den Charakter der Musik verändern. Unmöglich ist sie nicht.

In jedem Fall hat die innere Dialektik des musikalischen Tons für die Musik eine sehr eindrückliche Folge: Um die musikalische Differenz zu aktualisieren, reicht es vorerst aus, einen beliebigen Ton erklingen zu lassen. Mag es sich auch herausstellen, dass der gehörte Ton lediglich von einem am Klavier vorbeigehenden Kind produziert wurde: Er öffnet doch einen musikalischen Raum und erweckt die Erwartung musikalischer Entwicklung. Der Übergang von bloß Erklingenden zur Musik, der im Anschluss an Boehm angenommen wurde, scheint hier verschwunden beziehungsweise in ein übergangsloses Umspringen verwandelt zu sein. Der musikalische Ton konstituiert derart zwingend einen Innenraum der Musik, dass tatsächliche Übergänge zwischen drinnen und draußen undenkbar erscheinen.³¹

Wenn nun Georgiades schreibt, dass „die Oktavenidentität das eine Tönen als Relation darstellt“ und schließlich „die Bedingung der Möglichkeit der Tonrelationen“ schafft³², so ist dies ein zweiter Schritt, in dem das Verhältnis tatsächlich in ein Tonsystem ausgefaltet wird. Was ist ein Tonsystem? Carl Dahlhaus bestimmt es als „einerseits eine ‚Materialleiter‘, den Bestand an Tönen, über den eine musikalische Praxis verfügt, andererseits eine musikalische Anschauungsform, die ein Material von Tönen zu einem Komplex von Tonbeziehungen werden läßt“³³, beziehungsweise, wie er präzisiert, ein Tonbestand, der sich aus den inneren Beziehungen der Einzeltöne ergibt – also eine sich aus einem und als ein Gefüge von Diffe-

³⁰ O. Abraham, *Tonometrische Untersuchungen an einem deutschen Volkslied*, in: *Psychologische Forschung*, 4, 1 (1923), 1–22.

³¹ Wo Hegel selbst sich dem musikalischen Ton zuwendet, denkt er ihn ausschließlich von seiner Zeitlichkeit her als „eine Äußerlichkeit, welche sich in ihrem Entstehen durch ihr Dasein selbst wieder vernichtet und an sich selbst verschwindet“ (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: *ders., Theorie Werkausgabe*, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, 134), und leitet davon die Diagnose eines Mangels der Musik ab, die in der gestalteten Innerlichkeit, in der Empfindung verbleibt und es eben nicht zur Objektivierung bringt, die Anschauung und Vorstellung erlaubt. Das Ausgeführte zeigt, dass das nicht plausibel ist. Auch wenn das Hören von Tönen eine Dimension des inneren Nachvollzugs hat, so wie ihre Produktion ein Vollziehen ist, gewinnt der musikalische Ton durch seine innere Dialektik eine quasi objekthafte Existenz für sich und tritt insofern auch dem Singenden nicht als reiner Ausdruck seiner selbst, sondern als Anderes gegenüber. Die Verräumlichung, die Hegel bei der Musik vermisst, lässt sich mit seinen eigenen Mitteln an der dialektischen Objektivierung des musikalischen Tons aufweisen.

³² T. Georgiades, *Nennen und Erklingen. Die Zeit als Logos*, Göttingen 1985, 59.

³³ C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Basel 1967, 149.

renzen konstituierende Menge. Diese allgemeine Bestimmung entspricht genau der diakritischen Definition des Phonembestandes einer Sprache; die Parallele auf dieser Ebene deutete sich im vorigen Abschnitt schon an. Auch hier erscheint es mir schief, nach der „Natürlichkeit“ dieses Systems zu fragen: Es mag mehr oder weniger motiviert sein, zum Beispiel durch die Obertonverhältnisse und die kognitiven Bedingungen der Wahrnehmung allgemein, aber es ist doch eine historisch gewordene Sinnstruktur, die zu ihren natürlichen Bedingungen ein vielfach vermitteltes Verhältnis unterhält und die auch anders aussehen könnte (und in anderen musikalischen Kulturen tatsächlich anders aussieht).

Anschaulich wird dies etwa an der Flexibilität der Beziehung zwischen der Sinnebene der von ihrem Zusammenhang her gedachten Töne auf der einen und messbaren Tonhöhen und -abständen auf der anderen Seite. Diese Flexibilität ist bereits strukturell gefordert, da sich die einzelnen Intervalle, die das Tonsystem konstituieren, nicht auf einen Nenner bringen lassen: Stimmt man reine Quinten, sind die Terzen und selbst die Oktaven verzerrt und so weiter. Die temperierte Stimmung, die Grundlage unserer Tasteninstrumente, begegnet dem bekanntlich, indem sie alle Intervalle mit Ausnahme der Oktaven um ein Geringes verstimmt und so aufs Ganze gesehen einen für den Hörer plausiblen Ausgleich schafft. Aber selbst hier herrscht ein eher loser Zusammenhang: Die bereits zitierte Untersuchung von Otto Abraham zeigt, dass in ganz gewöhnlichen musikalischen Zusammenhängen „weder rein noch temperiert, sondern einfach in unvorstellbarer Weise *falsch* gesungen wird – und zwar von geübten wie ungeübten, von unmusikalischen wie musikalischen Sängern in völlig gleicher Weise“.³⁴ Diese falsche Intonation ist nicht diejenige des Tonblinden, von dem oben die Rede war, sondern, wie Zuckerkandl bemerkt, eine Falschheit, die es nur aus der Perspektive des Messgeräts und derjenigen des Experimentators gibt. Musikalisch gesehen ist diese Falschheit gerade *richtig*, und zwar für Sänger wie für Hörer, denn sie ist nicht das Resultat von Unfähigkeit, sondern ergibt sich aus der musikalischen Bewegung.

Die Konsequenz, die Nicholas Cook aus Beobachtungen wie dieser zieht, entspricht seiner Grundthese einer weitgehenden Divergenz von musikalischen Beschreibungen und der musikalischen Praxis, begeht aber genau den Fehler, die Ebenen zu vermischen: „What this means is that the semitone, as such, has no objective reality in what singers and violinists actually do.“³⁵ In der Tat ist es unsinnig, in Bezug auf kulturell verankerte Sinnzusammenhänge von „objektiver Wirklichkeit“ zu sprechen. Halbtöne im musikalischen Sinne aber sind keine akustisch messbaren Frequenzunterschiede, sondern Sinneinheiten, an denen sowohl das Hervorbringen als auch das Hören von Musik Anhalt findet. In Bezug auf die Terz findet sich dies klar benannt bei Dahlhaus: „Die große Terz braucht nicht ‚harmonisch rein‘ intoniert zu werden, um im tonalen Kontext als Durterz zu erscheinen; sie kann temperiert werden, ohne daß ihr Sinn gefährdet wäre.“³⁶ Sie braucht, so wäre im Anschluss an die zitierten Untersuchungen hinzuzufügen, auch nicht temperiert intoniert zu werden, sondern kann fast beliebige Dehnungen oder Stauchungen mitmachen, solange diese durch den Kontext und die Rhetorik des Vortrags motiviert sind: durch das gestische Element, wie man im Vorgriff auf den nächsten Abschnitt sagen kann. Umgekehrt kann sich nur vermittels eines Systems, in dem Sinn und Sinnträger auf die skizzierte Weise nur lose gekoppelt sind, Gestisches realisieren.

Hier wäre wiederum eine Parallele zur akustischen Erkennung von Phonemen zu ziehen: Wollte man sich allein an reale Differenzen in der kontextlosen akustischen Realisierung

³⁴ V. Zuckerkandl, *Die Wirklichkeit der Musik*, Zürich 1963, 79.

³⁵ N. Cook, *Music, Imagination, and Culture*, a. a. O., 237.

³⁶ C. Dahlhaus, *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, a. a. O., 53.

halten, wären Phoneme in der Regel überhaupt nicht zu erkennen und zu differenzieren, wie die linguistische Forschung bereits seit langem festgestellt hat.³⁷ Dasselbe gilt offenbar für musikalische Töne.

Die hier gezogenen Parallelen zwischen dem Lautsystem einer Sprache und dem Tonsystem der Musik legen es nahe, von einem dem Spracherwerb analogen „Musikerwerb“ zu sprechen. Mit weitergehenden Spekulationen bezüglich einer angeborenen Musikfähigkeit wäre ich zurückhaltend; entscheidend ist vielmehr, dass wir es hier mit einer elementaren Enkultrierung – dem, was Cook „patterns of ear training“³⁸ nennt – zu tun haben, die weit diesseits der Bildung größerer musikalischer Zusammenhänge ansetzt, ja ohne die das Hören und Produzieren von Musik nicht denkbar ist. Wirksam ist hier vor allem die direkte Konfrontation mit einer Musik, die auf diese Weise strukturiert ist und in die man hörend und singend eingeführt wird.

Auffallend ist jedenfalls, dass die tonsystematische Ebene der ohnehin konstatierten Abkoppelung des Tons von anderen Praktiken und Hörweisen noch eine Dimension hinzufügt, wodurch die Schließung des Feldes des Musikalischen zur Form der Musik bereits hier deutlich präformiert ist. Die Zahlenspekulationen der pythagoräischen Tradition über die kosmische Dimension der Musik und das neuzeitliche Ideal des reinen Tons schließen daran an und lassen es so scheinen, als unterhalte die Musik überhaupt kein Verhältnis zu irgendeinem Realen, das der grob-materiellen Leinwand entspräche, auf die das Bild gemalt ist. Die Ausgrenzung von immer weiteren Bereichen zu „Außermusikalischem“ bis zu einem Ideal absoluter Musik³⁹ hat hier die Bedingung ihrer Möglichkeit.

Dennoch ist die Musik als systematisch strukturiertes Gebilde aus Tönen als herausgehobene, differenzierte und gleichzeitig klare Gestaltung im Sinnlichen eine spezifische Artikulation der Welt mit einer eigenen formalen Intelligenz. Sie ist keine Beschäftigung von Subjekten mit sich selbst, sondern eine eigenständige Erscheinungsform von Weltlichem, der in hohem Maße das eignet, was Ernst Cassirer „symbolische Prägnanz“⁴⁰ genannt hat. Der Ton als Element dieser Erscheinungsform, das seine eigene Abgrenzung von anderen Formen in sich trägt, ermöglicht gleichzeitig einen unvergleichlichen Reichtum an Gestaltungen und steht im Kontext dieser Gestaltungen. Er bildet, wie es Cassirer formuliert, „eine konkrete Einheit von ‚Präsenz‘ und ‚Repräsentation‘“⁴¹ insofern, als das Erscheinende auf sich selbst und in eins damit über sich selbst hinaus auf seinen systematischen Kontext verweist. Mit Cassirer kann es „Darstellung“ genannt werden nicht im Sinne von Abbildung, von der bei der Musik nur marginal die Rede sein kann, sondern als prägnante Ausprägung von etwas als etwas. Von dorthier müsste man sagen: Töne *haben* keinen Sinn, sie *sind* Formen des Sinns.

Die Versuchung, die musikalische Differenz in Richtung des Tonobjekts aufzulösen, wenn eine solche Analogbildung zum Husserlschen Bildobjekt erlaubt ist, ist dennoch nicht zu leugnen. Insofern ist es an dieser Stelle noch einmal geboten, den engen Rahmen der tonalen Logik und der musikalischen Sozialisation zu öffnen für eine Einbeziehung der historischen Dimension, und zwar der Musik des 20. Jahrhunderts und dem Zerfall des Tonsystems bis hin zur Einbeziehung außermusikalischer Geräusche.

³⁷ Vgl. A. M. Liberman u. a., Perception of the speech code, in: Psychological Review, 74, 6 (1967), 431–461.

³⁸ N. Cook, Music, Imagination, and Culture, a. a. O., 222.

³⁹ Vgl. C. Dahlhaus, Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978.

⁴⁰ E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 3, Darmstadt ³1958, 235.

⁴¹ Ebd., 149.

Der Übergang von einer sich erweiternden Tonalität mit deutlichen Ausfransungstendenzen in die freie Atonalität, die Arnold Schönberg zu Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen hat, hat damals heftigste Abwehrreaktionen ausgelöst, die bis heute nachwirken. Interessant ist hier vor allem ein Typus von Reaktion, der der atonalen und später der Zwölftonmusik schlicht abspricht, noch Musik zu sein, und dabei in gewisser Weise von den hier ausgeführten Zusammenhängen her argumentiert.

Hermann Pfrogner, der der Atonalität zwar skeptisch, aber nicht feindselig gegenüberstand und vor allem bemüht war zu verstehen, was eigentlich geschehen war, macht eine aufschlussreiche Unterscheidung im Klanglichen, nämlich zwischen musikalischer und empirischer Ebene.⁴² Sie entspricht nicht der traditionellen Differenz zwischen einem psychologisch verstandenen musikalischen Innenraum und einem physikalisch gefassten, „realen“ Außenraum, sondern unterscheidet zwei unterschiedliche *Auffassungsweisen* und ist damit anschlussfähig an die Figur der ikonischen Differenz. Der Ton steht für Pfrogner auf der Schwelle zwischen diesen Ebenen: Wird er als funktionale Einheit innerhalb eines Tonsystems aufgefasst – also etwa, auf einer ersten Stufe, als Es und nicht als Dis und, auf einer zweiten, als Terz von c-moll und nicht als Quinte von As und auch nicht als Grundton von Es –, fungiert er musikalisch, nämlich als *Tonwert*; nimmt man ihn als diesen Ton in dieser bestimmten Höhe, neutral gegenüber jenen systematischen Bestimmungen, fasst man ihn empirisch auf, nämlich als *Tonort*, den Ort also, an dem in der temperierten Stimmung alle der oben genannten Tonwerte zusammenfallen. Tilgt man nun mit der Tonalität die Möglichkeit der ersten Auffassung, bleibt nur die empirische Ebene zurück, und die zwölf Tonorte sollen nun selbst als Tonwerte aufgefasst werden. Dann aber liegt es nahe, einer Praxis, die dies ausdrücklich und mit großer Emphase tut, den musikalischen Charakter abzusprechen – sie als fundamentales Missverständnis zu begreifen, als Abrutschen in bloße Empirie.

Für die Bildlichkeit ließe sich dies mit dem Vorwurf vergleichen, die neuen Artefakte brächten – etwa nach der Verabschiedung figurlicher Darstellung – keine Bildobjekte mehr hervor, sondern blieben bloße Bildträger und verlören damit letztlich den Status als Bilder. Stellas „what you see is what you see“ hat sich diese Position polemisch selbst zu Eigen gemacht.⁴³ Man kann den Ansatzpunkt dieser Argumentation verstehen, ohne sie teilen zu müssen, nämlich die Beobachtung, dass das traditionelle und alternativlos scheinende Mittel zur Herstellung der ikonischen beziehungsweise musikalischen Differenz verlorengegangen ist. Eine Kunst, die sich in dieser Situation findet beziehungsweise sie explizit herstellt, muss auf andere Weisen versuchen, dasselbe zu erreichen, und verliert damit ihre Selbstverständlichkeit. Sie findet sich zuerst einmal auf die Ebene zurückgeworfen, die als empirisch galt, und muss neue Figuren der Differenz erfinden.

In der Musik wird dies, auch wenn es für die Zeitgenossen Schönbergs nicht wahrnehmbar war, vorerst dadurch abgemildert, dass der musikalische Ton als solcher erhalten blieb. Die aggressive Ablehnung der Atonalität und der Zwölftonmusik beruhte sicher nicht darauf, dass die Hörer das Erklingende nicht mehr von irgendwelchen Alltagsgeräuschen unterscheiden

⁴² Vgl. H. Pfrogner, *Die Zwölfordnung der Töne*, Zürich 1953, bes. 11–62.

⁴³ Tendenzen zu einer solchen Argumentation finden sich bei Lambert Wiesing, der die ikonische Differenz – welchen Begriff er im Übrigen ohne Hinweis auf seine Herkunft bei Boehm verwendet – als statisches Verhältnis zweier Gegebenheiten konstruiert: „Bilder zeigen etwas, was sie nicht selbst sind. Deshalb kann man, solange man von Bildern bestimmte Eigenschaften, nämlich eine ikonische Differenz, eine widerstreitende Differenz zwischen Bildträger und Bildobjekt verlangt, den Bildbegriff nicht funktional definieren.“ (L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/M. 2005, 59) Für eine solche Auffassung wird es fraglich, ob abstrakte Gemälde Teil jener ontologisch distinkten Klasse von Gegenständen sind, die Bilder genannt werden.

konnten; sein deutlich wahrgenommener Anspruch, Musik zu sein, lag nicht nur in der weiterhin gegebenen institutionellen Einbettung und der Verwendung der traditionellen Instrumente begründet, sondern auch im unbefragten Operieren mit Tönen (und nicht zuletzt auch auf dem weiterhin deutlich wahrnehmbaren gestischen Charakter).

Der Ton, wie ich ihn hier zu explizieren versucht habe, nämlich als in sich dialektisch verfasstes, für sich stehendes, die musikalische Differenz sozusagen automatisch erzeugendes Element, suggeriert noch stärker als das Tonsystem der westlichen Tradition Alternativlosigkeit. Wer nun auch noch das Tonprinzip aufweicht oder ganz verabschiedet, vergrößert zusätzlich zum Akzeptanzproblem die Schwierigkeit, das zu Gehör Gebrachte von den Geräuschen der Umgebung und den unwillkürlichen geräuschhaften „Verunreinigungen“ der Musik durch ihre materielle Hervorbringung zu unterscheiden. Das nackte Einsetzen der Umgebungsgeräusche als Musik, wie es John Cage in *4'33''* vorführt, und die Komposition mit rein geräuschhaften Klängen des traditionellen Instrumentariums, wie sie Helmut Lachenmann praktiziert hat, rücken beide das in den Vordergrund, was der musikalische Ton erfolgreich verdeckt hat: die musikalische Differenz als Prozess.⁴⁴ Anders als Luigi Russolos frühe Geräuschmusik, die in ihrem pathetischen Gestus etwas Unernstes hat und deren theoretische Unterfütterung eher dünn ist⁴⁵, produzieren Cage und Lachenmann jeder auf seine ganz unterschiedliche Weise Übergangserfahrungen: Am Erklingenden differenziert sich etwas aus, ohne je vollständig zu auseinanderzutreten. Man hört Musik in *statu nascendi*, Ereignisse im Feld des Musikalischen, die sich noch nicht zur Musik im Singular verfestigt haben. Die Grenzen der Musik „hören sich [...] selbst“⁴⁶, wie Lampson formuliert.

Mit dieser Offenheit tritt die Musik auch in ein verändertes Verhältnis zur sprachlichen Reflexion und Begleitung. Sowohl Lachenmann als auch Cage haben sich in zahlreichen, vielgelesenen Texten zu ihrer kompositorischen Praxis und deren theoretischen Grundlagen geäußert und noch viel zahlreichere Auseinandersetzungen von anderer Seite hervorgerufen. Das mag sie noch gar nicht von Komponisten der Tradition unterscheiden. Lachenmanns *musique concrète instrumentale* beansprucht aber, selbst eine Form der Reflexion zu sein, eine Auseinandersetzung mit ihren eigenen materiellen, institutionellen und gesellschaftlichen Kontexten, und zwar *als Musik*. Wäre dies nicht in der Musik erfahrbar, wäre sie gescheitert; dennoch sind Lachenmanns Äußerungen dazu heuristisch bedeutsam. Bei Cage hingegen ragen der Kommentar und die Reflexion unmittelbar in das Stück hinein, indem sich weder während der Aufführung, in der geredet werden mag, noch nachher letztgültig entscheiden lässt, ob das Gesagte und Geschriebene nicht selbst Teil des Stückes ist; auch die Vorträge und die gedruckten Texte halten sich vielfach auf der Schwelle zwischen diskursiver Auseinandersetzung und Kunst. Die Möglichkeit, den eigenen Kommentar zur Musik selbst als Musik zu hören, lässt die Grenzen endgültig verschwimmen. Sie zeigt die musikalische Kultur insgesamt als Feld von Übergängen. Es ist bezeichnend, dass sich die Entgrenzung und die Unsicherheit, die mit dieser vollständigen Verabschiedung des Tones einhergehen, nicht durchgesetzt haben. Geräuschhafte Klänge gehören in der zeitgenössischen Musik zu einer geläufigen Erweiterung des musikalischen Repertoires, das aber weiterhin souverän vom Ton beherrscht wird.

⁴⁴ Vgl. zum Folgenden detailliert Ch. Grüny, *Arbeit im Feld des Musikalischen*, a. a. O.; allgemein zu Cage und Lachenmann vgl. A. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, Kap. V u. VI; D. Rustemeyer, *Diagramme. Dissonante Resonanzen: Kunstsemiotik als Kulturtheorie*, Weilerswist 2009, Kap. III.

⁴⁵ Vgl. L. Russolo, *Die Kunst der Geräusche*, Mainz 2000.

⁴⁶ E. Lampson, *Die Formen der Hörfelder. Reflexionen eines Komponisten*, in: D. Rustemeyer (Hg.), *Formfelder*, Würzburg 2006, 126–140, hier: 137.

III.

Die bisherige Erörterung musikalischer Differenz und ihrer Figuren ist in gewisser Weise diesseits der tatsächlichen musikalischen Praxis geblieben. Die sich anschließende Frage wäre nun, wie all dies sich in der komponierten, gespielten, erklingenden und gehörten Musik realisiert, denn nur in ihr findet es statt. Als Ansatzpunkt möchte ich einen weiteren Grundcharakter des Musikalischen wählen, der wiederum bereits diesseits der Untersuchung der Musik als Kunstform zu betrachten wäre: den des Gestischen. Mit der Betrachtung der gestischen Formen der Musik wird ein Übergang vollzogen zu einer Weise der Konstitution von Sinn, die weitreichende Implikationen für die Frage nach Sinn und Bedeutung überhaupt hat, die hier allerdings nur angerissen werden können.

Albrecht Wellmer beginnt in seinem kürzlich erschienen Buch *Versuch über Musik und Sprache* das Kapitel über „Welthaltigkeit und Interpretation“ mit einem Hinweis auf jene gestische Dimension von Musik: „Gesten verstehen wir auf einem kulturellen Hintergrund; sie ‚bedeuten‘ in anderer Weise als Worte oder Sätze, und das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren der Musik *zeigt* sich nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug, im verständnisvollen Spielen von Musik, in ihrem Zusammengehen mit anderen Medien wie dem Tanz, dem Theater usw.“⁴⁷ Mit dem Gestischen scheinen wir einen Bereich zu betreten, mit dem die Welt, die Bedeutung – was Wellmer vorsichtig in Anführungszeichen setzt – oder zumindest das Verstehen ins Spiel kommt. Dieses Verstehen findet, folgt man ihm, zuerst einmal auf einer Ebene statt, die sich diesseits der sprachlichen Aufarbeitung und auch diesseits fixierter Bedeutungen hält. Etwas mimetisch nachvollziehen bedeutet nicht, es als Verweis auf etwas anderes aufzufassen, sondern lediglich, es sich in seiner symbolischen Prägnanz anzueignen. Damit hält sich das Gestische auf der Schwelle zwischen dem Innenraum der Musik und dem nicht mehr selbst Musikalischen. Auf dieser Schwelle möchte ich ein wenig verweilen.

Die Geste in der Musik kann als Übergangsfigur die Differenz nicht selbst hervorbringen. Wenn die verschiedenen Kunstformen und -medien über das Gestische ein mimetisches Verhältnis zueinander unterhalten, ist es ein Zwischenbereich, eine Art allgemeiner Währung. Es ist die Form, die die Figuren des Tones und des Tonsystems annehmen; es konstituiert die Differenz nicht, sondern buchstabiert sie aus und hält sie gleichzeitig offen nach außen. Die Musik unserer Tradition besteht nicht einfach aus Gesten, sondern aus *tonalen* Gesten; in diesem Sinne bezeichnet Hegel die Musik als „kadenzierte Interjektion“⁴⁸, also als Lautgeste, die auf spezifische Weise gestaltet und geformt ist, nämlich auf kadenzharmonische Weise. Um dies genauer zu fassen, möchte ich auf Eduard Hanslicks klassischen Text *Vom Musikalisch-Schönen* zurückgreifen.

Dass Hanslick, der Verfechter des musikalischen Formalismus und erbitterte Gegner der „verrotteten Gefühlsästhetik“, nicht jener strenge Formalist war, als der er vielfach immer noch stilisiert wird⁴⁹, hat sich mittlerweile herumgesprochen. Hanslicks Unternehmen war es, über-

⁴⁷ A. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O., 166.

⁴⁸ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, a. a. O., 151.

⁴⁹ Ein charakteristisches Beispiel: „Ein traditioneller Formalist wie etwa Eduard Hanslick konstatierte in seiner einflussreichen Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) ja eine unüberbrückbare Dichotomie zwischen der formalen Gestaltung von Musik und ihrem emotionalen Ausdruck.“ (P. Rinderle, *Theorien der musikalischen Expressivität*, in: *Philosophische Rundschau*, 53, 2006, 204–235, hier: 215) Eine etwas genauere Lektüre hätte ergeben, dass es genau diese Dichotomie bei Hanslick *nicht* gibt.

haupt eine Möglichkeit der Betrachtung zu schaffen, die Musikalisches als Musikalisches in den Blick nimmt und es nicht von vornherein mit Konzeptionen wie der der „Sprache der Affekte“ kolonialisiert oder es für Darstellungsforderungen außermusikalischer Inhalte in Anspruch nimmt. Was er durchaus nicht abstreitet, ist die enge Verbindung von Musik und Affektivität, die er an zentraler Stelle aufgreift und wesentlich mit dem Gestischen zusammenbringt.

Wer davon ausgeht, die Musik könne tatsächlich Gefühle darstellen, unterliegt, so Hanslick, einer Verwechslung: Am Gefühl unterscheidet er eine innere Bewegtheit vom intentionalen Bezug auf einen Gegenstand, der Auslöser oder Ziel dieser Bewegtheit ist. Ohne einen solchen Bezugspunkt könne zum Beispiel von Liebe nicht gesprochen werden, sondern lediglich von einer bestimmten Dynamik, die überdies höchst unterschiedlich ausfallen kann. Während die Musik keinerlei Möglichkeiten hat, den Gegenstand des Gefühls darzustellen, kann sie jene Dynamik sehr wohl verkörpern, und zwar auf präzise Weise. Die berühmte, merkwürdig paradox anmutende Formulierung, „tönend bewegte Formen“ seien „einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“⁵⁰, versucht, Eigenlogik und Darstellungscharakter der Musik zusammenzubringen: Die tönend bewegten Formen sind *musikalische* Formen, die nicht auf etwas anderes verweisend Bezug nehmen und daher auch nicht von etwas Außermusikalischem her verstanden werden können. Sie sind aber auf eine Weise bestimmt und prägnant, dass man sie als „musikalische Ideen“⁵¹ bezeichnen kann, dynamische Formtypen, die nicht etwas neben oder über der Musik sind, sondern ihre Verfasstheit selbst ausmachen, also Darstellungen sind im Cassirerschen Sinne: „Einen Kreis von *Ideen* hingegen kann die Musik mit ihren eigenen Mitteln reichlichst darstellen. Dies sind unmittelbar alle diejenigen, welche auf hörbare Veränderungen der Zeit, der Kraft, der Proportionen sich beziehen, also die Idee des Anschwellenden, des Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Begleitenden u. dgl.“⁵²

Diese Formtypen, die von der Musik verkörpert werden, entsprechen jenen Dynamiken der Affektivität, die man mit Susanne K. Langer als die „Morphologie des Gefühls“⁵³ bezeichnen könnte. Langer ist hier insofern interessant, als die Musik das Paradigma ihrer Theorie des Kunstwerks als „symbol of feeling“ bildet. Im Anschluss an Cassirer ist es ihr darum zu tun, Felder jenseits des sprachlichen und im engen Sinn repräsentationalen Bereichs als symbolische Formen *sui generis* zu erweisen; eins jener Felder ist das der Gefühle. Wenn sie gegen die Vorstellung argumentiert, Gefühle seien ein diffus-irrationales, schwach bis gar nicht organisiertes Gemenge, ist sie ganz auf der Linie der heutigen Diskussion.⁵⁴ Von

⁵⁰ E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst, Nachdruck der 1. Aufl. v. 1854, Darmstadt 1991, 32.

⁵¹ Die Anklänge an Kants „ästhetische Ideen“, die ja ebenfalls Gestaltungen der Einbildungskraft sind, also Formen im Sinnlichen, „die viel zu denken veranla[ssen]“ (I. Kant, Kritik der Urteilskraft, a. a. O., B 192), ist offensichtlich, so wie die ganze Grundanlage der Argumentation kantisch ist.

⁵² E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, a. a. O., 14; vgl. auch A. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, a. a. O., 61 ff. Eggebrecht lässt sich vom Zwischencharakter des Gestischen dazu verleiten, es kurzerhand der Dimension des Abbildlichen zuzuschlagen (vgl. H. H. Eggebrecht, Musik verstehen, Wilhelmshaven ²1999, 67 ff.). Hanslicks Intuition, jene dynamischen Gestalten als genuin musikalisch zu begreifen, ohne ihre Verbindungen nach außen abzuschneiden, scheint mir der Sache angemessener.

⁵³ S. K. Langer, Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt/M. 1984, 234.

⁵⁴ Vgl. ebd., 106 ff.; mit ähnlicher Stoßrichtung L. B. Meyer, Emotion and Meaning in Music, Chicago 1956, 39 ff.; zur Diskussion über Gefühl und Affekt vgl. L. Ciompi, Affektlogik. Über die Struktur der Psyche und ihre Entwicklung. Ein Beitrag zur Schizophrenieforschung, Stuttgart ⁵1998, mit etwas

hier ausgehend, erfährt der Begriff des Gefühls eine immer größere Erweiterung über die erwähnte Theorie des „symbol of feeling“ bis zum großen Buch über den Geist, das schlicht den Untertitel *An essay on human feeling* trägt.⁵⁵ „Feeling“ steht damit letztlich für den ganzen Bereich eines erweiterten Vernunftbegriffs als „any appreciation of form, any awareness of pattern“.⁵⁶ Das Gestische wird damit zur Grundlage von Rationalität; es bleibt nicht auf dynamische Formen des Affektiven beschränkt, sondern zeigt Erfahrung insgesamt als dynamisches Formgeschehen, das immer eine affektiv-vitale Grundierung hat.

Wenn Langer von „Symbol“ spricht, steht nicht die Peircesche Unterscheidung von Ikon, Index und Symbol im Hintergrund, sondern wiederum Cassirers Begriff der symbolischen Form. Die präsentativen Symbole, unter die die Kunst fällt, versteht sie dabei nicht von einer Referenz auf weltliche Vorkommnisse, sondern als Gestaltungen, die ihre Beschaffenheit ausstellen, ohne zunächst etwas zu denotieren. In diesem Sinne heißt es über den Künstler: „He is not saying anything, not even about the nature of feeling; he is *showing*.“⁵⁷ Die Bedeutsamkeit dessen, was er zeigt, ist eine symbolisch prägnante Darstellung, die weniger auf etwas verweist als etwas ist. Die tönend bewegten Formen *verkörpern* jene musikalischen Ideen, die doch nicht nur musikalisch sind. Dennoch könnte man auch dies nicht sagen, wenn sie nicht eine spezifische Resonanz beim Rezipienten hervorriefen. Dieser gerät beinahe unweigerlich in ein mimetisches Verhältnis zu jenen Verlaufsformen und vollzieht sie mit; das ist es, was auch Wellmer auf einer sehr elementaren Ebene als Verstehen von Musik bezeichnet hat: nicht das Erfassen von Bedeutungen, sondern der Nachvollzug von Gesten.⁵⁸

Um dies zu plausibilisieren, möchte ich noch einmal eine ontogenetische Spur verfolgen und dabei auf ein Motiv zurückgreifen, das der Psychoanalytiker und Entwicklungspsychologe Daniel Stern vorgeschlagen hat. Stern geht im Anschluss an Theorien der Synästhesie und der frühkindlichen physiognomischen und amodalen Wahrnehmung davon aus, dass die Erfahrungswelt des Säuglings bereits von Anfang an von solchen Verlaufsformen geprägt ist, die die Grenzen zwischen affektiv und kognitiv, kognitiv und motorisch, zwischen den verschiedenen Sinnesmodalitäten und zwischen Selbst und Anderem noch unterlaufen und die er „Vitalitätsaffekte“ nennt. Sie sind charakterisiert durch „Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster“⁵⁹, und ihre Form ist die von „Aktivierungskonturen“⁶⁰. Diese sind unterschieden von den elementaren Gefühlen von Lust und Unlust und auch von deutlich später auftauchenden kategorialen Affekten wie Liebe, Wut und so weiter. Primär sind es die Bewegungen und Gesten der Bezugspersonen, zu denen der Säugling in einem mimetischen Resonanzverhältnis steht: Lange bevor Bewegungen im eigentlichen Sinne verstanden werden, werden sie als fließend, ruckartig, sanft, heftig und so weiter wahrgenommen, beziehungsweise eben innerlich nachvollzogen.

überschwänglichen Folgerungen; aktuell: H. Landweer (Hg.), *Gefühle – Struktur und Funktion*, Berlin 2007.

⁵⁵ Vgl. S. K. Langer, *Feeling and Form. A theory of art developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953; dies., *Mind. An essay on human feeling*, 2 Bde., Baltimore 1967.

⁵⁶ Dies., *Feeling and Form*, a. a. O., 29.

⁵⁷ Ebd., 394.

⁵⁸ Diese nicht zu beherrschende Resonanz ist dafür verantwortlich, dass Musik auch als Folterinstrument eingesetzt werden kann; vgl. Ch. Grüny, *The Language of Feeling made into a Weapon. Music as an Instrument of Torture*, in: J. Carlson u. E. Weber, *Assault on Truth. Torture from the Perspective of the Humanities*, New York (im Erscheinen).

⁵⁹ Vgl. D. N. Stern, *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, Berlin 1992, 80.

⁶⁰ Ebd., 89.

Die Vitalitätsaffekte prägen vor allem die sehr frühe Kindheit, erfüllen aber auch in späteren Zeiten wichtige Funktionen, und Stern geht insgesamt davon aus, dass frühe Entwicklungsphasen und Organisationsformen der Erfahrung nicht vollständig überwunden werden, sondern eine Art „Erfahrungsmatrix“⁶¹ bilden, die auch später noch aktivierbar ist – zum Beispiel in künstlerischen Erfahrungen. Sterns theoretische Rekonstruktion der Erfahrungswelt des Säuglings verankert die Gefühlskonturen, die Hanslick und Langer in der Musik finden, auf einer sehr elementaren Erfahrungsebene, und macht es auch möglich, sie deutlich von einzelnen Emotionen zu unterscheiden. Auch wenn sie dem Kind dazu dienen, die Welt zu gliedern und in einem späteren Stadium symbolische Formen als von ihrem konkreten Vorkommen ablösbare Gestalten zu konstituieren, sind sie nicht auf ein festes Repertoire von Formen eingeschränkt. Als dynamische Gestalten sind sie von Beginn an von größerer Komplexität als der bloße Wechsel von Spannung und Entspannung, der immer wieder als Grundfigur musikalischer Dynamik genannt wird, verbinden Differenziertheit mit affektiver Aufladung und bleiben so auf der Schwelle zwischen Kognitivem und Affektivem.

Vor allem aber wäre es schief, sie als außermusikalischen Bereich zu betrachten, auf den die Musik verweist. Sie sind Strukturierungsweisen der wahrgenommenen Welt, aus denen sich unterschiedliche spätere Wahrnehmungsweisen ausdifferenzieren, zu denen auch die musikalische gehört. Das Gestische, das sie verkörpern, lässt sich damit nicht auf eine Klasse von Gegenständen, auch nicht auf menschliches Verhalten beschränken; es bildet, wenn man so will, eine gemeinsame Grundform, die musikalisch direkt angesprochen wird. Der mimetische Nachvollzug, von dem Wellmer gesprochen hat, kann, aber muss sich nicht zwingend in Form von tatsächlicher Umsetzung in ein anderes Register objektivieren, denn er ist konstitutiv bereits für die Wahrnehmung des Gestischen.⁶²

Nun sprechen wir hier nicht von der elementaren Erfahrungswelt von Säuglingen, und Wellmer hatte zu Recht darauf hingewiesen, dass auch das Verstehen von Gesten vor einem kulturellen Hintergrund stattfindet: In der Musik sind die Vitalitätsaffekte selbst geformt – kadenziiert, um mit Hegel zu sprechen. Wendet man sich von hier aus noch einmal den elementaren Formen der westlichen Musik zu, so wird dies unmittelbar anschaulich. Ich möchte hier nur ein besonders anschauliches Beispiel herausgreifen: die Leittonspannung.⁶³ Ich werde sie anhand der energetischen Theorie Ernst Kurths erläutern, in dessen Untersuchungen man sehen kann, wie grundlegende tonsystematische Zusammenhänge *in praxi* in die Betrachtung musikalischer Formen übergehen. Der markanteste Leitton ist in einer Dur-Tonart der Ton

⁶¹ Ebd., 103; vgl. 25, 50 ff., 225 ff.

⁶² Interessant ist hier noch einmal der bereits zitierte Artikel von Liberman und anderen zur Erkennung von Phonemen. Die Unmöglichkeit, stabile Korrespondenzen zwischen purer Klanglichkeit und Phonemstruktur zu finden, wirft ein theoretisches Problem auf: Wie können wir alle trotzdem hörend Phoneme identifizieren? Die Lösung, die sie für den menschlichen „speech decoder“ vorschlagen, ist gut mit dem Motiv der Vitalitätsaffekte vereinbar: „perception mirrors articulation more closely than sound“ (A. M. Liberman u. a., *Perception of the Speech Code*, a. a. O., 453). Das Hören von Sprache hat offenbar bereits auf der lautlichen Ebene ebenfalls den Charakter des Nachvollziehens und ist keine analytische Segmentierung und nachfolgende Synthese des akustisch Vorliegenden. Das funktioniert nur, weil es eine Art Indifferenzzone gibt, in der zwischen dem gehörten Sprechen des anderen und dem eigenen Sprechen nicht klar getrennt werden kann und die durch die Vitalitätsaffekte gekennzeichnet ist.

⁶³ Mit den tonalen Verhältnissen ist freilich nur eine Seite der Konstruktion von Vitalitätsaffekten benannt – die rhythmische Seite, deren Bedeutung nicht geringer ist, wird hier ausgespart. Hier könnte an Deweys energetische Bestimmung von Rhythmus als „geordnete Variation des Wandels“ (J. Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1988, 179; vgl. 171 ff.) und an Motive von Langer (S. K. Langer, *Form and Feeling*, a. a. O., 126 ff.) angeschlossen werden.

der 7. Stufe, der einen Halbton unter der Oktave des Grundtons liegt. Hinter diesem systematischen Ort verbirgt sich eine eindruckliche energetische Erscheinung, nämlich die deutliche Streben des Leittons zum Grundton. Bereits die reine Skala ist keine bloße Nebeneinanderordnung der Töne, sondern ist durchzogen von ihren dynamischen Verhältnissen zueinander; erst recht gilt das im klanglichen Zusammenhang und der zeitlichen Entwicklung. Kurth schlägt diesen Verhältnissen entsprechend vor, musikalisch nicht von Dissonanz, sondern von „Distendenz“ zu sprechen, also von einem nach Auflösung strebenden Zustand.⁶⁴ Phänomene wie die Gravitation, die den Leitton h zum Grundton c zieht, sind die wesentlichen Momente, die einer musikalischen Bewegung gestischen Charakter verleihen.

Nun ist dabei zweierlei zu beachten: Erstens ist dieses zentrale Phänomen nicht denkbar ohne ein Tonsystem. Begreift man die Töne als Naturtatsachen, bleibt von ihrer Dynamik nichts übrig. Darüber hinaus verweist sie auf eine musikalische Praxis, die über das bloße System von Tönen hinausgeht. Die funktionsharmonische Theorie versucht, die harmonischen Progressionen der tonalen Musik auf wenige Regeln zu begründen, die praktisch für die Konstitution der im Hören wirksamen Grundprinzipien von Spannung und Entspannung und von unterschiedlichen Gravitationsverhältnissen verantwortlich sind.⁶⁵ Diese Regeln lassen sich nicht allein mit Binnenverhältnissen der Töne der Skala erklären, die sich aus einem Tonsystem ergeben, sondern sind Explikationen der tatsächlichen Praxis der klassischen Musik. Sie beanspruchen, bestimmte Grundformen der damals herrschenden (genau genommen der sich damals gerade auflösenden) musikalischen Kultur in die Explizitheit zu heben. Dabei sind sie keine wissenschaftlichen Beschreibungen faktisch vorliegender Verhältnisse, sondern Vorschläge oder Präskriptionen der Auffassung von Musik, und werden dadurch selbst Teil jener Kultur.⁶⁶

Damit hängt der zweite Punkt zusammen: Bereits die minimale Figur des Übergangs vom Leit- zum Grundton eröffnet zumindest zwei verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten, bei denen „in der kleinen Sekundfortschreitung das eine Mal das psychische Erlebnis mehr auf die *Spannungsansammlung* des Leittones, das andere Mal mehr auf den *Entspannungsvorgang* der Leittonauflösung gerichtet ist“.⁶⁷ Selbst diese Figur erlaubt demnach eine konkrete

⁶⁴ E. Kurth, Musikpsychologie, Berlin 1931, 173.

⁶⁵ Vgl. etwa H. Riemann, Grundlinien der Musikästhetik (Wie hören wir Musik?), Berlin 1921. Zur Problematik der Vorstellung tonaler Regeln vgl. M. Polth, Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung harmonischer Tonalität, in: Musik und Ästhetik, 5,18 (2001), 12–36.

⁶⁶ So die Grundthese von: N. Cook, Music, Imagination, and Culture, a. a. O. Demgegenüber erscheint Eggebrechts Einschätzung wie aus einer geschlossenen Innenperspektive jener Kultur gesprochen: „Denn auch schon auf der Ebene des begriffslosen Verstehens erkennt der Musikhörer die strukturellen Konstituenten einer Musik [...]. Und dieses ästhetisch Erkannte braucht nun nur noch begrifflich erfasst zu werden, um die Ebene des erkennenden Verstehens entstehen zu lassen.“ (H. H. Eggebrecht, Erkennendes Verstehen, a. a. O., 177)

⁶⁷ E. Kurth, Musikpsychologie, a. a. O., 180. Kurth begreift den ganzen Bereich der energetischen Erscheinungen und damit letztlich die gehörte Musik als solche als psychische Phänomene. Dies hat bereits zeitgenössische Kritik auf sich gezogen (vgl. H. Edelstein, Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De musica“, Ohlau 1929, 21 f.), und ich würde es aus heutiger Sicht als Versuch werten, einer nicht reduktionistischen, rein technisch-formal, aber auch nicht hermeneutisch-spekulativ vorgehenden Musikbetrachtung ein Feld zu eröffnen, ohne Fragen nach dem ontologischen Status der Musik beantworten zu müssen. Insofern wäre Kurths Situation mit derjenigen Hanslicks vergleichbar. Was beiden fehlt, ist ein Begriff musikalischer Kultur, der die unglückliche Alternative zwischen objektiv Vorliegendem und psychisch Aufgefasstem unterlaufen könnte. Erst dann könnte festgehalten werden, dass Tonbeziehungen „real connections existing objectively in culture“ sind (vgl. L. B. Meyer, Emotion and Meaning in Music, a. a. O., 34; auch wenn die Kopplung von Kultur und Objektivität einigermaßen unglücklich ist, ist doch die Stoßrichtung klar).

Ausgestaltung und verlangt nach ihr. Die Spannung kann durch ein unmittelbares Gleiten zur Auflösung minimiert oder durch Herauszögerung bis zum Schmerzhaften gesteigert werden – das Spiel mit Erwartung, Enttäuschung und Erfüllung, das jener Musik wesentlich ist, ist auf solche Verhältnisse angewiesen. Was dabei zunächst ausgeschlossen ist, ist Neutralität, und insofern kann die Leittonspannung als exemplarisch für die Elemente dienen, aus denen in der tonalen Musik musikalische Gesten sich konstituieren, in denen das energetische Potenzial in unterschiedliche Verlaufsformen gebracht wird.

Natürlich ist auch dies nicht alternativlos, und musikalische Gesten sind nicht zwingend auf einen tonalen Zusammenhang, ja nicht einmal auf Töne angewiesen; dieser eröffnet allerdings gerade durch die skizzierten dynamischen Innenspannungen derart reiche Gestaltungsmöglichkeiten, die auf andere Weise nur schwer erreichbar sind.⁶⁸ Umgekehrt kann man allerdings nur eingeschränkt sagen, dass das Prinzip des Gestischen als eine Art natürlicher Grundform der spezifischen Organisation der Musik vorausgeht. Das Verhältnis ist komplizierter. Leonard B. Meyer, der sich in seiner Analyse musikalischer Prozesse wesentlich auf gestalttheoretische Gesetze, also auf seiner Auffassung nach menschlicher Kognition überhaupt eigentümliche, natürliche Prinzipien bezieht, fasst den Zusammenhang von unvermeidlichen, „natürlichen“ Eigenschaften der Musik und musikalischen Kulturen höchst treffend zusammen: „Paradoxical though it may seem, the expectations based upon learning are, in a sense, prior to the natural modes of thought.“⁶⁹ Der Grund dafür ist einfach: Es mag sein, dass die gestalttheoretischen Gesetze der Fortsetzung und der Schließung, auf die er sich bezieht, absolut fundamental für menschliche Weltwahrnehmung sind. Damit ist aber nichts darüber gesagt, was in einer bestimmten musikalischen Kultur als Fortsetzung und Schließung, als „gute Gestalt“ gilt und dementsprechend als solche aufgefasst wird. Nur innerhalb einer solchen Kultur beziehungsweise von ihr aus kann daher von einer Geltung der „natürlichen“ Prinzipien die Rede sein. Für die hier verhandelten gestischen Formen gilt Ähnliches.

Sterns Unterscheidung von Vitalitätsaffekten und kategorialen Affekten hat deutlich gemacht, dass das Gestische in der Musik zwar eine affektive Dimension hat, aber nicht notwendig eine Darstellung von Emotionen ist, und die Musik nicht auf naturhafte Weise eine Sprache des Gefühls. Dennoch scheint mir hier der Ansatzpunkt für eine nun tatsächlich auf Emotionalität setzende Musikkultur zu liegen, wie sie die romantische Tradition des 19. Jahrhunderts gewesen ist. Es ist aufschlussreich, mit Paul Bekker, der in den zwanziger Jahren den Begriff der „Neuen Musik“ geprägt und diese vehement gegen die Anwürfe der Traditionalisten verteidigt hat, einen Blick auf diese Tradition zurückzuwerfen. In Bekkers Darstellung hat man den Eindruck, als habe das Gefühl die Musik bis in ihre feinsten Strukturen hinein kontaminiert: „Man könnte also zusammenfassend sagen: das Ideal der romantischen Kunst ist nicht, Musik zu komponieren, sondern Gefühle zu komponieren.“⁷⁰ Die gestischen Valeurs der Tonalität sind hier in einer Weise intensiviert, die die affektive Seite gegenüber der strukturellen unmäßig betont und an die Gefühlswelt des Zeitalters anschließt. Die affektiv aufgeladenen dynamischen Formen werden in Theorie und Praxis primär als dynamische Formen der Affekte aufgefasst, und auch ein heutiger Hörer muss keine sonderliche Mühe aufwenden, in Beethovens *Appassionata*, um ein besonders prägnantes und bekanntes Beispiel zu wählen, Stürme der Leidenschaft hineinzuhören: Sie sind offensichtlich bereits hineinkomponiert.

⁶⁸ So ignoriert Zuckerkindl in seinem bereits zitierten Buch, das eine genau im hier skizzierten Sinne vorgehende, überzeugende Darstellung musikalischer Innenverhältnisse vornimmt, noch 1963 die posttonale Musik vollständig; vgl. V. Zuckerkindl, *Die Wirklichkeit der Musik*, a. a. O.

⁶⁹ L. B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, a. a. O., 43.

⁷⁰ P. Bekker, *Organische und mechanische Musik*, Berlin 1928, 9

Wenn Schönberg und andere nun damit Schluss machen, so sehen sie sich mit Rezeptionsweisen konfrontiert, die zutiefst von diesem Ideal geprägt sind und die entsprechend ablehnend reagieren: „Wir erfassen die Tonbeziehungen eben gar nicht mehr als solche, sondern nur noch gemäß ihrer gefühlhaften Deutbarkeit. Unser Ohr ist sozusagen ein Organ des Gefühls geworden, und unser gesamtes Tonsystem ist nicht ein eigenorganischer Aufbau, sondern es ist ein Abdruck unseres Gefühlslebens.“⁷¹ Die große Aufgabe, die Bekker sieht, besteht darin, das Ohr von dieser Kontamination zu befreien.

Interessanterweise kann für die Musik der zweiten Wiener Schule von einer Abkehr vom Gestischen überhaupt keine Rede sein. Die destillathaften Stücke des frühen Webern etwa mit ihren extrem dicht geknüpften Strukturen führen in gewisser Weise gestische Formen im Reinzustand vor, bei denen auch die emotionale Aufladung der Tradition noch deutlich spürbar ist. Nur sind die Formen der hier vorgeführten Gesten nicht mehr mit einem Gefühlsleben kompatibel, das seine eigene leidenschaftliche Bewegtheit in ihnen gespiegelt haben möchte: „Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellt leibhafte Regungen des Unbewussten, Schocks, Traumata registriert.“⁷² Auch Adorno nimmt eine sehr spezifische Deutung vor, die wiederum aus einer bestimmten Vorstellung des Zusammenhangs von Kunst und Gesellschaft erklärbar sind. Man muss diese Deutung nicht mitmachen, um die affektive Aufladung der Formen wahrzunehmen, über die Adorno spricht. Ihre Herkunft in dem zu sehen, was hier mit Stern Vitalitätsaffekte genannt wurde, eröffnet eine Möglichkeit, sowohl das romantische Selbstverständnis, wie Bekker es darstellt, als auch Adornos Fortsetzung im 20. Jahrhundert auf Distanz zu halten, ohne die affektive Dimension der Musik zu leugnen.

Von Adorno kann man darüber hinaus den Hinweis einer inneren Vermittlung von Mimesis und Konstruktion aufnehmen. Das Gestische, wie ich es hier zu exponieren versucht habe, ist nicht die reine Mimesis, das vorrationale sich Anschmiegen und Ähnlichmachen, auch wenn dies seine Herkunft ist; eher setzt es sich an den Ort der Vermittlung. Musikalische Gesten sind Gesten aus Konstruktionen, seien sie tonaler oder posttonaler Art. Adorno beschreibt diese Vermittlung folgendermaßen: „Kraft ihres subjektiv mimetischen, ausdruckshaften Moments münden die Kunstwerke in ihre Objektivität; weder sind sie pure Regung noch deren Form sondern der geronnene Prozeß zwischen beiden [...]“.⁷³

Die hier vorgenommene Gegenüberstellung einer Sache und ihrer Form macht deutlich, dass die Vermittlung nicht spannungsfrei ist. Die Auffassung eines Musikstücks als Geste bleibt unterschieden von seiner Auffassung als Konstruktion: Während Erstere in unkontrollierte Hermeneutik abrutschen kann und anfangen zu raunen, kann Letztere sich vom Hören und der „Nachahmung der Bewegungskurve des Dargestellten“⁷⁴ so weit entfernen, dass sie den Bezug zum musikalischen Geschehen verliert. Das bloße Nachfahren der Bewegungskurve wiederum weiß, wie Adorno bemerkt, in gewissem Sinne nicht, was es tut, wenn es sich

⁷¹ Ebd., 6.

⁷² Th. W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 12, Frankfurt/M. 1975, 59.

⁷³ Ders., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1975, 198. Von hier aus erscheint es unplausibel, die atonale Musik auf gestische Formen festzulegen, die „Empfindungslaut unmittelbar, verständlich nicht über den Weg eines syntaktischen Systems, sondern verstehbar aus sich selbst heraus“ (H. H. Eggebrecht, Musik verstehen, a. a. O., 94) sind.

⁷⁴ Ebd., 189. Ein wirklich interessantes und aufschlussreiches Modell der Vermittlung von konstruktiven, historischen und mimetischen Momenten *im* Gestischen entwickelt Adorno in seinem Fragment gebliebenen Entwurf: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion, Frankfurt/M. 2005, 87 f., 94, 122 f., 265 ff.

nicht auch um die konstruktive Dimension bekümmert; ab einer bestimmten Komplexität wird es gar nicht erst gelingen, ohne diese einzubeziehen. Das Korrektiv gegen alle Einseitigkeiten ist die Anerkennung der Vermittlung von beiden, die auch eine Auffassung verhindert, für die die „Töne nur die erkennbaren Spuren einer dunklen Kraft [sind], die zu reich an Inhalten ist, um in all deren flüchtigem Hinströmen gefaßt zu werden“.⁷⁵ Töne und mit ihnen die Konstruktion sind das Medium des Gestischen; nur sie erlauben jene Differenziertheit, die laut Adorno das mimetische Erbe innerhalb der Rationalität ist.⁷⁶ Deshalb sind die in der Musik verkörperten Ideen, von denen Hanslick gesprochen hat, musikalische.

Ebenso wie es Bestrebungen gab, den musikalischen Ton hinter sich zu lassen, gab und gibt es Versuche, ihr das Gestische auszutreiben; darin kommen sehr unterschiedliche Formen der Musik überein, etwa solche, die das Konstruktive ins Extrem treiben, mit solchen, die es vollständig eliminieren wollen: Hier begegnen sich Boulez und Cage⁷⁷, aber auch Ligeti und Reich. Bereits für die Zwölftonmusik als historische Erscheinung gilt zwar immer noch, dass sie Gesten aus Tönen produziert, aber das konstruktive Moment und das Gestische haben sich hier bereits einigermaßen weit voneinander entfernt – mit Weberns dichten Beziehungsnetzen ließen sich auch Stücke komponieren, die darauf verzichten, sich im Gestischen derart deutlich an die Tradition anzulehnen. Die serielle Schule der Nachkriegszeit hat genau damit ernst gemacht. Es bleibt aber die Frage, ob es wirklich gelingen wird, so zu hören: Auch wenn die Mittel dafür vollkommen verschieden sind, können Boulez und Cage doch im Anspruch nach einer „Entfernung des Klebstoffs“ (Cage) zwischen den Tönen auf der musikalischen Oberfläche, also *für das Hören*, übereinkommen, der mir wesentlich auf eine Eliminierung des Gestischen zu zielen scheint. Dass er nie wirklich gelingt, wie Christian Wolff halb resignativ eingesteht⁷⁸, hängt mit der untilgbaren Tendenz zusammen, noch das ausdrücklich Vereinzelte, das kühl Konstruierte und das statisch Ornamentale zusammenzuhören, und zwar gestisch zusammenzuhören. Ich gestehe, dass ich auch die mit minimalen Mitteln in sich kreisenden Bewegungen von Morton Feldmans *Triadic memories* und die kristalline Nüchternheit von Boulez' *Le marteau sans maître* genau so höre, und dass mir die Bedeutsamkeit dieser Musik, das, was sie über ein bloßes Kaleidoskop von Klängen erhebt, nicht zuletzt hierin begründet zu sein scheint.

Nichts prinzipiell anderes ist bei György Ligetis mittleren Stücken der Fall, die vollkommen andere Typen von Struktur vorführen. *Atmosphères* hat nicht zuletzt deshalb so stark und kontrovers gewirkt, weil es ein strukturelles und ein gestisches Hören im traditionellen Verstand gleichermaßen unmöglich macht. Es erreicht dies, indem es auf der Mikroebene durchaus Gestisches stattfinden lässt, dieses aber durch Vervielfältigung neutralisiert. Von gelegentlich herausscheinenden Figuren einzelner Instrumentengruppen abgesehen, hört man ein sich in Farbe und Oberflächenstruktur verschiebendes Gesamtgeschehen, das einigermaßen weit von den gestischen Artikulationsformen der Tradition entfernt ist: Vorgänge nicht-menschlicher Dimensionen. Aber selbst hier kann man von Gesten nicht aus Tönen, sondern

⁷⁵ E. Kurth, *Musikpsychologie*, a. a. O., 79; die schopenhauerianischen Anklänge sind deutlich, und nicht umsonst nennt Dahlhaus Kurth einen Metaphysiker: vgl. C. Dahlhaus, *Absolute Melodik*. Ernst Kurths „Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, 6/7 (1986/87), 61–70.

⁷⁶ Vgl. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt/M. 1975, 55.

⁷⁷ Diese Gemeinsamkeit bleibt auch unabhängig von ihrer späteren Auseinandersetzung über die Rolle des Zufalls in der Musik, die schließlich zu einem Abbruch der Kommunikation führte; vgl. P. Boulez, *Alea*, in: ders., *Werkstatt-Texte*, Berlin 1972, 100–113; B. Schäfer, *Boulez, Cage und der Sünden(zu)fall*, in: P. Boulez u. J. Cage, *Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, 9–30.

⁷⁸ „No matter what we do, it ends up being melodic.“ (Zit. bei: U. Mosch, *Musikalisches Hören serieller Musik*, Saarbrücken 2004, 88)

aus Flächen und Clustern sprechen, die den Hörer ergreifen und einschließen. Steve Reichs Phase-Stücke schließlich gehen wohl am weitesten in Richtung einer Neutralisierung jeglicher affektiven Gebärde: *Marimba Phase* etwa, das mehr als zwanzig Minuten lang die minimalen Verschiebungen eines sehr einfachen Themas zwischen zwei Marimbas vorführt, ist emotional so neutral, wie man es sich nur denken kann. Es erlaubt keinerlei Identifikation.

Und dennoch: Die Pointe meines Rückgriffs auf Sterns Konzept der Vitalitätsaffekte besteht gerade darin, dass sie über die Identifikation mit real erfahrbaren menschlichen Emotionen und Bewegtheiten, seien sie äußerlich oder innerlich, hinauszielt. Vitalitätsaffekte sind nicht auf *bestimmte* Formen festgelegt – sonst hätte es keinen verstehbaren Sinn, wenn Adorno von einer „Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete“⁷⁹ bis zum Anorganischen spricht. Auch *Marimba Phase* lässt die Erfahrung machen, auf sehr spezifische Weise bewegt zu werden, bei der die körperliche nicht von der affektiven, der kognitiven und der intellektuellen Ebene getrennt werden kann. Um dies wirklich loszuwerden, müsste die Musik sich zu etwas machen, das nicht in unserer Welt stattfindet.

IV.

Was bedeutet all das für die Philosophie? Was kann sie von der Auseinandersetzung mit der Musik und von dieser selbst lernen? Was sich ihr zeigt, hängt entscheidend davon ab, in welches Verhältnis sie sich zur Musik stellt. Am naheliegendsten wäre es wohl, Philosophie *über* Musik zu betreiben, so wie man alltagssprachlich davon redet, über Musik zu sprechen. Damit ist natürlich nichts darüber gesagt, *wie* dieses Sprechen über Musik vor sich geht: distanziert, informiert, sensibel, differenziert, oberflächlich und so weiter, aber es scheint mir doch ein grundsätzliches Verhältnis zur Sache benannt. Philosophie erscheint hier als eine ihrer selbst weitgehend sichere Disziplin, die sich einem Gegenstand zuwendet, zu dem sie in keinem inneren Verhältnis steht. Über Musik zu sprechen, lässt diese, wo sie ist, und betrachtet sie von außen. Dem Gegenstand, über den man spricht, wird keine aktive Rolle zugebilligt, sondern er ist Objekt einer letztlich kontingenten Zuwendung.

Der neutrale Genitiv *Philosophie der Musik* erlaubt, wie Andrew Bowie bemerkt, zwei Deutungen: als Genitivus subiectivus und als Genitivus obiectivus (für das englische *philosophy of music* gilt das gleiche). Letztere Variante fällt unter die Rubrik eines Philosophierens über Musik, wobei Bowie dies in erster Linie als gesetzgeberische Anmaßung versteht, die es darauf anlegt, die Wahrheit über ihren Gegenstand festzustellen und über sie zu wachen. Im ersten Fall, den er selbst vertritt, haben wir es demgegenüber mit einer extremen Aufladung der Musik zu tun, der eine eigene Form der Philosophie zugesprochen wird – man hätte, so scheint es, Philosophie *aus* Musik zu destillieren oder diese geradezu *als* Philosophie anzusehen, die man zur Sprache zu bringen versuchen muss, wenn man nicht gleich verstummt und sie für sich sprechen lässt.⁸⁰ All dies erscheint mir einigermaßen unbefriedigend.

Der Untertitel des vorliegenden Textes formuliert eine weitere Variante, die das hier praktizierte Vorgehen meines Erachtens am besten beschreibt (die Anklänge an Adornos *Noten zur Literatur* liegen auf der Hand, sind mir aber erst nachträglich bewusst geworden). Philosophie *zur* Musik scheint zuerst einmal Distanz zu halten, sich neben die Musik zu stellen,

⁷⁹ Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., 39.

⁸⁰ Vgl. A. Bowie, *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge 2007, 1 ff.; sowie G. Kreis, *Musik als Philosophie?*, in: *Musik und Ästhetik*, 12, 48 (2008), 87–93.

ohne in sie einzugreifen. Dabei kann sie sich aber, will sie den Zusammenhang nicht stören, nicht beliebig aufführen, sondern muss sich in dem, was sie tut, an das halten, zu dem sie sich gesellt. Sie muss ein mimetisches Verhältnis zur Sache einnehmen, die damit nicht ihr Gegenstand bleibt, sondern sie in ihren eigenen Prozess verwickelt. Trotzdem kann und muss sie insofern Distanz wahren, als sich auch so das Sprechen nicht von selbst ergibt und eine mimetische Haltung die begriffliche Arbeit nicht erspart. Ich habe eingangs im Zusammenhang mit der Figur der ikonischen Differenz etwas leichthin davon gesprochen, dass ein solches Herangehen, „richtig verstanden“, als phänomenologisch angesehen werden könnte. Ein Bekenntnis zur Phänomenologie als historischer Disziplin mit einer benennbaren und von ihren Gegenständen ablösbaren Methode hätte meines Erachtens Bowies erster Variante von *philosophy of music* insofern nichts voraus, als auch hier die Gefahr deutlich besteht, dass „the method forms a conceptual obstacle between the analyst and the music“.⁸¹ Das lässt sich auch für manche phänomenologische Untersuchung zur Musik feststellen.⁸²

Wenn ich mein eigenes Vorgehen als phänomenologisch bezeichne, so hat dies Anklänge an den Phänomenologiebegriff Hegels. Die Polemik gegen das Werkzeug- und das Mediummodell des Erkennens, die glauben, eine für sich zu betrachtende und auf wechselnde Gegenstände anwendbare Methode annehmen zu können, deren Beitrag man von der Erkenntnis nachträglich wieder abziehen müsse⁸³, hat ungebrochene Geltung – auch wenn der uneingeschränkte Erkenntnisoptimismus, der sich damit verbindet, verloren ist.

Was in Bezug auf einen Gegenstand wie die Musik gefordert ist, ist ein Nachvollzug ihrer eigenen Bewegung als Erscheinung, so wie es Hegel fordert. Die zentrale Unterscheidung der Perspektiven „für es“ (dort das Bewusstsein) und „für uns“ (die nachvollziehenden Philosophen) markiert eine Differenz, die auf die Rede von einem Problem auf dem Grund der Musik bezogen werden kann. Aus der Perspektive der Musik – und das kann an dieser Stelle nichts anderes heißen als Musik als kulturelle Praxis – gibt es dieses Problem nicht, weil es immer schon gelöst ist: Ihre Existenz ist der Beweis dafür. Aus unserer rekonstruierenden und explizierenden Perspektive wird das Problem sichtbar, und die elementaren Formen der Musik erscheinen als seine Lösungen. Kurz: „[F]ür es ist dies Entstandene nur als Gegenstand, für uns zugleich als Bewegung und Werden.“⁸⁴

Als Bedingung der Möglichkeit dafür kann natürlich kein im absoluten Wissen terminierender Überblick über das Ganze einer sich in sich abschließenden und totalisierenden Entwicklung angenommen werden, wie Hegel es sich vorstellte, sondern eher eine Art phänomenologischer Reduktion in Husserls Sinne: ein Anhalten der schlichten Seinssetzung, um

⁸¹ L. Ferrara, *Phenomenology as a Tool for Musical Analysis*, in: *The Musical Quarterly*, 70, 3 (1984), 355–373, hier: 356.

⁸² Ich denke hier neben Ferraras eigenem Vorgehen, das eher triviale Resultate erbringt, etwa an das bereits zitierte Buch von Clifton (*Music as heard*, a. a. O.) und selbst an Roman Ingardens klassischen Text zur Ontologie der Kunst (*Untersuchungen zur Ontologie des Kunstwerks. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962), das dennoch reich an produktiven Beobachtungen und Ausführungen ist. Die historische Phänomenologie der Musik der zwanziger Jahre, die sich mit Namen wie Hans Mersmann, Paul Bekker, August Halm, Heinz Edelstein und aus heutiger Perspektive sicher auch Ernst Kurth verbindet, ist ein zu heterogenes Feld, als dass über sie verallgemeinernde Aussagen gemacht werden könnten (vgl. dazu A. Blum, *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Univ.-Diss. Witten/Herdecke 2006).

⁸³ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Theorie Werkausgabe*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1970, 68 ff.

⁸⁴ Ebd., 80.

die Konstitution der immer schon fertig erscheinenden Dinge ihrer eigenen Logik gemäß in den Blick nehmen zu können – sie in *statu nascendi* zu beobachten, wie Merleau-Ponty es formuliert.⁸⁵

Die Unterscheidung für es und für uns trägt dabei einer Differenz Rechnung, die nicht durch das Aufgehobensein in einem Geist weggeschafft werden kann. Wenn das Verhältnis, das die philosophische Rekonstruktion hier zu ihrem Gegenstand eingenommen hat, mimetisch genannt werden kann, ist diese Mimesis keine Garantie für Wahrheit. Mimesis an einen komplexen Gegenstand ist darauf angewiesen, Figuren, Modelle und Zusammenhangsformen zu formulieren, die ihm nicht einfach abgelesen werden können. Sie kann und muss sich auf philosophische Motive und empirische Untersuchungen ebenso sehr verlassen wie auf eigene Erfahrung, denen sie diese anzumessen versucht.

Eines aber scheint mir deutlich zu sein: „Einen Weltbezug und ein Weltverhältnis wie auch ein Verhältnis zu uns selbst“ haben wir eben nicht „zunächst immer nur in der und durch die Sprache“⁸⁶, auch nicht im erweiterten Sinne von Sprache, der auch „die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen“⁸⁷ einschließt. Eine wirklich phänomenologische Betrachtung dieser Wurzeln wird darauf stoßen, dass es andere, vorsprachliche Selbst- und Weltverhältnisse gibt, an denen die Musik auf eine Weise partizipiert, die einen anderen Zugang erfordert. Sie wurden hier als Figuren der Differenz und als Vitalitätsaffekte beschrieben. Natürlich muss sich die philosophische Aufarbeitung der Musik weiterhin sprachlicher – darunter auch, aber nicht ausschließlich begrifflicher – Mittel bedienen. Aber sie wird sich nicht bei diesen Mitteln beruhigen, sondern die Differenz zwischen dem Für es und dem Für uns ständig im Blick behalten. Es ist nicht bedeutungslos, dass, wie Lampson betont, die Musik aufhören muss, damit man über sie sprechen kann, und dass man aufhören muss zu sprechen, damit die Musik gehört werden kann.⁸⁸ Die Nahtstellen, die nicht selbstverständlich sind und es auch nie werden, sind der Ort, in den die mimetisch-rekonstruktive Aufarbeitung sich einnistet.

Adorno beschreibt sein eigenes Vorgehen verschiedentlich als Versuch, „mit den Ohren zu denken“.⁸⁹ Von dem Denken mit den Ohren, das die Musik praktiziert und verlangt, kann die Philosophie in jeder Hinsicht etwas lernen – nicht nur, wenn sie sich ihr ausdrücklich zuwendet. Die musikalische Differenz, der Ton als Figur dieser Differenz und das Gestische als Form dieser Figur zeigen ein Geschehen, das in seiner Komplexität anderen Formen menschlicher Intelligenz in nichts nachsteht, das aber die Ebene der Vitalitätsaffekte, an der auch das Denken partizipiert, erfahrbar macht. „Das musikalische Hören macht durchlässig für die

⁸⁵ Vgl. E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Erster Band (Husserliana, Bd. III.1), Den Haag 1976, 61 f.; M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, 147.

⁸⁶ Ebd., 23.

⁸⁷ A. Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, a. a. O., 24. Simone Mahrenholz trifft es in ihrer grundlegenden Untersuchung über Musik und Erkenntnis besser, wenn sie konstatiert, „daß die Logik der non-verbalen und zugleich höchst differenzierten, hoch energetisch besetzten Symbolisationsform Musik vor allem mit jenen Denk-, Empfindungs- und Wahrnehmungsweisen korrespondiert, die der Ausbildung bewußter sprachlicher und logischer Konzepte vorausliegen“ (Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie, Stuttgart 1998, 198). Von diesem Ansatz unterscheidet sich das hier Vertretene vor allem in der Frage, wie mit jener Diagnose theoretisch umzugehen ist.

⁸⁸ Vgl. E. Lampson, *Die Formen der Hörfelder*, a. a. O., 126.

⁸⁹ Th. W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt/M. 1977, 11–30, hier: 11.

Wahrnehmung von sich bewegenden Gedankenbildern, -formen und -proportionen⁹⁰ – und eine im hier exponierten Sinne verstandene phänomenologische Annäherung an die Musik, die ihr diese Formen anzumessen versucht, erfährt dabei ebenso viel über sich selbst wie über die Musik.

Jun.-Prof. Dr. Christian Grüny, Private Universität Witten/Herdecke, Fakultät für Kulturreflexion, Alfred-Herrhausen-Straße 50, 58448 Witten

Abstract

Before crystallizing into works, music as a field of sensible organization of sound poses a problem: how is it possible that something audible is set apart from the acoustic world to constitute a distinct sphere of sense, holding people's attention in an unparalleled way? To deal with this question, the text proceeds in three steps: using a concept from art theory, Boehm's "iconic difference", music is conceptualized as an ongoing differentiation within the audible; the means that accomplish this differentiation, namely musical tone and the tonal system, are investigated; and finally the gestural element in music is introduced as the form these means take on in the musical process. Throughout, the text draws on classical philosophical resources such as Hegelian dialectics, current research in parallel fields like language development, psychological insights into the structure of perception in early infancy, and various examples from contemporary music and art.

⁹⁰ E. Lamson, *Die Formen der Hörfelder*, a. a. O., 128.